





# **Literatura hispanoamericana: personajes y murmullos de ciudad**

Javier Acosta Escareño  
Carmen Fernández Galán Montemayor  
Gonzalo Lizardo Méndez  
COORDINADORES EDITORIALES



# Literatura hispanoamericana: personajes y murmullos de ciudad

Javier Acosta Escareño  
Carmen Fernández Galán Montemayor  
Gonzalo Lizardo Méndez  
COORDINADORES EDITORIALES



**Literatura hispanoamericana:  
personajes y murmullos de ciudad**

D.R. © 2024, Óscar Tagle, editor



Bismarck 232-2 Vallarta Norte 44690  
Guadalajara, Jalisco.  
cruxigrama@hotmail.com

Primera edición 2024  
ISBN: 9798327631175

Dirección editorial / Óscar Tagle  
Cuidado editorial / Chris Estrada y Cristina Gutiérrez Mar  
Diseño y diagramación / Laura Contreras

Impreso en México  
Printed in Mexico

El contenido de este libro y las ideas expuestas son  
responsabilidad de cada autor

# Contenido

- ☞ Literatura hispanoamericana: personajes  
y murmullos de ciudad 11
- ☞ La utopía novohispana de Francisco Cervantes de Salazar:  
*México 1554* 13  
FLAVIA PRISCILA MORALES MORENO  
ALBERTO ORTIZ
- ☞ Las metamorfosis de la Malinche: de la literatura a la pantalla.  
*Análisis de series Malinche y Hernán* 33  
MARÍA DE JESÚS DIMAS DIAZ  
CLAUDIA LILIANA GONZÁLEZ NÚÑEZ
- ☞ La representación de la región geocultural en *Benzulul* 49  
DIANA ERIKA CRUZ JIMENEZ
- ☞ La ciudad y las bestias, el bestiario contemporáneo  
y otros demonios 71  
YARETH VIRGINIA GARCES LOERA  
HÉCTOR CONTRERAS SANDOVAL
- ☞ El recorrido laberíntico del detective en la ciudad de Zacatecas:  
*Qué solos se quedan los muertos* 85  
GRACIELA GUADALUPE DÁVILA ELÍAS  
MARIANA MUSSETTA

- ☞ Imaginarios urbanos: Categorías para el análisis  
de representaciones urbanas en la literatura 99  
ALBA MONSERRAT HERNÁNDEZ CERVANTES  
CARMEN FERNÁNDEZ GALÁN MONTEMAYOR
- ☞ Hacia un lenguaje visual de *Pedro Páramo*. Tres propuestas  
iconográficas para la novela de Juan Rulfo 115  
JOSÉ GUADALUPE GALLEGOS RAMOS
- ☞ Macario de Bruno Traven, una visión simbólica  
de la muerte en México 127  
HÉCTOR CONTRERAS SANDOVAL  
ISABEL CARILLO SCHAEFER
- ☞ Viajes órfico y hermético. El recorrido onírico en *Primero  
sueño y Muerte sin fin* 141  
DAVID CASTAÑEDA ÁLVAREZ
- ☞ Cielo cruel y tierra colorada, un encuentro con el terruño  
en la obra de los poetas zacatecanos 155  
MARÍA MAGDALENA LÓPEZ ESPINOSA
- ☞ Sin romper el silencio. Decantaciones del espíritu  
en Fina García 173  
JAVIER ACOSTA ESCAREÑO  
CLAUDIA CECILIA FLORES PÉREZ  
SIGIFREDO ESQUIVEL MARÍN



- ☞ Nahui Olin: una voz transgresora emergiendo  
de las profundidades del Iztaccíhuatl 189  
PRISCILA SARAHÍ SÁNCHEZ LEAL  
ELSA LETICIA GARCÍA ARGUELLES
- ☞ La literatura chilena escrita por mujeres durante la segunda  
mitad del siglo xx 207  
DIANA OLIVA
- ☞ Traducción y retraducción: Pura López Colomé vierte  
al español *Young Sycamore* de William Carlos Williams 219  
XIMENA CANDIA CASTRO
- ☞ Los fantasmas de Amparo Dávila: reflexión sobre su ejercicio  
autobiográfico y acercamiento a su narrativa 235  
JOSÉ CARLOS HERRERA LUÉVANO
- ☞ Entre la costumbre y el hastío. La violencia en *Partes de guerra*  
de Jorge Volpi 251  
JESÚS GIBRÁN ALVARADO TORRES
- ☞ Lo fantástico en los mundos narrativos de *Los ingrátidos*  
de Valeria Luiselli 265  
GUSTAVO RAMÍREZ GARCÍA  
BEATRIZ ELIZABETH SOTO BAÑUELOS
- ☞ Ocularcentrismo tecnológico en *Ruido gris* 279  
FILIBERTO PADILLA ORTIZ
- ☞ Hombre de letras e intelectual 295  
ANDREA AGUILERA RAMÍREZ



# Literatura hispanoamericana: personajes y murmullos de ciudad



La literatura constituye un territorio propio y unitario para las diversas y volubles identidades hispanoamericanas. La conformación de su canon va más allá de su lengua, impulsada mediante formas, temas y estrategias que configuran un ideario insólito para el resto de Occidente. Los temas universales son reescritos por caminos que se bifurcan, se interrumpen, atraviesan ríos, océanos, cordilleras, desiertos, ciudades reales o imaginarias. Tanto la urbe colonial o moderna, como las regiones más secretas de la selva y del terruño, ofrecen laberintos míticos para que la literatura reinvente sus bestiarios, sus símbolos y sus personajes —los historiadores y detectives exiliados, las escritoras y los periodistas escindidos entre la poesía y la política, la escritura y el compromiso, la autobiografía y la autoficción—. Fantasmas y demonios, héroes y traidoras, rompen aquí el silencio y desvelan los sueños (o pesadillas) del paraíso americano.

*Literatura hispanoamericana: personajes y murmullos de ciudad* se articula sobre tres ejes temáticos: la ciudad y el terruño, la poesía y la traducción, la muerte y lo fantástico. En cada capítulo, los personajes de Hispanoamérica, sus autores, sus traductores y sus géneros literarios, desdibujan las fronteras entre la cultura popular y culta, entre la historia y la ficción. Sus metodologías abordan el campo literario desde un enfoque dialógico e intertextual,

coherente con el devenir literario que se ha distinguido por una apertura al resto de las tradiciones literarias. Así lo demuestran sus producciones textuales —sea narrativa, poesía o crítica—, que entretujan las aventuras de la subjetividad con los devenires sociales y políticos. Desde perspectivas múltiples, los estudios aquí presentados configuran un retablo reflexivo que articula la interpretación con la crítica, los espacios concretos con los espirituales, la diacronía con la sincronía, la construcción con la deconstrucción de las subjetividades.

Las dinámicas teóricas compiladas aquí trascienden el binomio tradicional lenguaje/territorio que sustenta la idea estática —conservadora— del canon. Renuevan, de ese modo, el concepto de literatura nacional y revelan que la hibridación y el mestizaje son signos distintivos de nuestro paisaje literario, proteico en sus transformaciones, rico en sus influencias, problemático en sus búsquedas y sus connotaciones políticas, económicas y culturales. Sin obedecer a ningún programa preestablecido, sino a la libre curiosidad de cada autora y cada autor, estas páginas revelan la heterogeneidad estética, temática y política de lo literario en Hispanoamérica. Manifiestan, en resumen, que nuestra identidad es un espacio voluble, un paisaje móvil, una experiencia colectiva que se (re)interpreta y se (re)configura en cada libro, en cada página, en cada analogía y cada metáfora, en cada relato y cada hipótesis.

# La utopía novohispana de Francisco Cervantes de Salazar: *México en 1554*

---

The New Spanish utopia of Francisco Cervantes  
de Salazar: México en 1554

Flavia Priscila Morales Moreno<sup>1</sup>

Alberto Ortiz<sup>2</sup>



**Resumen:** El proceso de transformación de la ciudad prehispánica de Tenochtitlan a la española de México es significativo, ya que implica una adecuación de los espacios existentes a la idea de urbe que se importa de Europa. El Nuevo Mundo proporciona la sensación de que se puede empezar desde cero, los territorios americanos son materia moldeable para la fundación de ciudades que muchas veces son nombradas en honor a otras ya existentes. El título de Nueva España que ostenta la región ya predispone lo que se intenta en ella, la Ciudad de México conserva parte de su anterior esencia en el nombre y en ciertos espacios; en algunos casos se respetó el trazado anterior, algunas plazas quedaron en el mismo lugar y los materiales de algunos edificios fueron reutilizados para la construcción de los nuevos. Cervantes de Salazar describe esta ciudad con características

---

1. Unidad Académica de Letras, Universidad Autónoma de Zacatecas.

2. Unidad Académica de Estudios de las Humanidades, Universidad Autónoma de Zacatecas.

similares a las de la *Utopía* de Tomás Moro y, al mismo tiempo, establece su propia idea de una sociedad ideal en territorio novohispano. Desde una perspectiva humanista construye una sociedad y ciudad más imaginarias que reales, pese a los referentes que permiten otorgarle cierta importancia histórica, los diálogos de *México en 1554* son una propuesta, un deber ser.

**Palabras clave:** Utopía, novohispana, ciudad.

**Abstract:** The process of transformation of the pre-hispanic city of Tenochtitlan to the spanish City of Mexico is significant, since it implies an adaptation of the existing spaces to the idea of a city imported from Europe. The New World provides the feeling that starting over is possible, the American territories are moldable material for the foundation of cities that are often named in honor of others that already exist. The title of New Spain that the region holds already predisposes what is attempted in it, Mexico City retains part of its former essence in the name and in certain spaces; in some cases the previous layout was respected, some squares remained in the same place and the materials of some buildings were reused for the construction of the new ones. Cervantes de Salazar describes this city with characteristics similar to those of Thomas Moro's *Utopia* and, at the same time, establishes his own idea of an ideal society in New Spain. From a humanist perspective, he builds a society and a city that is more imaginary than real, despite the references that allow it to be given a certain historical importance, the dialogues in *Mexico in 1554* are a proposal, a must be.

**Keywords:** Utopia, New Spain, city.

## **Introducción**

La Ciudad de México se funda literariamente con los diálogos del humanista toledano Francisco Cervantes de Salazar, esto lo han señalado estudiosos como José Carlos Rovira (2005), Margarita Peña (2015), Trinidad Barrera (2006) y Sanchís Amat (2012). En la obra que conocemos como *México en 1554* la urbe ingresa a la tradición europea, y de paso al imaginario occidental, por medio de la utilización del tópico de las *laudes civitatis*. El humanista echa mano de sus conocimientos de la tradición clásica para crear, a partir de la charla entre locutores o narradores ficticios, una alabanza que permitió que se guardara un registro o una estampa de la ciudad de esa época que se encontraba en constante transformación.

De ahí que la importancia que tradicionalmente se le otorga a estos diálogos sea de tipo histórico, sin embargo a partir del análisis más riguroso de los últimos años se le ha rescatado como una obra literaria que contribuye con su existencia a enriquecer el estudio de la literatura del periodo novohispano. Estos aportes sirven para entenderla desde una mirada más abierta y globalizadora, así como menos prejuiciosa o nacionalista. Los elementos que identifican a la obra en cuestión, escrita originalmente en latín, *México en 1554* como una utopía literaria, no chocan o se contradicen con estos enfoques, más bien los amplían, e igualmente confirman tanto la figura humanista de Cervantes de Salazar así como el valor literario que tienen sus diálogos y el resto de su trabajo creativo.

## **Desarrollo**

Raymond Trousson, a partir de un estudio histórico-descriptivo, identifica y señala las características que presentan las utopías literarias (1995). Éstas se derivan de la sociedad ideal que

se describe, por mencionar un ejemplo: el insularismo<sup>1</sup> es una metáfora que representa el aislamiento del resto del mundo, ya que se considera que sólo alejada del mismo se puede desarrollar en paz y armonía. Además la regularidad y el orden colectivo son necesarios para lograr la felicidad. La ciudad se utiliza como un reflejo, su ordenamiento corresponde a la sociedad que está sometida a estrictas directrices.

Los diálogos de Cervantes de Salazar recrean la imagen de una ciudad (sociedad) cuasi perfecta, con base en ideales humanistas. Su estructura se asemeja a la distribución espacial de la ciudad; en el centro, el primero de los diálogos se refiere a la Universidad de México, a continuación los narradores van describiendo el interior de la ciudad, y al final los alrededores de la misma. El punto central, y el más importante atendiendo al orden espacial, es la universidad y aquello que representa: la educación; a partir de ella se deriva la incipiente sociedad novohispana. Después de hacer una detallada narración de la dinámica en que se encuentra el primer recinto de educación superior en el Nuevo Mundo, se elabora una pintura de los espacios y los habitantes de la Ciudad de México; el recorrido termina en los alrededores para descubrir el hermoso paisaje que rodea tan magnífica urbe.

El argumento de la obra es muy sencillo, un extranjero visita por primera vez este espacio guiado por un habitante del mismo. En el primer diálogo, Gutiérrez es a quien se le va describiendo la universidad por parte de Mesa; en el segundo y tercero son los mismos narradores, Alfaro es el visitante, mientras que Zuazo y

---

1 Dentro de la misma tradición literaria española se encuentra la referencia cervantina a la ínsula Barataria de Sancho Panza, aunque la crítica la relaciona también con lo carnavalesco, es indudable su esencia utópica desde el interés de una isla reinada por la razón.



Zamora son sus anfitriones. En el segundo viaje se revela la dinámica que aparece en todo el libro ya que Zuazo menciona de su invitado que: “él nos dirá algo que no sepamos, o nos confirmará lo que ya sabemos”. (Cervantes de Salazar, 2001, p. 21) La mirada externa de Gutiérrez y Alfaro comenta con asombro cada elemento del entorno que le parece interesante y al hacerlo se van perfilando dichas ciudad y sociedad perfectas.

El insularismo es la característica más notoria del espacio geográfico de la utopía, y aunque la Ciudad de México no es estrictamente una isla en el mar, sí se encuentra rodeada físicamente por agua. Hay que recordar que su situación lacustre permitió que en sus representaciones gráficas se mostrara como una isla (López de Mariscal, 2014), lo que reafirma su cercanía con el tema de las Islas Afortunadas.

Ese insularismo no es sólo una ficción geográfica, responde a la necesidad de preservar una comunidad de la corrupción exterior y ofrecer un mundo cerrado que, según observa C. G. Dubois, es como un cosmos miniaturizado, en el que reinan leyes específicas que escapan al «campo magnético de lo real». [...] Corresponde a la convicción de que sólo una comunidad al abrigo de las influencias disolventes del exterior puede alcanzar la perfección de su desarrollo; entraña, evidentemente, una autarquía y una autonomía casi absolutas, discernibles a propósito de los problemas económicos. (Trousseau, 1995, p. 44)

Así también lo señala Blanca López de Mariscal en su texto “La ciudad en una isla” aunque ella lo circunscribe al ámbito de lo mítico y maravilloso debido a que se enfoca en los textos que describen la ciudad indígena de México-Tenochtitlan:

Una tipología de islas habita la literatura de la Antigüedad y del Medioevo, y suele aparecer en los textos que narran los orígenes mitológicos de los pueblos y en las descripciones de los espacios utópicos, como asiento de los pueblos imaginarios, legendarios y maravillosos. Esto se debe a que las islas son lugares privilegiados que contienen en sí mismos territorios cerrados, totalmente autosuficientes, y que también aíslan a sus moradores dentro de su insularidad convirtiéndose en ámbito de protección contra los males que pudieran llegar desde el exterior a amenazar a sus habitantes. (2014, p. 163)

El aislamiento en ambos casos funciona como protección ya sea de enemigos o de influencias externas que pudieran atacar o corromper a los habitantes de la ciudad y a su modo armónico de vida. El agua que rodea la ciudad es una barrera natural y que puede relacionarse con la pureza, la limpieza así como con la abundancia.

Se puede penetrar a esta ciudad cerrada por medio de las mismas calles que asombraron a los conquistadores y cuyas características son similares a las mencionadas por ellos:

Alfaro: ¡Cómo se regocija el ánimo y recrea la vista con el aspecto de esta calle! ¡Cuan larga y ancha!, ¡qué recta!, ¡qué plana!, y toda empedrada, para que en tiempo de aguas no se hagan lodos y esté sucia. Por en medio de la calle, sirviendo a ésta de adorno y al mismo tiempo de comodidad a los vecinos, corre descubierta el agua, por su canal, para que sea más agradable. (Cervantes de Salazar, 2001, p. 23)

Limpieza, funcionalidad, belleza y utilidad son los atractivos de la ciudad novohispana que este texto resalta. Otro elemento distintivo de la utopía es la regularidad, de ella se derivan el orden y la planifi-

cación de la vida de los habitantes de la ciudad. “El funcionamiento interno del universo utópico debe ser impecable como el mecanismo de relojería, prestarse lo menos posible a la fantasía, a la excepción.” (Trousson, 1995, p. 45) La sociedad novohispana se encuentra perfectamente organizada y visible en la urbe, instituciones, estratos sociales, todo tiene su lugar.

Un símbolo que muestra la organización es el reloj que se encuentra entre las habitaciones de la Real Audiencia y la del virrey, menciona Zuazo que está “colocado en esa elevada torre que une ambos lados del edificio, para que cuando da la hora, la oigan en todas partes los vecinos”. (Cervantes de Salazar, 2001, p. 26) El edificio y las instituciones que representa son los artífices de dicha regularidad bien marcada en la vida cotidiana de cada habitante.

El orden y la riqueza de las casas, que anteriormente asombrara a los conquistadores en la ciudad indígena, aquí se replica en la nueva ciudad española para dar la idea de uniformidad:

Zamora: ¿Qué te parecen las casas que tiene a ambos lados, puestas con tanto orden y tan alineadas, que no se desvían ni un ápice?

Alfaro: Todas son magníficas y hechas a gran costa, cual corresponde a vecinos tan nobles y opulentos. Según su solidez, cualquiera diría que no eran casas sino fortalezas.

Zuazo: Así convino hacerlas al principio, cuando eran muchos los enemigos, ya que no se podía resguardar la ciudad, ciñéndola de torres y murallas.

Alfaro: Prudente determinación; y para que en todo sean perfectas, tampoco exceden de la altura debida, con el fin, si no me engaño, de que la demasiada elevación no les sea causa de ruina, con los terremotos que, según oigo decir, suele haber en esta tierra; y también para que todas reciban el sol por igual, sin hacerse sombra unas a otras. (p. 23)

El edificio corresponde a su dueño, las casas de los nobles son opulentas como la virtud de quien las habita, esto corrobora la tendencia humanista del texto al mostrar la nueva percepción del hombre: “Alfaro: La estructura de las casas corre parejas con la nobleza de sus moradores.” (p. 38) Hay igualdad en sus construcciones porque son del mismo estrato social, de la misma manera se sobreentiende un trato similar entre ellos.

De lo anterior se desprende un elemento más de la utopía: el colectivismo. Todo se organiza en agrupaciones o estratos, en la ciudad se representa en círculos concéntricos que parten del centro a la periferia.<sup>2</sup> El fin último de este organismo social es la felicidad colectiva: “Alfaro: ¡Oh cuán grande fortuna ha sido para los indios la venida de los españoles, pues han pasado de aquella desdicha a su actual felicidad, y de la antigua servidumbre a esta verdadera libertad!” (p. 70) Se hace creer al lector que desde los altos hasta los bajos estratos, cada colectivo está conforme con su posición y su situación, en un primer momento la recepción de la obra fueron las aulas de la Real y Pontificia Universidad de México, sin embargo, la obra muestra que el autor está convencido de lo que describe ahí.

Para que el orden se respete son necesarias las reglas y se debe hacer presente un legislador. Las leyes implican uniformidad social, “la unanimidad completa, casi mecánica, de las voluntades, alimentadas por una misma convicción y encaminadas hacia un mismo fin”. (Trousson, 1995, p. 47) En los diálogos, el tribunal, al que entran con la cabeza destapada, se describe como un lugar solemne: “Alfaro: El salón es por cierto grande y bien adornado, e infunde no sé qué respeto al entrar. En lugar elevado, se sientan alrededor del virrey

---

2 En la construcción de la ciudad se toman en cuenta tanto la distribución concéntrica (con los edificios más importantes al centro), como la de cuadrícula o en damero respecto al acomodo de calles y barrios de la misma.

los cuatro oidores. Sólo habla el ministro semanero, y eso rara vez y poco, porque el silencio realza la autoridad.” (Cervantes de Salazar, 2001, p. 30)

Las instituciones civiles son las más importantes, incluso sobre la religión. El palacio arzobispal y el tribunal son magníficos mientras que la catedral es pobremente descrita con la explicación de que aún se encuentra en construcción. “Alfaro: Da lástima que en una ciudad a cuya fama no sé si llega la de alguna otra, y con vecindario tan rico, se haya levantado en el lugar más público un templo tan pequeño, humilde y pobremente adornado.” (p. 36) El visitante menciona que en Toledo o Sevilla hay excelsos templos, y que “siempre es lo más digno de ver en cada lugar.” (p. 36) Hasta el hospital se encuentra más adornado que la catedral y del palacio arzobispal. El anfitrión Zuazo dice “estando tan levantado del suelo, descansa hasta la altura de las ventanas sobre un cimiento firme y sólido,” (p. 36) a lo que Alfaro contesta: “Ni con minas le derribarán.” (p. 36) Al hombre medieval su firme creencia religiosa le otorgaba seguridad, mientras que para al renacentista de esta época de transición hacia el pensamiento moderno, es el hombre mismo y sus instituciones quienes permiten la estabilidad.

Trousson señala que: “la utopía no rechaza lo divino, sino que lo transforma,” (1995, pp. 20-21) Aunque pareciera inexacta en un mundo antropocéntrico, la religión funciona como apoyo del orden social. Ésta: “Se atendrá, pues, a las normas de un culto oficial, que forma parte de la constitución del Estado, a una religión civil no constrictiva, cuya inobservancia está considerada una falta, no contra la religión, sino contra el orden social.” (p. 20)

Las fiestas religiosas tienen un trasfondo político-social, en los diálogos se hace mención de la celebración de San Hipólito, dicha conmemoración es la fiesta civil más importante durante el periodo virreinal porque es la fecha de la caída de México-Tenochtitlan,

el triunfo de Hernán Cortés y la fundación simbólica de la ciudad.<sup>3</sup> Es una celebración de la legitimación del poder español.

Zuazo: En el templo más distante, dedicado a San Hipólito, cada año, el día de la fiesta titular, se juntan todos los vecinos con gran pompa y regocijo, porque ese día fue ganada México por Cortés y sus compañeros. Con la misma pompa lleva el estandarte uno de los regidores, a caballo y armado, precedido de una multitud de vecinos, también a caballo, para que la posteridad conserve la memoria de tan insigne triunfo, y se den gracias a San Hipólito por el auxilio que prestó a los españoles en la conquista. (Cervantes de Salazar, 2001, p. 63)

La figura de Hernán Cortés es controversial, en su época hubo quienes desaprobaron su actuar y él mismo se quejó de ser poco reconocido por su labor conquistadora; empero, Cervantes de Salazar le guarda simpatía y en la voz de Alfaro describe de manera muy generosa la figura del conquistador. “¡Oh héroe ingenioso, de ánimo superior a todos, y nacido sólo para grandes empresas!” (p. 35) El autor admira a Cortés debido a que le confiere la conquista de estas tierras, su valentía y honor ya no se le concede totalmente a Dios sino que le otorga un mérito personal.

La festividad de San Hipólito encubre bajo su esencia religiosa una celebración monárquica y, de manera un poco más encubierta bajo el origen de la palabra, un homenaje a los caballos que

---

3 Joaquín García Icazbalceta en la primer traducción y edición de la obra *México en 1554* incluye tres textos de reconstrucción histórica, de los cuales “El paseo del Pendón” explica dicha festividad, se menciona la procesión que se realizaba desde el palacio, hasta la iglesia de San Hipólito y de regreso, en la que participaba toda la sociedad.

ayudaron a la derrota de los mexicas y que son en la época un símbolo de estatus social. (Rivera Ayala, 1996, p. 31)<sup>4</sup>

La necesidad metafísica se ve recuperada, así, en beneficio de la Ciudad: las fiestas, las plegarias comunes, el ceremonial, cuando se admite, polarizan las voluntades, reúnen a los ciudadanos. La necesidad de cierta exaltación irracional se ve utilizada así, para reforzar el sentimiento de pertenencia a la Ciudad. [...] impulso místico como refuerzo de la cohesión social. (Trousson, 1995, p. 20)

En los diálogos se da una exaltación de las construcciones urbanas, mismas que son creadas por el hombre en quien se confía ya que es el que posibilita la felicidad colectiva. “La religión de utopía [...] consiste en «un acto de adoración de la ciudad por sí misma».” (p. 21) Según Trousson se da un proceso de divinización de la ciudad ya que ella es producto de la acción humana, asimismo el símbolo de su organización, así que “el único lujo utopiano está reservado a las ceremonias públicas que manifiestan la grandeza de la ciudad en su conjunto.” (p. 49)

El mercado o plaza, lugar distintivo que asombró a los conquistadores, continúa como parte del escenario. Al igual que Cortés o Díaz del Castillo utilizan los narradores criterios de verosimilitud, hacen comparaciones para demostrar lo magnífico del espacio y la riqueza de sus mercancías, sin embargo ya no sólo se remiten a ciudades contemporáneas sino a grandes ciudades de la antigüedad.

---

4 En su tesis este autor señala la importancia del caballo, no sólo como apoyo en la labor conquistadora sino como un elemento de distinción social entre el español y el indígena dentro de una dicotomía alto/bajo que representa la relación jerárquica esclavo/amo.

Zuazo: Estamos ya en la plaza. Examina bien si has visto otra que le iguale en grandeza y majestad.

Alfaro: Ciertamente que no recuerdo ninguna, ni creo que en ambos mundos pueda encontrarse igual. ¡Dios mío! ¡cuan plana y extensa!, ¡qué alegre!, ¡qué adornada de altos y soberbios edificios, por todos cuatro vientos!, ¡qué regularidad!, ¡qué belleza!, ¡qué disposición y asiento! En verdad que si quitasen de en medio aquellos portales de enfrente, podría caber en ella un ejército entero.

Zuazo: Hízose así tan amplia para que no sea preciso llevar a vender nada a otra parte; pues lo que para Roma eran los mercados de cerdos, legumbres y bueyes, y las plazas Livia, Julia, Aurelia y Cupedinis, ésta sola lo es para México. Aquí se celebran las ferias o mercados, se hacen las almonedas, y se encuentra toda clase de mercancías; aquí acuden los mercaderes de toda esta tierra con las suyas, y en fin, a esta plaza viene cuanto hay de mejor en España. (Cervantes de Salazar, 2001, pp. 26-27)

En la plaza y sus portales se resume lo mejor de todo el mundo, una gran parte de la riqueza está reunida en los productos indígenas, el autor trata de omitir el elemento prehispánico aunque lo menciona más adelante cuando los caminantes salen del centro de la ciudad y se encuentren con las calles de agua que van y vienen de Chapultepec repletas de canoas que transportan las mercancías. Cervantes de Salazar relaciona lo indígena con el desorden, con lo caótico, en contraposición con el orden que impone lo español; es inevitable que caiga en contradicciones ya que toda la ciudad es ordenada y perfecta pero en varias ocasiones los narradores se encuentran con elementos prehispánicos que lo niegan.



En esta parte se agrega una comparación ya conocida y utilizada por los cronistas conquistadores: México-Venecia. Para entonces forma parte indisociable de la imagen de la ciudad.

Alfaro: Es tal la abundancia de barcas, tal la de canoas de carga, excelentes para producir mercancías, que no hay motivo de echar de menos las de Venecia. [...] ¡Qué gran número de indios de todas clases y edades acuden aquí para comprar y vender! ¡Qué orden guardan los vendedores, y cuántas cosas tienen, que nunca vi vender en otra parte! (p. 49)

Se incluye a los indígenas en el orden reinante de la ciudad, aunque su omisión en la mayor parte de la obra hace latente su intención de negarlos u ocultarlos para minimizar su existencia en esta urbe y sociedad ideal. Existe una contradicción ya que toda la ciudad y su organización forma parte de la sociedad ideal,<sup>5</sup> pero el autor se resiste a considerarlos como integrantes de la misma. Margarita Peña lo señala: “Existen, sí, en Salazar, la oposición, la contradicción: se declara que la Ciudad de México es perfecta, no existen arrabales; pero luego éstos se le atraviesan a la pequeña comitiva formada por Alfaro, Zamora y Zuazo y no hay más remedio que justificarlos y disimularlos.” (Peña, 2015, pp. 114-115)

Los indios son casi invisibles para los narradores, son la otredad, es algo que se ignora ya sea por poco conocido o precisamente por desconocido. La única mancha de esta urbe ideal es precisamente el indígena, lo que se observa por la forma en que describe sus casas:

---

5 El autor niega todo elemento negativo: las inundaciones, la pestilencia, los desechos orgánicos, el lodazal, los cadáveres; no sólo lo indígena.

Zuazo: Desde aquí se descubren las casuchas de los indios, que como son tan humildes y apenas se alzan del suelo, no pudimos verlas cuando andábamos a caballo entre nuestros edificios.

Alfaro: Están colocadas sin orden.

Zuazo: Así es costumbre antigua entre ellos. (Cervantes de Salazar, 2001, p. 48)

La sabiduría o el conocimiento de nuevo aparecen como punto medular/central y como indiscutible generador de paz y armonía. La perfección de la utopía se logra de manera efectiva y duradera siempre y cuando sus ciudadanos sean educados. El dirigismo<sup>6</sup> de esta sociedad debe inculcarse. “Un ciudadano se forma desde la infancia y desde la infancia se le infunde la gama de reflejos indispensables.” (Trousseau, 1995, 49) Las instituciones educativas tienen un papel fundamental. En el caso de *México en 1554* la universidad es el centro, la sede principal de la difusión del conocimiento, “el santuario de Minerva, Apolo y las Musas: la escuela donde se instruyen en ciencias y virtudes los ingenios incultos de la juventud.” (Cervantes de Salazar, 2001, p. 36) También existen otros colegios para la instrucción de sus habitantes, el de mestizos y el de niñas. En el caso de los niños se les enseña según sus capacidades. A las niñas se les educa en el buen manejo del hogar y se les enseña religión hasta que tienen la edad adecuada para casarse. Cada género, cada grupo social, cada oficio tienen bien delimitados sus espacios y obligaciones.

---

6 El dirigismo se refiere a la acción del gobierno sobre la vida y existencia de los ciudadanos, el orden de la ciudad depende de la acción de sus habitantes, entonces se les debe orientar respecto a lo que deben hacer y cómo lo deben hacer, para ello se tiene la educación, la formación de los ciudadanos desde la infancia.

## Conclusiones

Menciona Trousson que “Así se consigue una sociedad en orden, basada en una jerarquía nueva e indiscutible, en la que las clases son perfectamente uniformes y accesibles en condiciones muy precisas.” (1995, p. 47) Cada uno de los integrantes de la utopía novohispana tiene bien claro su lugar y la función que debe realizar. La sociedad que describe Cervantes de Salazar en sus diálogos es una maquinaria eficiente, un organismo autosuficiente que produce todo lo que necesita. Sin embargo, como ya se dijo, no hay que olvidar que se trata de una creación mental, de una idea o de un deber ser.

Alfaro es el testigo maravillado de la ciudad y de su sociedad eficiente y feliz. “Por eso, el clásico visitante de la utopía penetra siempre en ella en el momento en que está acabada, en perfecto orden de funcionamiento.” (pp. 45-46) Sólo se menciona el tiempo pasado o anterior a la existencia de esta ciudad ideal cuando se habla de las antiguas costumbres indígenas o cuando se señala la victoria de Cortés sobre los indios. “La utopía *es* en un presente definitivo que desconoce el pasado e incluso el porvenir, pues, al ser perfecta, ya no cambiará.” (p. 45) La temporalidad en el texto dada por el año de su título (1554), como ya se señaló, no se la otorga el autor. La lectura de los diálogos deja clara la existencia de un estado ideal que parece no tendrá final ya que todos se encuentran bien conformes con su lugar y posición.

Por último, para entender cómo funciona el concepto de «utopía», se debe analizar el elemento natural en la obra, ciertamente pareciera representado en el último de los diálogos que se desarrolla en los alrededores de la ciudad, pero desde el segundo ya aparece cuando se mencionan las acequias que conducen el agua.

Muchas utopías reservan en apariencia un lugar importante a la naturaleza, pero se trata de una naturaleza domesticada, aman-

sada, geometrizada: el curso de los ríos se vuelve rectilíneo, se cultivan y parcelan las tierras. Nada recuerda al desorden o la exuberancia espontánea: también la naturaleza está en posición de firmes. (p. 50)

El agua pese a su fuerza y cauce natural es dirigida por mano humana en canales y acequias que corren por toda la ciudad, en tramos va entubada y en otros, destapada según sea necesario para que llegue limpia a su destino. “De esta acequia se conduce agua muy limpia para el convento y su huerta, por medio de cañerías subterráneas, y a través de una coladera de hierro.” (Cervantes de Salazar, 2001, p. 44)

La naturaleza también sirve como una forma de expresar lo sublime del espacio, sea en su mera contemplación o en su utilización para elaborar elementos constitutivos de la ciudad y su organización. Alfaro al observar el atrio de San Francisco señala: “Es tan plano como el de Santo Domingo, y en el centro tiene una cruz tan alta, que parece que llega al cielo. En verdad que debieron ser enormes los troncos de que se labró. Todo alrededor del atrio hay árboles que en altura compiten con la cruz, tan bien ordenados y tan frondosos, que hacen bellísima vista.” (p. 44) En este comentario se esconde la concepción renacentista respecto al arte que Cervantes de Salazar ostenta, siguiendo con esta idea el mismo Alfaro menciona respecto de unas capillas abiertas que admira con bellas columnas y madera labrada: “en las que el arte ennoblece la materia,” (p. 45) agregan sus interlocutores que éstas son el escenario perfecto de grandes oradores que deleitan a su auditorio.

Se puede concluir con el comentario de Alfaro respecto al convento de San Agustín “Lo comenzado promete cosas mucho mayores y más bellas; y si no me equivoco, cuando esté acabada será una obra verdaderamente magnífica, de tanto mérito y fama,

que con toda justicia podrá contarse por la octava maravilla del mundo, añadiéndola a las siete tan celebradas por historiadores y poetas.” (p. 57) Esta oración que se refiere a un punto específico se puede aplicar a la urbe completa, aunque aún se encuentra en construcción sólo se puede esperar que siga en ese estado de perfección; es y será la octava maravilla del mundo. “Obra que la fama ensalzará por sobre todas.” (p. 57) La ciudad de México es la utopía novohispana, lugar en el que la sociedad española ha alcanzado un estado ideal, la paz y la armonía por medio de las herramientas pedagógicas a las que sus habitantes tienen acceso.

## Bibliografía

- BARRERA, TRINIDAD. (2006). Bases para la configuración del imaginario urbano: en torno a *Grandeza mexicana*. En José Pascual Buxó (Ed.), *Permanencia y destino de la literatura novohispana. Historia y crítica* (pp. 187-196). Universidad Nacional Autónoma de México.
- CERVANTES DE SALAZAR, FRANCISCO. (2001). *México en 1554. Tres diálogos latinos*. (Versión castellana de los diálogos Joaquín García Icazbalceta). Universidad Nacional Autónoma de México.
- LÓPEZ DE MARISCAL, BLANCA. (2004). *Relatos y Relaciones de Viaje al Nuevo Mundo en el siglo XVI. Un acercamiento a la identificación del género*. Ediciones Polifemo/Tecnológico de Monterrey, Madrid.
- LÓPEZ DE MARISCAL, BLANCA. (2014). *La escritura y el camino. Discurso de viajeros en el Nuevo Mundo*. Bonilla Artiga Editores/ Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey.
- PENA, MARGARITA. (2015). Ciudad mítica, ciudad utópica, México en los diálogos *México en 1554* de Francisco Cervantes de Salazar. En Alvaro Baraibar y Martina Vinatea Recoba (Eds.). *Viajes y ciudades míticas*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra.
- RIVERA AYALA, SERGIO. (1996). *Lectura política de México en 1554 de Francisco Cervantes de Salazar*. (Tesina inédita). Universidad Nacional Autónoma de México)
- ROVIRA, JOSÉ CARLOS. (2004). Emergen las ruinas en la ciudad y en la literatura. En *Recuperaciones del mundo precolombino y colonial. América sin Nombre* (pp. 196-201). Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante, No. 5-6.
- ROVIRA, JOSÉ CARLOS. (2005). *Ciudad y literatura en América Latina*. Editorial Síntesis.

- SANCHÍS AMAT, VÍCTOR MANUEL. (2012). *Francisco Cervantes de Salazar (1518-1575) y la patria del conocimiento: la soledad del humanista en la ciudad de México*. (Tesis doctoral). Universidad de Alicante.
- TROUSSON, RAYMOND. (1995). *Historia de la literatura utópica. Viajes a países inexistentes*. Península.





# Las metamorfosis de la Malinche: de la literatura a la pantalla. Análisis de series *Malinche* y *Hernán*

---

The metamorphoses of Malinche: from literature to the screen. Analysis of series *Malinche* and *Hernán*

María de Jesús Dimas Díaz<sup>1</sup>

Claudia Liliana González Núñez<sup>2</sup>



**Resumen:** El pasado, presente y futuro siempre lleva algo de la mano: los personajes históricos. También, cada época trae consigo modificaciones a los personajes que conforman parte de la historia del México actual, como lo es Malinche, tanto en lo literario como en lo histórico. A través del tiempo Malinche ha cruzado entre escombros por relatos, literatura, cine y actualmente a series televisivas, adaptándose a las nuevas condiciones de vida que contribuyen al cambio dentro de una sociedad. Con ello, se crea la necesidad de analizar la nueva forma de representación a través de herramientas como la semiótica visual, un estudio del lenguaje fílmico, en específico, fotogramas de la serie *Malinche*. Además, de ver a la Malinche a través de la hermenéutica, como signo y significante. Los fotogramas tienen la intención de analizar al personaje de Malinche no sólo desde el cine, sino verificar el impacto que tiene éste, una representación de

---

1 Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, Universidad Autónoma de Zacatecas.

2 Unidad Académica de Letras, Universidad Autónoma de Zacatecas.

la realidad, muestran la figura de Malinche desde una de las funciones que la marcaron en la Conquista de México: ser intérprete. En la serie *Malinche* se seleccionan fotogramas que describen su figura, su posición, su vestimenta y todos los rasgos rescatables posibles en torno al personaje. Se toma como base la obra de Lauro Zavala sobre análisis cinematográfico para esta investigación.

**Palabras clave:** Fotograma, serie televisiva, intérprete.

**Abstract:** The past, present and future always have something hand in hand: historical figures. Also, each era brings with it modifications to the characters that make up part of the history of current Mexico, such as Malinche, both literary and historical. Through time Malinche has crossed history among the rubble through historical stories, literature, cinema and currently a television series, adapting to the new living conditions that contribute to change within a society. With this, the need to analyze the new form of representation is created through tools such as visual semiotics, a study of film language, specifically, frames from the *Malinche* series. In addition, to see Malinche through hermeneutics, as a sign and signifier. The frames intend to analyze the character of Malinche not only from the cinema, but also to verify the impact that this has on reality, a representation of reality, to show the figure of Malinche from one of the functions that marked her in the Conquest from Mexico: being an interpreter. In the «Malinche» series, frames are selected that describe the figure of Malinche, her position, her clothing and all the possible redeemable features around the character. The work of Lauro Zavala on cinematographic analysis is taken as a basis for this investigation.

**Keywords:** Photogram, television serie, interpreter.

## Introducción

Los personajes históricos construyen parte de la identidad de un pueblo, intentando reflejarse en ellos y sentir un grado de pertenencia dentro de ese mismo pueblo. Sin embargo, cuando existe una mezcla de culturas, lenguas, tradiciones, existe una identidad rota entre los diferentes individuos, buscando la manera de reencontrarse con ellos mismos, con sus personajes y su entidad. Los personajes representan al pasado, adscritos al presente y agrietando el futuro de una nación, mostrando que no envejecen, que se mantienen al margen del tiempo, presenciando los cambios realizados desde su nombre hasta la forma de ser representados en la historia, su historia.

Malinche es uno de los ejemplos de este cambio, de esta rotura de identidad a través de ella por el lazo creado entre españoles e intérprete. El México de la Independencia al intentar apartarse completamente de cualquier cosa que los uniese a la cultura española y satanizando todo aquello relacionado a ellos, toman en primera instancia a Malinche, presentándola a la sociedad o sociedades como una traidora, vendedora de la patria, dando paso al término de malinchismo (Grillo, Rosa María: 2010).

El nombre de Malinche también ha cambiado, estando de cierta manera frente a una mujer sin nombre, ya que la han nombrado Marina, Malinche, Malinalli, Malintzin, creando una incógnita entre los pobladores, entre los escritores e incluso entre ella misma, preguntándose quién es realmente y qué papel jugó y juega en la sociedad, sin saber que ella entra a la historia al momento que los españoles cambian su nombre, bautizándola y logrando renombrar lo que estaba frente a ellos, donde en la actualidad la figura de Malinalli es malinterpretada (Del Río, Fanny: ponencia 2022).

El paso de los años y de los siglos han permitido a diferentes escritoras extraer al personaje de Malinche, desde lo histórico hasta lo narrativo, situándola frente a las nuevas sociedades y generaciones

del México actual y mostrando un nuevo rostro del personaje. Logrando rescatar los diferentes proyectos narrativos desde cuentos hasta novelas donde el personaje principal es Malinche, destacando ante todo su habilidad lingüística, su condición de intérprete, para posicionarse en un buen lugar dentro de una sociedad donde el papel de la mujer en la vida política o pública era poco probable, aún más en condición de esclava (Grillo: Rosa María, 2010). Después de lo escrito, se pasa a lo visual, logrando la creación de lienzos o códices, murales, pinturas, películas, documentales con Malinche como personaje principal dentro de ellas, para pasar al siglo XXI con las nuevas formas visuales que han surgido: las series televisivas. Cada una de ellas, como lo narrativo, atiende a las cualidades lingüísticas de Malinche, en su condición de intérprete, de mujer y esclava dentro de la historia.

El personaje dentro de la serie *Malinche* intenta representar cómo fue la realidad, rescatar su figura y su relación con Hernán Cortés y el resto de la historia sobre la Conquista de México, así como ésta a través de los ojos de la Malinche. A través de ella, se brinda a la audiencia una nueva visión presente de los personajes más destacados de la historia, ya que ha sido uno de los personajes con mucho interés pero poco abordado. Se realiza una mezcla entre hechos que sucedieron, y otros que pudieron haber sucedido. La serie tiene lugar en diferentes estados de México, como Veracruz, Morelos, Estado de México, Hidalgo y Ciudad de México, abarcando también diferentes lenguas indígenas, como el totonaca, popoluca, maya y náhuatl. La serie aborda la vida de Malinche, desde niña hasta su vida después de la Conquista, transformándose de esclava a señora, intérprete, intentado obtener su libertad al llevarlos hasta Tenochtitlan.

La serie *Malinche* fue realizada en 2018, transmitida por Canal Once en noviembre del mismo año, producida por Bravo Films,

escrita por Patricia Arriaga Jordán, junto a Monika Revilla y Javier Peñalosa. Se conforma por cinco capítulos y una temporada. Los capítulos son: 1: Miedo; 2: Palabra noble; 3: Persona que habla; 4: Lo que se va; 5: Raíces. La duración de cada uno de los capítulos es de cincuenta minutos aproximadamente. La vida de un personaje femenino con voz en un pueblo y una época donde no existía esa posibilidad, se lee aquí, debajo de lo visual, se encuentran líneas escritas que se analizan a través de un análisis de lenguaje fílmico, fotogramas, tomados de los diferentes capítulos, mostrando las representaciones de Malinche como esclava e intérprete.

La elección de los fotogramas de la serie se basa en las representaciones históricas y las descripciones que se han rescatado a partir de Bernal Díaz del Castillo en las crónicas de *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, resaltando la forma de vestir, sus posiciones, la dirección de su mirada, sus descripciones físicas, etc. El análisis de los fotogramas seleccionados se realizará con base en la obra de Lauro Zavala sobre análisis fílmico, desde los acercamientos de la cámara hacia el rostro del personaje principal de la serie misma, hasta los planos y posiciones de los personajes.

### **Análisis de serie *Malinche***

**BATALLA EN CENTLA Y EL TRIBUTO DE ESCLAVAS A HERNAN CORTES:** El primer fotograma es tomado del primer capítulo. A pesar de que empieza con un *flashback*, inicia por el término de la serie, el análisis de los fotogramas parte de la Malinche como esclava, hasta llegar a manos de Cortés. El primer momento remarcado es el minuto 34:13, donde es ofrecida como tributo a los españoles por parte del pueblo al que pertenecía en la misma calidad de esclava. En la escena se aprecia una toma de plano medio, enmarcando la parte del cuerpo de Malinche, notando que trae puesto el huipil de su madre, un

collar que lo acompaña, cabello suelto, un petate para dormir con sus nuevos compañeros. Su mirada se dirige al frente, tomándolo como una referencia a la vista y la mirada hacia el futuro, su futuro.

**EL BAUTIZO DE MALINALLI:** El minuto 36:22 muestra al espectador el momento en que es bautizada por la religión católica, reconocida a partir de ese momento como Marina, también, como menciona Fanny del Río en una ponencia, Marina es reconocida a partir de que es bautizada (Del Río, Fanny: ponencia 2022). Porta el mismo huipil, ahora sin el collar que la acompañaba en escena antes mencionada. Su posición es frente al sacerdote, en un lado se encuentra Aguilar, la mirada de Marina bautizada se encuentra fijamente con la de Aguilar, intentando pronunciar su nuevo nombre, una nueva forma de conocerse a ella misma. El plano es un plano medio, enmarcando a Marina y Aguilar, teniendo la conversación.

**PRIMER INTERPRETACIÓN DE MARINA:** El mismo capítulo, en el minuto 51:28 representa la primer interpretación o traducción de Marina para Cortés; en el fotograma seleccionado se encuentran los tres personajes principales (Marina, Cortés y Aguilar) a espaldas de la cámara. El orden en que se encuentran es el siguiente: de derecha a izquierda Hernán Cortés, Jerónimo de Aguilar y Malinche. El momento es seleccionado por ser el primer instante en que Marina hace uso de su habilidad lingüística, poniendo como condición obtener su libertad después de culminar al llegar a Tenochtitlan.

El capítulo 2, Palabra noble, muestra en el minuto 6:06 un fotograma que realiza la traducción a Cortés del Imperio Totonaca, donde Malinche y Aguilar dejan al centro a Cortés, como se puede observar en algunas representaciones de pinturas también. Como cada espectador recordará, el papel de Malinche como intérprete en

un inicio era traducir del náhuatl maya, mientras Aguilar traducía del maya a español. El fotograma es una toma a medio plano, enfocando a los intérpretes y al capitán. La vestimenta de Malinche no es más el huipil de su madre, sino que es uno de manta, como el que usan el resto de las esclavas que sirven a los españoles. La mirada de Malinche está hacia abajo, hacia el piso, con su cabello suelto, negro.

En el mismo capítulo, Jerónimo de Aguilar le dice la siguiente oración a Malinche: «Tus palabras y tu pensamiento le pertenecen al capitán», reiterando la calidad de esclava de la palabra, su función como intérprete, mostrando de cierta manera, que ella no puede ser una traidora a la patria, al México antiguo y al nuevo pueblo, ya que su función, sus palabras y acciones, eran en gran parte órdenes o pertenecientes al capitán. En el fotograma, es Aguilar quien está en primer plano frente a Marina, con mirada fija, dominante, hacia ella.

El minuto 15:12 muestra una de las traducciones más importantes de Marina, el momento en que se realiza la destrucción del Dios Totonaca, Aktsini. Marina se encuentra al costado derecho de Cortés, con su mismo huipil de manta, su cabello suelto, el rostro hacia abajo como un signo de sumisión, pero los ojos en dirección a Cortés. A pesar de sentir inferioridad ante el pueblo y los extranjeros, Malinche logra evitar muertes, siendo no sólo la intérprete o la lengua sino una mediadora o consejera de guerra del capitán Cortés.

**ENCUENTRO DE CULTURAS:** El capítulo 3, Persona que habla, toma el fotograma en el minuto 18:11 marcado como uno de los momentos más importantes dentro del capítulo, de la serie y de la historia de la Conquista: el encuentro con Moctezuma y Hernán Cortés. Las posiciones de los protagonistas son: de izquierda a derecha Malinche, Aguilar y Cortés. Al acercar la toma a Marina se obtiene un primer plano, con su rostro de fondo. Nuevamente la mirada está fija hacia el piso mientras realiza la

traducción para Aguilar y Cortés respectivamente. En esta ocasión, su mirada al piso es por el miedo (o respeto) hacia la cultura mexicana, hacia el Tlatoani Moctezuma, recordando los sacrificios humanos, donde en la misma serie sus hermanas fueron raptadas para dar como ofrenda.

**MALINCHE COMO PUENTE ENTRE CORTÉS Y MOCTEZUMA:** En la misma secuencia de la serie Moctezuma llama a Cortés como «Capitán Malintzin», los españoles lo interpretan como «Malinche», resaltando en este punto que Malinche era el nombre dado al hombre, a Cortés, recordando también que el sufijo —tzin significa «de», dando como derivado «capitán de Marina» (Grillo, Rosa María: 2010). El personaje de Malinche en este punto se encuentra con cabello suelto, huipil de manta, collar y aretes, dando un realce, una persona más que una esclava.

Marina no sólo cumple en ese momento como la lengua de los extranjeros, sino que realiza una toma de decisiones, evitando así muertes innecesarias y una guerra, haciendo uso de su palabra, de su habilidad y la manera de negociar con Moctezuma. Es decir, pide al Tlatoani que reciba a extranjeros, alimentándolos para retirarse después.

**INTERPRETACIONES:** El siguiente fotograma elegido es en el minuto 21:18, donde la posición de Malinche es justo al centro de Cortés y Moctezuma, continuando con el papel de puente entre una lengua y otra, entre cultura y otra. La toma está a plano medio justo en la espalda de la protagonista, enmarcando su cabellera negra, las manos de Cortés al lado derecho de Malinche preguntando por el oro y los brazos cruzados de Moctezuma al lado izquierdo de Marina.



**PRESOS:** El capítulo 4, Lo que se va, propone un fotograma en el minuto 0:45 a Marina ante Moctezuma después de la matanza realizada en el templo mayor por el intento de la celebración a sus dioses mientras Cortés y Malinche se encontraban fuera de Tenochtitlan. Los mexicas tomaron presos a los españoles, no permitiéndoles alimento o agua. Por ello, Marina se acerca a Moctezuma, para pedirle que hable con su pueblo, evitando que se derrame más sangre (serie Malinche, minuto 1:20). La toma es detrás de Moctezuma, enmarcando el rostro de Malinche frente a él, pero con su mirada hacia el piso, como en algunos otros fotogramas.

**NOCHE TRISTE:** El fotograma del minuto 13:28 da una representación de la Noche Triste, colocando a Malinche en los brazos de Cortés, en un plano general, enmarcando el paisaje, la noche, a Cortés y Marina de cuerpo completo, donde Malinche está usando un huipil falda, abrazando al capitán herida tras huir con el ejército español de Tenochtitlan.

En el minuto 15:43 el espectador aprecia la posición de Malinche diferente al resto junto a Cortés y Aguilar, ya que está en el centro, justo al lado de Cortés, interpretándolo como un acenso de responsabilidad, pasando como la lengua principal del capitán, poniendo a Aguilar como la lengua secundaria. Malinche se encuentra sentada, al igual que Cortés y Aguilar, porta su huipil de manta y el cabello suelto. Con una toma de plano medio, enfocando principalmente a Aguilar, Marina y Cortés.

**RENDICIÓN DE CUAUHTEMOC:** El fotograma del minuto 23:17 muestra la rendición de Cuauhtémoc frente a Cortés y al ejército español. Marina está detrás de Cortés, al lado de Jerónimo de Aguilar, frente al Tlatoani Cuauhtémoc. Marina porta un huipil de manta bordado con color rojo en el pecho y el cabello suelto.

Se aprecia un plano general, donde aparece a espaldas el Tlatoani Cuauhtémoc, Cortés frente a él, Marina y Jerónimo de Aguilar a cuerpo completo, apreciando al mismo tiempo el agua, los árboles y el cielo.

**MALINCHE Y EL PODER:** El minuto 52:26 muestra una Marina más segura de sí misma, de las decisiones que ha tomado para evitar más muertes, además de ser la lengua, la intérprete y el puente de dos culturas. Se muestra a Malinche frente a los comerciantes que la vendieron como esclava años atrás, dándoles los aretes de su padre para ser entregados a su madre en Oluta, diciendo: «Soy Doña Marina, la mujer más poderosa de la Nueva España». La imagen de Malinche es diferente, su mirada no se fija más en el piso ante nadie. Es un plano medio, sobre Marina, resaltando el cabello suelto sobre sus hombros, con el huipil de manta bordado con rojo, haciendo un acercamiento hasta su rostro, fijando la mirada en ambos comerciantes.

**INFANCIA DE MALINCHE:** El capítulo 5, Raíces, muestra la vida de Marina en su pueblo al momento en que ésta regresa para ver nuevamente a su madre. El fotograma elegido es en el minuto 4:17, que es la misma escena que se aprecia en el capítulo 1 al minuto 0:15-0:17, yendo por el lago a Oluta, su pueblo natal. La apariencia de Malinche es distinta. El personaje porta un huipil, huarachas, collar y un turbante. Su cabello es largo y negro, su mirada está perdida entre la naturaleza de su pueblo natal. Lleva en sus manos una gallina, regalada por una de sus amigas esclavas cuando ambas pasan a manos de los españoles.

Si se hace una comparación del personaje frente a la Malinche esclava para preparar alimentos y como objeto sexual, se encuentra una gran diferencia desde su vestimenta hasta la forma de portar su

cabello, sus pies o el collar. Al inicio se describe una Malinche con pies descalzos, cabello suelto y otro tipo de huipil, al ser la lengua y no más la esclava se descubre una Malinalli con autoridad y el mismo deseo que la Malinche esclava: el deseo de la libertad.

El fotograma resalta la naturaleza, enseguida, se muestra un plano general del bote donde se transportan Malinche y los soldados de Cortés hacia el pueblo de Oluta para terminar con un primer plano del rostro de Malinche, enfocando su mirada hacia los árboles que dos segundos antes el espectador encontró en el plano general de los árboles. En otra secuencia con duración de cuatro segundos se aprecia un plano general de dos nativos que corren a avisar sobre la llegada de personas en el río, personas que para ellos eran desconocidos.






El personaje y la escena principal a resaltar es la de Malinche dentro y fuera de la serie y en todos los capítulos. El espectador lo puede comprobar a través del primer plano donde el centro es Malinche, estando en la mayoría del tiempo en los primeros planos.

El último fotograma elegido, es en realidad el primer momento de la serie y la que pone en orden el resto, es el inicio y el fin de la misma, estableciendo una relación directa entre cámara, actor y espectador. El cine construye el modo en que se debe mirar y observar el mundo, entonces, es como si la serie de *Malinche* fuese una idea de reivindicación, observando al personaje intentar obtener su libertad y fungiendo un papel primordial dentro de la historia de la Conquista.

La relación entre espectador y personaje también es única, ya que se crea una experiencia íntima y personal entre ellos. Cada una de las tomas, fotogramas y planos crean conexión diferente a cada uno. Infiere también la educación o el conocimiento previo a la serie, o el personaje, que en este caso es histórico, Malinche. La relación entre historia, literatura y cine está más que ligada, ya

que lo histórico es la base para cada uno de los siguientes pasos que dará el personaje dentro de la literatura, dentro de la pantalla. Es ese el momento es donde espectador y actor comprenden que el cine no representa la realidad, es la realidad.

## Anexos

FOTOGRAMA	DESCRIPCIÓN	CAPÍTULO/ MINUTO
	Fotograma 1. Malinche es entregada como tributo.	Cap. 1. min. 34:20
	Fotograma 2. Malinalli es bautizada como Marina.	Cap. 1. min. 36:22
	Fotograma 3. Primera interpretación de Malinche para Hernán Cortés.	Cap. 1. min. 51:28
	Fotograma 4. Interpretación al Imperio Totonaca.	Cap. 2. min. 6:06
	“Tus palabras le pertenecen al capitán”.	Cap. 2. min. 8:43



Fotograma 7.  
Destrucción del  
Dios Totonaca en  
voz de Malinalli.

Cap. 2. min. 15:12



Fotograma 8.  
Encuentro  
entre Cortés y  
Moctezuma.  
Malinche como  
traductora.

Cap. 3. min. 18:11



Fotograma 9.  
Mirada de  
Malinche hacia el  
piso.

Cap. 3. min. 19:21



Fotograma 10.  
Malinche entre  
Cortés  
y Moctezuma,  
como puente de  
comunicación.

Cap. 3. min. 21:18



Fotograma 11.  
Malinche ante  
Moctezuma como  
prisionero.

Cap. 4. min. 0:45



Fotograma 12.  
Noche triste.

Cap. 4. min. 13:28



Fotograma 13.  
Malinche al centro  
de Cortés y  
Aguilar, como  
traductora  
principal.

Cap. 4. min.15:43



Fotograma 14.  
Rendición  
de Cuauhtémoc.

Cap. 4. min. 23:17



Fotograma 15.  
“Soy  
Doña Marina, la  
mujer  
más poderosa de la  
Nueva España”.

Cap. 4. min. 52:26



Malinche regresa a  
Oluta. Misma  
escena  
o fotograma  
del inicio  
de la serie.

Cap. 5. min. 4:17

## Bibliografía

- DEL RÍO, F. (2022, 8 de marzo) *La Malinche* [ponencia]. Asociación Filosófica de México, Facebook.
- DÍAZ DEL CASTILLO, B. (edición 2009). *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, Porrúa, México.
- GONZÁLEZ N, C. L. (2018). *El personaje de la malinche: representación y significación en la narrativa mexicana contemporánea*, [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Zacatecas].
- GRILLO, R. (2010). *Escribir la Historia: descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIXy XX*. Alicante. Biblioteca Virtual.
- STAM R. (2014). *Teoría y práctica de la adaptación*. Universidad Autónoma de México. México.
- TOWNSEND, C. (2015). *Malintzin, Una mujer indígena en la Conquista de México*. Ediciones Era. México, México.
- ZAVALA, L. (S/A). *Estética y semiótica del cine, hacia una teoría paradigmática* . s/e. s/l.
- ZAVALA, L. (2014). *Semiótica preliminar, ensayos y conjeturas*. Fondo Editorial Estado de México. México.



# La representación de la región geocultural en *Benzulul*

---

The representation of the geocultural region in *Benzulul*

Diana Erika Cruz Jiménez<sup>1</sup>



**Resumen:** El presente trabajo tiene el objetivo presentar el protocolo de investigación que se inserta en la línea de Historia, cultura y comunicación del Doctorado en Estudios Regionales, dicha investigación tiene como propósito comprender y analizar los elementos que constituyen a la región socio-perceptual en *Benzulul* de Eraclio Zepeda (1959). Para ello se recurre a la geografía humana, cuya teoría articula a la literatura como fuente y registro de la forma en la que los pobladores y escritores han percibido el territorio, cómo lo han transformado y representado; además permite ver la dimensión geocultural de un espacio y tiempo definidos y que se esboza en torno y en la obra a manera de recuadros paisajísticos. Este esbozo de avances de investigación pretende ser abarcador y mostrar los tejidos del entramado que se visualiza en la obra y que nos aproxima a las aristas que conforman las representaciones de lugares y sociedades en la literatura.

---

<sup>1</sup> Universidad Autónoma de Chiapas y Universidad de Artes y Ciencias de Chiapas.

**Palabras clave:** Percepción, espacio y tiempo, geocultural, región, representación.

**Abstract:** The present work has the objective of presenting the research protocol that is inserted in the line of History, culture and communication of the Doctorate in Regional Studies, this research has the purpose of understanding and analyzing the elements that constitute the socio-perceptual region in *Benzulul* de Eraclio Zepeda (1959). For this, human geography is used, whose theory articulates literature as a source and record of the way in which the settlers and writers have perceived the territory, how they have transformed and represented it; it also allows us to see the socio-cultural dimension of a defined space and time and that is outlined around and in the work as landscape boxes. This outline of research advances aims to be comprehensive and show the fabrics of the framework that is visualized in the work and that brings us closer to the edges that make up the presentations of places and societies in literature.

**Keywords:** Perception, space and time, sociocultural practices, region, representation.

### **La obra: contenedor de realidad**

La literatura como expresión artística producida en un determinado contexto ha expresado las circunstancias de la condición humana, los conflictos, malestares e ideologías de la sociedad, incluso en ella se representan otras perspectivas de los acontecimientos históricos de quienes han sido testigos. Quienes escriben emplean sus experiencias, ideas y artificios para ficcionalizar la realidad, transformarla a partir de sutilezas lingüísticas, por tanto, en el universo literario caben una pluralidad de versiones y visiones de la vida.

La presentación es dibujar, describir algo, implica también simbolizar, es a través de las palabras como podemos simbolizar, dibujar una imagen aproximada de algo, una expresión, sentimiento, que se busca describir para que pueda ser comprendida por otros. Exponer la idea de región en la obra literaria, es un arte el poder esbozar a la región, describir algunas de sus dimensiones, paisajes que se asocian también a la pintura, permite profundizar en la forma en la que es concebida, definida, expresada la región en la literatura, cómo a través de las palabras se va esculpiendo la imagen de la región, a partir de la experiencia, del sentir y percibir del autor y de la sociedad en la que se ha formado. Eso que se dibuja, que representa, tiene significado y sentido, la imagen se vuelve genuina y busca hacer presente, visibilizar algo (aspectos, dimensiones, características, valores) que han permanecido ocultos y que es en ese proceso mediante artificios literarios que el autor revela al lector esa realidad que es parte de su contexto y que es representada en su obra.

Es por esta razón que desde hace algunas décadas se ha venido trabajando en recuperar a obras literarias como fuentes de información para la geografía, historia, antropología y sociología, pues, la literatura forma puentes de acceso y rutas que se vinculan con otros conocimientos, saberes, disciplinas, por ello es que puede otorgar al lector cuadros bien definidos de un determinado contexto, dicha información puede aproximarnos a los vestigios de una época, espacio y sociedad específica, lo que contribuye a comprender de manera más compleja y completa la situación de un pueblo, su pasado y presente.

Las obras literarias al ser productos de creación en un determinado tiempo y espacio hacen alusión a las cosas del mundo, abordan cuestiones clave para la humanidad, brindan la oportunidad de comprender mejor nuestro entorno, la naturaleza humana y las significaciones que le ha atribuido el autor a sus vivencias y prác-

ticas, por lo que algunas narrativas se vuelven un referente importante de información multifacética. Algunos escritores han ligado su quehacer literario de la mano de otras disciplinas, sumando a la literatura universal discursos de una calidad extraordinaria con representaciones que nos identifican y arrojan luz de los restos del pasado, de las formas de vida, prácticas, problemas sociales, políticos, culturales de un lugar.

Obras como: *El Llano en llamas* (1953), *Pedro Páramo* (1955) y *Al filo del agua* (1955), fueron utilizadas por Luis González y González para escribir *Pueblo en Vilo: microhistoria de San José de Gracia* (1968) desde el enfoque microhistórico; la literatura como fuente y registro rompe con los estándares y preceptos establecidos en la disciplina histórica al reconocer que los documentos resguardados en los archivos no bastan para llenar algunos vacíos y aproximaciones al pasado que se busca conocer. Algunos autores se dieron la tarea de plasmar en papel los hechos de los que fueron testigos, las prácticas socioculturales del pueblo, incluso se le dio un lugar al valor de la tradición oral como medio de información y son estas filiaciones las que el historiador, el antropólogo y sociólogo requieren para ampliar su horizonte de análisis.

La transdisciplina permite reconocer a la obra literaria como contenedor que integra saberes y conocimientos de todas las disciplinas, la realidad y las preguntas que nos interpelan al estar frente a ella nos exigen profundizar y tener una mirada holística para poder respondernos, y la obra como texto escrito por un sujeto que vive su realidad en un espacio y tiempo definido nos acerca a su cosmovisión y la de un pueblo que mantiene correspondencia con otros y diálogo que se establece entre lo local y global, por lo que acercarnos a cada una de ellas es conocer cada una de las partes que integran a la realidad.

Este proyecto parte de la relación entre geografía humana y literatura, el espacio percibido en la obra literaria, percibido no sólo como espacio de acción de los personajes, sino como lugar construido y definido a partir de la manera en la cual los personajes lo han vivido, modificado, interiorizado, apropiado a través de imágenes y de todos los sentidos, y que han expresado de manera oral y textual porque se identifican o no como pobladores de él.

### **Vivir el lugar, la geografía humana y la literatura**

Tras la revitalización de la geografía entre los años setenta y noventa, establece fuertes vínculos con las humanidades, ya no sólo se trataba de analizar los componentes naturales de una determinada superficie terrestre, se da paso a lo humano y lo cultural, a lo que se dice del espacio vivido, recorrido y significado por quienes lo habitan. Yi Fu Tuan, geógrafo chino y exprofesor emérito de la Universidad de Wisconsin, escribió en 1977 *Space and place: The perspective of experience*. En este libro plantea la necesidad de desarrollar nuevas formas de tratamiento, reconocimiento y análisis geográfico, el cual toma en cuenta al sujeto y su experiencia frente a las dimensiones espaciales. Tuan, además de introducir el sentido humanista a los estudios geográficos, sería también quien propondría una metodología enfocada a lo “descriptivo-narrativo”. En ella, la narrativa tendría un valor fundamental para conocer la forma en la que el espacio es interpretado y representado en el discurso literario.

Eduardo Antonio Pérez Torres (2019) destacó que particularmente la novela regional angloamericana del siglo XIX fue reconocida por los geógrafos como fuente de información geográfica, desde 1960 comienza a tener mayor relevancia la novela como documento de información para el análisis geográfico. Yi Fu Tuan con sus estudios notaría que en las obras literarias no sólo se nombraba al lugar, también se le caracterizaba y se evidenciaba lo que ocurría dentro de

él, vinculando así la visión de la cultura de una sociedad de cierta época y la forma en la que esta percibía la realidad.

José Luis Vara Muñoz señala que “El análisis de textos se convierte en un campo privilegiado de desarrollo” (geografía de la percepción) cuyo objeto es el espacio subjetivo porque no hay más espacio que ése (el que es para él/los sujetos)” (2010, p.140). La obra literaria brinda la perspectiva del autor, autor que no ha vivido aislado, que ha crecido dentro de una comunidad, por lo que representa también la subjetividad social, la forma en la que la sociedad percibe la realidad, la vida y la manera en la que ha establecido un diálogo con el mundo.

En narraciones como *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro (1963), el lugar toma el valor de un personaje, tiene voz y da voz a los ecos guardados de épocas anteriores, en otras, el espacio de acción propone la delimitación de un territorio, ejemplos de ellos son *Cartucho* de Nellie Campobello (1931) y *Los Detectives Salvajes* de Roberto Bolaño (1998), en el que se reconocen historias y problemas sociales, formas específicas que contribuyen a observar la manera en la que un conflicto se vive en ese territorio; en otras narrativas, el lugar creado por el autor es una utopía que propone al lector imaginarse otros mundos como en *El corazón de las tinieblas* (1899) de Joseph Conrad, y en otras ocasiones, la obra literaria se vuelve un mapa bien trazado de lugares, bosques, ciudades y desiertos por los cuales el lector viaja mientras lee como es el caso de *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, en todos los casos los autores hablan de un espacio que conocen, que han recorrido o bien han concebido y producen una literatura vinculada a ese territorio.

*Benzulul* es una obra literaria escrita por el antropólogo social Eraclio Zepeda, publicada en 1959 por la Universidad Veracruzana, se conforma por ocho relatos en los que se esboza a las diversas regiones de Chiapas; algunos de los temas de los relatos son: la

muerte, la territorialización, la identificación, los problemas de la tierra, la pobreza y la disputa por el poder entre grupos sociales, por esta razón abarcar un estudio que implique articular las visiones histórica, geográfica, sociológica y antropológica es posible, ya que las situaciones que se narran y los personajes que se describen merecen un estudio integrador.

La obra fue incluida dentro del denominado *Ciclo de Chiapas* por Joseph Sommers en “El ciclo de Chiapas: Nueva corriente literaria”, identificada así dentro del corpus de escritores que aludieron a la “realidad indígena”, por ello también ha sido denominada como una narrativa indigenista o de indígenas, no obstante, aquí no ha reducido su perspectiva para tratar o adjetivar a *Benzulul* como una obra “indigenista”, sino como una narrativa que aborda a la región y a su vez forma parte del corpus literario regional y nacional.

Las tesis, ensayos, artículos que la han abordado tienden a ser un estudio de diversas menciones de la cosmovisión indigenista del autor, otras aluden a lo social para declarar que los personajes que allí aparecen son indígenas, entre estos estudios se encuentran: “El pensamiento indigenista en la narrativa del Ciclo de Chiapas” de Sofía López Fuertes (2009), la cual se centra en el discurso indigenista de ocho obras que conformaron el denominado “Ciclo de Chiapas”<sup>1</sup>, en este trabajo prevaleció la intención por identificar la forma en la que los autores representaron a la población indígena en cada una de las obras.

“El pensamiento oral en *Benzulul*, *Ciudad Real* y *Cuentos del desierto*” (2012) de Maribel Maldonado Alcocer es una aproximación

---

1 Joseph Sommers definió así el conjunto de obras que retrataron al contexto chiapaneco que va de 1948, año en el que aparece la obra que lo inaugura: *Juan Pérez Jolote* y 1962 año en el que se publica la última de las ocho obras englobadas dentro de este grupo, *Oficio de Tinieblas*.

valiosa que se centra en el valor de la memoria y la palabra hablada, tomando como punto de partida al pensamiento oral definido como la cosmovisión de las sociedades que predominantemente practican la oralidad, por ello puntualiza especialmente en los elementos mnemotécnicos, fonéticos, de repetición y la dimensión de evocar la realidad a través del lenguaje. Otro de los trabajos es la tesina “*Benzulul*: Cosmovisión y problemática social, dos niveles de una dialéctica de culturas” (2017) de Jesús García Victoria, es un análisis que retoma cuatro de los cuentos de *Benzulul* para dar cuenta de la lucha cultural entre ladinos, indígenas y “no indígenas” diferenciando la presencia de personajes mestizos, para ello se apoya de la teoría sociológica y de la narratología.

El trabajo de Frances Dorward “*Benzulul*: el cuento indigenista y su apoteosis” (1986) analiza cuatro de los cuentos de la obra referida de Eraclio Zepeda y la inserta también dentro de esta corriente indigenista, Dorward señala el valor de la visión del autor frente a la sociedad que retrata, reconoce que el eje central de los cuentos son las costumbres y tradiciones que se destacan, y que los temas centrales de su narrativa son: el complejo de inferioridad ante el otro, la soledad, la vejez, la corrupción, y la muerte que se hace presente en los desenlaces de los relatos.

Sofía López Fuertes, Maribel Maldonado Alcocer, Frances Dorward son algunos estudiosos que, desde los análisis sociológico, lingüístico y antropológico, han abordado algunos cuentos de *Benzulul*; los acentos recaen en conocer la cosmovisión indigenista del autor o el pensamiento oral en la obra. Así también el análisis desde la teoría literaria se ha hecho presente en el trabajo de Jesús García Victoria, en el que se vale de la sociocrítica y la narratología. Cabe destacar que en ningún caso se ha llevado a cabo un análisis de la obra completa, son cuentos seleccionados de *Benzulul* los que son analizados, por lo que es una parte del microcosmo el que



permite ver, no la totalidad sino parte de ella, por lo que este estudio es conveniente para dar cuenta de los relatos que no han sido tomados en cuenta por investigaciones anteriores.

Creo conveniente no limitar con la etiqueta de indigenista a *Benzulul*, las dimensiones de la región se encuentran plasmadas allí con diversos matices en menor o mayor profundidad y es importante enunciarlas todas, pues nos encontramos ante una obra de visión integradora sobre Chiapas. Rosario Castellanos escribió para el “Suplemento Nuestra Cultura” del Periódico *Novedades*:

“Haciendo a un lado todas las salvedades que nos obliga su juventud, su cultura en proceso de integración, su insipiente literaria podemos decir que (...) en *Benzulul* puede apreciarse que, sobre el talento innato del narrador, hay una consciencia vigilante que no quiere quedarse en las meras imágenes de las cosas, que quiere tocar raíces, que quiere colocar su testimonio en el sitio que le corresponde dentro del conjunto de datos que sobre Chiapas se han ido reuniendo” (Rosario Castellanos, 2003, en Sofía López Fuertes, 2009, p. 113).

La obra de Eraclio Zepeda en comparación con la de otros escritores chiapanecos de su época, ha sido poco estudiada a pesar de poseer una vasta riqueza de información y aristas desde las cuales puede ser analizada. El autor chiapaneco tuvo la sensibilidad para escuchar la voz del pueblo, acercarse a los rituales practicados, a la vida cotidiana, las creencias y tradiciones de la gente; son precisamente estos elementos los que se buscan analizar tomando a la narrativa como punto de partida, fuente de acceso a esa región geocultural, cuyo enfoque y metodología híbrido permitirá reconocer cada uno de los tejidos del entramado transdisciplinar.

## **El espacio y tiempo y personajes en *Benzulul***

Abordar a las obras literarias desde los estudios literarios es una propuesta que puede ampliar el panorama dentro de este campo, si bien, plantear un proyecto de esta índole es reconocer que la literatura no tiene solo una intención sensibilizadora, de entretenimiento, o que su esencia es la fantasía, la literatura tiene un sentido social, valores que la llevan a ser situada como fuente, documento valioso que contiene información que en otro tipo de registros no podemos hallar, nos acerca a una visión local, colectiva, desde abajo, en el que la voz del pueblo tiene cabida y es por ello que para las diversas disciplinas puede ser un artefacto con vías al pasado de una sociedad con características determinadas a la que buscamos conocer, una forma de reconocernos en ella y de acceder a una parte de la realidad, esa realidad global integrada por partes y visiones que a través de la literatura podemos explorar.

Cada disciplina a partir de sus métodos, teorías y recursos se ha acercado al estudio de narrativas regionales, todas a partir del auge de las corrientes culturales y el surgimiento y renovación del humanismo en las ciencias, por ello es posible hablar desde la geografía humana, cuando se alude a los aspectos socioculturales de un territorio y de la experiencia del hombre en relación con su entorno; desde la Historia cultural y los enfoques local, regional y micro histórico los cuales señalaron las distintas formas de hacer historia, a un nivel micro que diera cuenta de las especificidades del lugar y cómo impactaba el macro contexto en una población y lugar determinado, aunado a esto, permitía reconocer los discursos de quienes no habían sido tomados en cuenta en la historia desde arriba y pusieron especial atención no a la totalidad, sino a las particularidades de vida de las regiones. Otras disciplinas como la antropología y la sociología en su vertiente cultural de igual forma se han aproximado a los cauces que la lleven a comprender las re-

laciones entre cultura, sociedades y entorno. La obra literaria es el punto de partida, el eje articulador desde donde se aspira a conocer las dimensiones que integran a la región presente en *Benzulul*.

La obra no ha tenido un lugar privilegiado como fuente; el esfuerzo, los valores y aportes que los escritores han condensado en sus obras sigue siendo objeto de resistencias por parte de estudiosos que cuestionan la fidelidad y rigurosidad de las obras sin conocer las corrientes, movimientos y propósitos con los que se gestaron, la literatura se vale de sus propios artificios y reconocer a la obra no como una copia fiel de la realidad, sino como un contenedor de vivencias, testimonios de una realidad vivida y que se expresa con palabras que corresponden y representan a una realidad ya ficcionalizada que pasó por el tamiz de la interpretación de quien percibe el mundo con unos ojos que se han venido definiendo en la medida de su bagaje, experiencia, posición y que es traducido, llevado al plano literario donde toda historia adquiere el estatuto de realidad.

### **¿Cómo se construye la región en la literatura?**

Plantear un proyecto desde la literatura en estudios regionales es un reto pertinente en tanto que toma a *Benzulul* como eje articulador de disciplinas, además, permite observar los enfoques del estudio de la región en la literatura y las categorías que de ellas surgieron. Si bien, no hay una sola forma de estudiar a las narrativas, todas tienen su aporte, y nos llevan a complejizar los problemas que engloban a la literatura en cuanto a su categorización, regionalización, distinción y resistencias a su reconocimiento dentro de otras áreas. Este trabajo parte de diferenciar los enfoques de estudio en tanto obras que dibujan a una región, obras de una región y categorías de región que han nacido de esta clasificación.

En México hay escasos trabajos al respecto, uno de ellos es “Consideraciones sobre la llamada Literatura del Norte en Mé-

xico” de Víctor Barrera Enderle, en dicho artículo pone sobre la mesa la discusión acerca de la clasificación y ubicación de las obras por el lugar en el que son producidas y la trascendencia que por diversos factores<sup>2</sup> llegan o no a tener; otro es el de *Literaturas Regionales y Nación* publicado por la Universidad Veracruzana en 1999 en la que participaron varios autores, el libro fue resultado de los trabajos presentados en el congreso bajo el mismo título y el cual prestó atención a las características de ciertas obras en las que se reconocían los temas de identidad, el entramado entre el discurso histórico y el testimonial, a la par, comparaba a la literatura nacional de la regional. En los últimos años se asume que hay una regionalización de la literatura en cuanto a clasificación y diferenciación de la producción literaria nacional y regional, también son pocos los estudios que se le han dedicado a la región que se expresa en las obras literarias con sentido social, también, no se le dedica mayor importancia a la poca claridad que ha tenido distinguir a las categorías que surgen del binomio literatura-región en estas ansias por distribuir la literatura que refiere a una región de otra que aunque no la refiere es ubicada por su lugar de producción. Tampoco se cuestiona al respecto de los criterios ni se pone en duda si se están subestimando o borrando a ciertas obras en aras de reconocer únicamente a una “literatura mayor”, siendo que toda expresión literaria manifiesta la diversidad de miradas, estilos, técnicas narrativas y temas desde el ángulo en que se encuentra el escritor.

Conocer cómo confluyen el contexto del autor y su formación en la producción de *Benzulul* nos permite observar que a partir de estas correspondencias se produce cierta región y además ciertas obras con las que de manera paralela surge y las cuales han sido clasificadas

---

2 Legislación, crítica, figura del autor, recepción de la obra.

como literatura indigenista, indianista, regionalistas, no obstante, los ocho relatos que agrupa Eraclio Zepeda tienen características propias en las que se profundizará, puesto que es una obra que no cuenta con vastos estudios en comparación con otras de la misma época con semejante calidad literaria y capacidad integradora de información; si bien, la revisión de la literatura demuestra un esfuerzo notable por ahondar en la importancia de estudiar a *Benzulul* en como una región geocultural, entendida esta como el tejido que articula los componentes naturales, socioculturales e históricos del territorio, la suma total de estas dimensiones permiten conocer cómo los pobladores, personajes de la novela vivieron su entorno, se identificaron y apropiaron de él. Eraclio Zepeda deja ver en su obra sus experiencias y lo que observó de la sociedad a la que estaba cercano, la forma en la que los pobladores entendían el mundo, la memoria histórica del lugar y de la gente, su mirada integral permitió recuperar y expresar ese entramado en los ocho relatos que componen a esta narrativa. Es por este motivo que el presente trabajo no ha reducido su perspectiva para tratar o adjetivar a *Benzulul* como una obra “indigenista”, sino como una narrativa que contiene a una región.

A partir de esta reflexión surgen cuestionamientos que tienen que ser atendidos para poder definir cómo se constituye y comprende a la región geocultural en *Benzulul*, y cuál es la relación entre el contexto, formación del autor y lo que retrata en su obra; para dar respuesta es necesario aguzar la mirada y tejer puentes de acceso a la comprensión de una realidad compleja. Jean Grondin (2008) en *¿Qué es la hermenéutica?* retoma a George Gadamer para afirmar que: “la obra de arte no proporciona solamente un gozo estético, es ante todo un encuentro con la verdad” (pp.73-74), con esto señalaba la equivocación de quienes consideraban que una obra únicamente podía aportar una experiencia estética a quien se acercara a ella, la obra de arte tiene un sentido, sentido tanto para el autor como para

el lector, sentido que no se ha construido de la nada, sino que vino construyéndose de manera conjunta dentro de una sociedad y el cual está vinculado con el tiempo, espacio, contexto, el que surge.

Definir un concepto distinto de región que desde la literatura abarque el entramado de dimensiones, relaciones entre contexto, autor y obra y campos disciplinares, ese es el objetivo de esta investigación, solo así, de manera integral se podrían refutar los prejuicios las resistencias a reconocer a la obra como fuente documental. Para llegar al objetivo general se requiere estudiar al autor, su contexto formación e influencias literarias; analizar la forma en la que es dibujada la región geocultural, y finalmente, contextualizar a *Benzulul* con otras obras las que comparte rasgos y que fueron publicadas a la par por autores que, motivados por el contexto que vivían escribieron con características semejantes.

Pero, ¿qué es la región? Región viene del vocablo latino *regionis* que significa: dirección, línea recta, esto relacionado con los augures o sacerdotes que practicaban la adivinación y trazaban líneas rectas en el cielo para dividirlos en zonas de observación, esas líneas imaginarias se denominan regiones; posteriormente pasaría a vincularse este término con la idea de límites y fronteras que es con la que usualmente se asocia al concepto. Frémont (1976) define a la región como:

Una construcción social e histórica ubicada en un espacio. La región es una realidad cambiante y, además, producto de la dinámica socioeconómica y a la vez integra espacios sociales y lugares vividos con una especificidad que le otorga una estructura propia que se construye a partir de imágenes regionales. Por parte de las y los habitantes, así como de los “extranjeros” (Ronny Viales, 2010, p. 160)

Jaime Ornelas afirma que: “La región como concepto ha de construirse a partir de la realidad que se estudia o pretende estudiar.” (2014, p. 20). Él mismo afirmó en “Algunos aspectos teóricos del análisis regional” que el origen del análisis regional se encuentra en la Geografía, la cual se ocupa del estudio de la tierra desde el siglo XVIII, por ello, la relación indisoluble entre Geografía y Literatura, es una articulación entre dos campos que permiten el diálogo con otras ciencias a partir de la perspectiva cultural, momento en el que se reconocen el cruce y aporte que los estudios entre disciplinas pueden realizar.

Jorge Magaña y Sophia Pincemín destacan que: “las regiones no son innatas ni eternas, son construidas por sujetos sociales en un tiempo y espacio determinados.” (2022, p. 34) Y destacan que la región es el espacio que aglutina a identidades, elementos del paisaje, comportamientos, territorialidad, imaginarios, percepciones, redes, puesto que es el lugar en constante metamorfosis en el que se articulan la historia, la cultura, la sociedad y la naturaleza.

La región de manera general podemos citarla como la unidad física o imaginaria definida por el humano, la cual forma parte de una superficie mayor. La región se constituye por dimensiones naturales, culturales, sociales, históricas, lingüística, económicas y políticas íntimamente articuladas y características tanto distintivas como compartidas, las primeras permiten diferenciarla de otras regiones, mientras que las segunda demuestra puntos de convergencia y diálogo con otras.

Hablar de regiones en la literatura es ubicar en una cartografía física o imaginaria, un lugar en la obra, reconocer en las páginas expresiones que refieren a la región en sus características físicas, naturales y en sus dimensiones históricas y socioculturales; reconocer las expresiones de la idea de región en algunas narrativas es reconocer la heterogeneidad, y aunque no dan cuenta de la totalidad, pone

énfasis en la diversidad, pues manifiesta los rasgos por los que ese espacio merece ser distinguido.

A partir de la revisión de diversas lecturas se ha observado que la región en la literatura tiene tres enfoques de análisis<sup>3</sup>, la primera es cuando se establece un corpus de obras literarias pertenecientes a un mismo lugar de origen, en este sentido, se observará que este primer enfoque está asociado a la producción cultural de un determinado espacio; dichas obras se circunscriben en un tiempo y espacio específico, comparten características y pueden ser agrupadas y clasificadas de tal o cual forma, un ejemplo es la denominada *literatura caribeña*.

En el segundo enfoque de análisis de la región desde la literatura, el espacio toma relevancia en la obra literaria y es estudiada desde la propia narrativa; en el relato el lugar no sólo es importante por los límites territoriales y las líneas de acción de los personajes, sino por los alcances que implica estudiar las características y elementos implícitos dentro del espacio, reconociendo lo que hay inherente en él, como los aspectos sociales, culturales, políticos e históricos que se representan.

El tercer enfoque es el estudio y análisis de las categorías surgidas a partir del binomio literatura región, busca distinguir los momentos de surgimiento de cada uno de los conceptos, la forma en la que han sido definidos y su uso dentro del campo literario; pone sobre manifiesto que tanto críticos como estudiosos no logran un consenso entre las categorías, en el caso mexicano no hay un estudio dedicado a este análisis, conceptos como literatura regional, regionalismo literario y literatura regionalista se utilizan como sinónimos, se establecen como iguales y en otras ocasiones

---

3 Clasificación propia.



se borran por completo algunas para universalizar un solo concepto, por lo que hacer visible estas coincidencias y contradicciones introduce a visibilizar un problema entre definiciones y conceptos. Uno de los mejores trabajos al respecto de este enfoque es el de *Regionalismo literario: historia y crítica de un concepto problemático* (2021) de las argentinas Hebe Molina y Fabiana Varela, otro estudio con el que comparte esta preocupación es el de “Regionalismo Abstracto y representación simbólica de la nación en la literatura latinoamericana de la región” (2012) de Friedhelm Schmidt-Welle.

De estos enfoques se busca articular de forma general a los dos últimos puesto que se vinculan y son necesarios para definir la ruta por la que se caminará y contribuirá a poner sobre la mesa el problema de la sistematización y disenso que existe entre las categorías que se establecen alrededor del binomio literatura-región. Además, se propone construir a la región que se distingue y comprende en *Benzulul*.

### **El espacio percibido. Aproximación a la región geocultural**

El concepto geocultural es un aporte que se le reconoce a Rodolfo Kusch, quien desde la perspectiva intercultural la definió en 1976 como el espacio geográfico en el cual impera el pensamiento de un grupo social que le da sentido a lo que le rodea, y el cual mantiene un diálogo entre la forma en la que influye él en su entorno y la forma en la que el entorno incide en él. Posterior a esta definición encontramos otras más recientes como la que otorga el Departamento de Humanidades y artes de la Universidad Nacional de Avellaneda y el del Centro Universitario de las Industrias Culturales Argentinas, los cuales definen a la geocultura como relevamiento de los espacios de creación, producción y distribución de los bienes y servicios, que tiene que ver con la producción de la industria cultural de determinado lugar, mas en esta investigación lo

geocultural hace referencia a la cultura del lugar o de varios lugares que pertenecen a una región determinada y que se encuentran representados en la literatura, pensar en geocultura literaria implica reconocer que lo que habita en esa tierra, lo que se hace presente en ella y la cultura e historia de quienes lo habitan, es elevado al plano narrativo y es dentro de ella donde la región se esboza y deja ver las partes que componen a ese núcleo y las líneas que lo atraviesan, de tal manera que no se desatienden las coordenadas principales para poder entender a ese todo unido.

Al entramado solo es posible abordarlo desde el diálogo transdisciplinar; la especialización en una disciplina implica limitación, ya que conlleva a ver solo la parte de un todo, como a quien se le pide que dibuje una paloma posada sobre una repisa y el observador se sitúa sobre un ángulo que únicamente le permite ver el ala, probablemente en su dibujo podamos apreciar esa parte que ha podido observar y deje de lado lo demás, sin dar razón de las partes que por la posición no logró ver, por ello es que en el terreno de la investigación es válido hablar de verdades, todas las investigaciones aportan ya que representan una arista desde donde se teje conocimiento, no obstante, el entramado solo lo podemos comprender si se ve en su totalidad, o al menos, si se reconocen los hilos que componen a ese tejido, el apoyo entre disciplinas es necesario e importante para acercarse con mayor profundidad al objeto de estudio y lograr ver más que una parte del todo, aunque cierto es que no se puede abarcar la totalidad, si se puede aspirar a tejer articulaciones que permitan desentrañar al problema.

Este trabajo es diferente en tanto que la revisión de los estudios que han abordado a *Benzulul* destacan además del poco interés que se le presta a la obra, el estudio parcial de la misma, algunos han retomado a uno o cuatro de los ocho relatos que componen al libro, dichos trabajos abarcan el estudio de la ideología, la ora-

lidad, la cosmovisión del indigenismo, desde las disciplinas sociológica, literaria, lingüística, aproximaciones antropológicas, la obra como parte de un corpus, y cada una de ellas abona valiosas aportaciones, mas no se ha introducido a un estudio que articule todas estas desde lo geocultural, en el que la percepción del autor y de los pobladores con respecto del lugar se haga presente, en el que se le preste atención al espacio y sus componentes geográficos, socioculturales, históricos, perceptivos son dibujados en ella. El valor de este trabajo reside en construir y definir un concepto de región diferente, que explique los tejidos de ese entramado que se encuentra en *Benzulul*, esta región se va reconociendo, definiendo y analizando en la medida en la que avanza la investigación.

Lo que se busca destacar es que cada obra literaria contiene un fragmento de realidad, tiene las marcas de la experiencia, del testimonio, de la región que se ha percibido y de la heterogeneidad cultural, son obras como *Benzulul* las que nos llevan a ser conscientes del diálogo entre el contexto macro y su impacto en la subjetividad, así como de las partes que conforman a esa totalidad literaria.

## Bibliografía

- CORZO, R, MARTÍNEZ, P., VENTURA, J. ALCALÁ, A., HERNÁNDEZ, E. Y MARTÍNEZ, J. (1999). *México: literaturas regionales y nación*. Universidad Veracruzana.
- CULLER, J. (2014). Por fin, literatura comparada, en *¿Qué es la literatura comparada?* Universidad Veracruzana. Pp. 23-36.
- DORWARD, F. (1986). *Benzulul: el cuento indigenista y su apoteosis*. *Texto crítico*, 639 (34-35), 93-103. <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/7131>
- GARCÍA, J. (2017). *Benzulul: cosmovisión y problemática social, dos niveles de una dialéctica de culturas*. [Tesis de Licenciatura]. Universidad Nacional Autónoma de México.
- GONZÁLEZ, L. (1968). *Pueblo en vilo: microhistoria de San José de Gracia*. El Colegio de México.
- GRONDIN, J. (2008). *¿Qué es la hermenéutica?* Herder editorial
- KUSCH, R. (1976). *Geocultura del hombre americano*. Colección Estudios Latinoamericanos.
- LÓPEZ, S. (2009). El pensamiento indigenista en la narrativa del Ciclo de Chiapas. [Tesis de Maestría]. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- MALDONADO, M. (2012). El pensamiento oral en Benzulul: Ciudad real y Cuentos del desierto. [Tesis de Maestría]. Universidad de Sonora.
- MOLINA, H. Y VARELA, I. (2021). *Regionalismo literario*. Historia y crítica de un concepto problemático. Biblioteca Nacional de Cuyo.
- ORNELAS, J. [coord.] (2014). *Teorías y técnicas para el análisis regional*. El colegio de Tlaxcala.
- PINCEMIN, S. Y MAGAÑA, J. (2016). Cultura y patrimonio en los estudios regionales. *Anuario del doctorado en educación*. 28 (1), 27-39. [researchgate.net/profile/Sophia-Pincemin-2/publication](https://www.researchgate.net/profile/Sophia-Pincemin-2/publication)

- /265581469\_CULTURA\_Y\_PATRIMONIO\_CULTURAL\_EN\_LOS\_ESTUDIOS\_REGIONALES/links/574b89c608ae5c51e29eac6c/.pdf
- SCHMIDT, WELLE. F. (2012). Regionalismo abstracto y representación simbólica de la nación en la literatura latinoamericana de la región. *Relaciones Estudios de Historia y Sociedad*. 33 (130), s.p. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5345192>
- SOMMERS, J. (1964). El ciclo de Chiapas: Nueva corriente literaria. *Cuadernos Americanos*. 133 (2), 246-261.
- TORRES, E. (2019). Enfoques teórico-conceptuales de las relaciones geografía y literatura. *Tlalli. Revista de Investigaciones en Geografía*. (1), 135-153. [https://www.researchgate.net/publication/339463288\\_Enfoques\\_teorico-conceptuales\\_de\\_las\\_relaciones\\_geografia\\_y\\_literatura/citation/download](https://www.researchgate.net/publication/339463288_Enfoques_teorico-conceptuales_de_las_relaciones_geografia_y_literatura/citation/download)
- TUAN Y., F. (1977). *Space and place: The perspective of experience*. Universidad de Minnesota.
- VARA, J. (2010). Un análisis necesario: epistemología de la geografía de la percepción. *Papeles de Geografía*, (51-52), 337-344. <https://revistas.um.es/geografia/article/view/114631>
- VIALES, R. (2010). La región como construcción social, especial, política, histórica y subjetiva. Hacia un modelo conceptual/relacional de historia regional en América Latina. *Geopolíticas*, 1 (1), 157-172. <https://revistas.ucm.es/index.php/GEOP/article/view/GEOP1010120157A>
- ZEPEDA, E. (1959). *Benzulul*. Universidad Veracruzana.



# La ciudad y las bestias, el bestiario contemporáneo y otros demonios

---

City and beasts, the contemporary bestiary  
and other daemons

Yareth Virginia Garcés Loera<sup>1</sup>

Héctor Contreras Sandoval<sup>2</sup>



**Resumen:** Es razón del bestiario contemporáneo revelar una aproximación tan fatídica y real al humano, y que corresponde al entramado literario plasmar esos demonios que sobresalen en el mundo no solo onírico o poético sino en uno real: la gente, los cuerpos, las emociones, los miedos, los sueños, las pesadillas. Los bestiarios describen a la humanidad como ningún otro al contrastar dos elementos tan unidos por sí mismos: los animales y el ser. De ahí que en este análisis se estudiará la obra *Bestiario* de Juan José Arreola y algunos referentes del bestiario actual, ya que se propone un acercamiento a las bestias contemporáneas pero que parten desde las miradas de los animales medievales.

**Palabras clave:** Bestia, animal, literatura contemporánea, hermenéutica

---

1. Licenciatura en Lenguas Extranjeras, Universidad Autónoma de Zacatecas.

2. Licenciatura en Lenguas Extranjeras, Universidad Autónoma de Zacatecas.

**Abstract:** The purpose of contemporary bestiary is to reveal such a fateful and real approach to the human reality, and it corresponds to the literary framework to capture those demons that stand out not only in a dreamlike or poetic world but in a real one: people, bodies, emotions, fears, dreams, nightmares. The bestiaries describe humanity like no other by contrasting two so united elements: animals, and the being. Hence, in this analysis, Juan José Arreola's bestiary and some referents of the actual bestiary will be studied, since an approach to contemporary beasts is proposed, but starting from the perspective of medieval animals.

**Keywords:** Beast, animal, contemporary literature, hermeneutics

## **Introducción**

Desde siempre los animales han permeado en el inconsciente colectivo, a través de dos representaciones que los caracterizan: su bestialidad o domesticidad. Para el medioevo en su clasificación el animal manifiesta otros elementos místicos, fantásticos otorgados por la imaginación, era portador de supersticiones y mitos relacionados a sus particularidades. La imaginación colectiva juzgaba según su criterio, existía un pensamiento estético y clasicista en el que no solo figuraban las apariencias de la gente, sino también las del mundo animal, es decir, los animales bonitos eran buenos, los feos eran temibles depredadores. Del bestiario medieval, La hiena:

Hay un animal llamado hiena, que está acostumbrado a vivir en los sepulcros y a devorar los cadáveres. Su naturaleza es tal, que a ratos es masculina y a otros femenina; de ahí que sea una bestia repugnante [...] frecuenta las majadas de los pastores y camina en torno a las casas por la noche, estudiando con oído atento el tono de voz



de los que en ellas vive, pues es capaz de hacer imitaciones de la voz humana. (Malaxecheverría, 1986, p. 178)

Para desentrañar estas ambivalencias en el mundo animal y en el de la imaginación se puede recurrir a distintos tipos de lectura de la hermenéutica, por ejemplo, el círculo eranio conformado por entre ellos Mircea Eliade, Gilbert Durand y E. Neumann. El círculo de Eranos trabaja la lectura simbólica del mundo, pero parte desde una visión general a una específica, analiza el mundo de los opuestos, y desde múltiples concepciones recurren al estudio del símbolo y el arquetipo: como lo señala Eliade: “La «maternidad trascendental» de la tierra que se aparea con el cielo masculino [...] en ciertas tradiciones arcaicas la tierra es ella misma andrógina o femenino–masculina (matriarcal–patriarcal) (Eliade, 2012, p. 81).

Este análisis se abordará a partir de la hermenéutica de Durand en el que se recurre al mundo de los opuestos, sus complementos y contraste. En esta sintonía, en *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* de Durand se destaca una constante, la imaginación. Entendida como un recurso de la memoria que nos permite evocar otros mundos, otras formas posibles de la realidad, otros submundos que nos permiten escapar de la condena del Cronos, al dejar de pensar en el tiempo y nuestra perenne derrota contra éste.

En la imaginación están presentes también estos polos, el animal como encrucijada del mundo real y onírico. Durand divide el mundo de los contrastes en dos ejes: el reino diurno y nocturno. En el diurno se encuentran aquellos elementos desprendidos del mundo de los hombres y que apuntan a lo celeste, el rey, el niño, la espada, el sol, el día, el calor, la sequía y animales como el león, los caballos, entre otros y su función es la separación, la claridad nos hace identificar y delimitar mediante la vista los objetos.

El reino nocturno en cambio se concentra en reunir lo que el día separa, en la oscuridad se confunden las formas de las cosas, en este reino habitan los arquetipos nocturnos del descenso: la noche, la mujer en sus múltiples proyecciones, la sacerdotisa, la anciana sabia o la mujer fatal, además de elementos como el agua, el frío, la tierra, la morada. En torno al animal también hay una gran variedad: las arañas, los osos, las aves de la vigilia como el búho o la lechuza entre muchas otras especies que habitan en la oscuridad.

Referente al bestiario se presenta primeramente como un libro de botánica, pero después mutaría su intención, los animales se entretijeron en la membrana social medieval y el resultado fueron seres fantásticos venidos de la imaginación o las pesadillas que, según las leyes religiosas, estos seres temibles se alimentaban de pecadores o que tomaban las formas humanas como castigos del cuerpo:

### **Centauros**

De modo semejante [a las sirenas], los centauros tienen la parte superior como la de un hombre, y desde el pecho hacia abajo la forma de un caballo. Así tiene cada hombre dos almas, y es indeciso en sus obras. Muchos hay que se reúnen en la iglesia mostrando una conducta divina, mientras que constantemente están negando su influencia. En la iglesia son como hombres, pero una vez que han salido de ella, se convierten en muertos. Son, como las sirenas y los centauros, herejes, hipócritas y de voluntad doble (...). (Malaxecheverría, p. 137)

Con el correr del tiempo la imaginación se modulaba por su contexto y con ello la proyección del miedo, los animales ya no atemorizaban. La imagen animal permanecía, pero ya con disímiles funciones, ora fábula, ora emblema, y el bestiario pronto se olvidaría. Es hasta finales del siglo XIX en las letras francesas que

Isidore Ducasse dio nuevamente vida al bestiario en su máximo esplendor. Ducasse resignifica al bestiario, en él se resalta la cumbre y la caída hacia el mundo de los humanos. *Los cantos de Maldoror* se crean para evidenciar mediante cantos poéticos el veneno, la furia y la violencia animal–humano en los que el cuerpo y el ser están desajustados de sí mismos. El infierno del ser se desprende de su sentido en la tierra y ante el animal sucumbe.

Respecto a las distintas proyecciones del bestiario en la literatura contemporánea, en algunas obras se recrea a partir del cuento corto, la poesía o la fábula, entre otros géneros, textos como el *Bestiario* de Julio Cortázar (1951), *El gran zoo* de Nicolas Guillen (1967), *El libro de los seres imaginarios* de Jorge Luis Borges (1957) o el *Bestiario* de Juan José Arreola (1959), cabe destacar que en estos dos últimos se crean textos descriptivos siguiendo la versión original de Plinio el Viejo. En la actualidad otros autores entre ellos Cecilia Eudave han renovado estos tópicos destinados a la animalidad, títulos como *Bestiaria vida*, *El verano de la serpiente* o *Papá oso*, a pesar de ser construidas a partir de distintos diálogos, sendas geográficas o temporales, coinciden al ser obras destinadas a mostrar la desazón humana, así como los distintos escenarios de Latinoamérica en los que imperan los conflictos internos y externos del ser.

El presente análisis estudia las posibilidades de diálogo a partir del entramado de los tres bestiarios, el medieval, el poético de Ducasse y el contemporáneo. Para el bestiario de Arreola, él conforma sus textos apeándose a la tradición del bestiario medieval y crea a partir de la descripción una serie de veinticuatro animales que se conjuntan en sí mismos para reivindicar y posicionar ambos reinos, el animal y el humano.

Es cualidad de todos los bestiarios el destacar las características del animal y éste siempre es portador de una verdad más antigua que la humana, la conciencia de existir. El animal se presenta en

Arreola desde dos momentos, el animal es espejo fiel de la humanidad, mientras el ser ve su reflejo en los animales, los animales censuran para sí las formas humanas y de alguna manera niegan toda conexión con el mundo humano.

Para *Bestiario* Arreola crea textos breves que conforman una colección de zoología en la que las bestias son parodiadas, cicatrices vivas, latentes, la ensoñación de un ser perfecto que se vuelve imperfecto al hacerse hombre. El animal por su parte se compone de características que lo hace virtuoso, sensible, frágil frente al mundo, pero también se transforma en la bestia: “Como los otros bestiarios, éste asimila simbólicamente al animal, integrando lo extraño e inquietante en un sistema significativo cuya referencia central es lo humano. Pero el animal puede también figurar lo sobrehumano [...]” (Yurkievich, p. 8)

*Bestiario* critica a la sociedad con el vaivén de la vida humana en contraste con su representación animal para manifestar el sopor existencial y la condena a la que está atado lo humano: la soledad, la vejez, el tiempo: “Arreola transforma la colección de animales fabulosos del bestiario medieval en bestiario real. Opera paródicamente como un naturalista científico a la manera de Linneo, a partir de un modelo descriptivo basado sobre todo en la observación”. (Yurkievich, p. 8) El animal encara mil formas, pero la más pesadosa es la membrana social.

Una de las funciones del bestiario medieval tiende a presentarse desde una postura religiosa, el animal conlleva un fin moral, de represión y sometimiento para aquellos que no cumplen las leyes de Dios. Del bestiario medieval, el hipopótamo:

Los hipopótamos son unas fieras monstruosas que viven en la India, mayores de cuerpo que los elefantes; dicen que viven en cierto río de aguas imbebibles. Cuentan que, en una ocasión, arrastraron

en una hora a los voraces abismos de sus torbellinos a doscientos hombres, y los devoraron de cruel manera. (...) y junto a estas increíbles historias, se han inventado las horrendas figuras de los hipopótamos, que tienen —se dice— tres colores. Por el enorme tamaño de sus fauces, se les compara a un cedazo. Pero son tan tímidos, que si se les persigue, huyen hasta el punto de sudar sangre (Malaxecheverría, p. 188)

En contraste con el bestiario medieval, Arreola resignifica a los hipopótamos, animal nocturno que representa al viejo, es el cúmulo de años que evidencia el desparpajo humano a través del tiempo. Al igual que los viejos, el hipopótamo manifiesta la claudicación y el hartazgo de la vida, ya no existe sintonía entre él y su alrededor, sino que se cubre de una conciencia espectral y de un cuerpo que ha cedido a los estragos del reloj:

Jubilado por la naturaleza y a falta de un pantano a su medida, el hipopótamo se sumerge en el hastío. Potentado biológico, ya no tiene qué hacer junto al pájaro, la flor y la gacela. Se aburre enormemente y se queda dormido a la orilla de su charco, como un borracho junto a la copa vacía, envuelto en su capote colosa. (Arreola en Yurkievich. p. 370)

Del bestiario ducassiano Arreola medita en torno a la figura del sapo. El sapo es la voz de la conciencia de Maldoror. Ducasse evidencia mediante los animales el desprecio que se tienen ambos reinos, el animal y el humano y en la furia contenida en su poesía se denotan formas condenatorias de su odio sobre el mundo de los hombres, de la introducción del canto IV:

Es un hombre o una piedra o un árbol el que va a dar comienzo al cuarto canto. Cuando el pie resbala sobre una rana, se experimenta una sensación de repulsión; pero cuando se roza con la mano el cuerpo humano, la piel de los dedos se agrieta como las escamas de un bloque de mica que se rompe a martillazos; y así como el corazón de un tiburón que ha muerto hace una hora, palpita todavía sobre la cubierta con tenaz vitalidad de igual modo nuestras entrañas se agitan en toda su extensión, mucho tiempo después del contacto. ¡Tanto horror inspira el hombre a sus semejantes! (Ducasse en Pelligrini, 2014. p. 175)

Arreola también escribe su versión del sapo. En este bestiario el sapo es noble pero feo, su esencia remite a la fealdad de su cuerpo y su rostro como reflejo del hombre, se exalta en su ser a la naturaleza perfecta e imperfecta, a la existencia que emerge desde las sombras de la caverna, al rastro que nace de la tierra y en ella desaparece. El hombre tiene miedo y necesidad de ver al sapo porque es cercano a él. Reflexionemos un instante sobre el sentimiento que nos causara encontrarnos con nuestro reflejo, un rostro que nos angustia, nos aterroriza, nos cautiva, nos pertenece y no; es la esencia misma de ver al sapo, son esos mismos sentimientos

Salta de vez en cuando, solo para comprobar su radical estático. El salto tiene algo de latido: viéndolo bien el sapo es todo corazón. Prensado en un bloque de lodo frío, el sapo se sumerge en invierno como una lamentable crisálida. Se despierta en primavera, consciente de que ninguna metamorfosis se ha operado en él [...] En su actitud de esfinge hay una secreta proposición de canje, y la fealdad del sapo aparece ante nosotros con una abrumadora cualidad de espejo. (Arreola en Yurkievich, p. 354)

Son los espejos condenatorios que nos obligan a vernos y a compararnos, el sapo está siempre sometido al repudio, sin embargo, como fiel espejo nos ve y nos devuelve la mirada, nos encontramos y al repudiarlo a él, el sentimiento nos remite a nosotros mismos, la repulsión nos envuelve en la tragicomedia de nosotros.

El bestiario arreoleano reúne las referencias de otros bestiarios, sin embargo, existe un animal que armoniza perfectamente con la agonía actual, el mono. Arreola medita una vez más en la existencia humana y ésta se ve nuevamente rebasada por el animal, un ser que pareciera tener más conciencia que un hombre. Los animales en Arreola se destacan porque a pesar de ser parodiados por sus extrañezas, se ubican en otro peldaño de la conciencia. Lo malo no brota del animal, el animal solo es un recurso de la naturaleza, portador de su esencia, pero que no sintoniza con el humano.

Ya muchos milenios antes (¿cuántos?), los monos decidieron acercar su destino oponiéndose a la tentación de ser hombres. No cayeron en la empresa racional y siguen todavía en el paraíso: caricaturales, obscenos y libres a su manera. Los vemos ahora en el zoológico, como un espejo depresivo: nos miran con sarcasmo y con pena, porque seguimos observando su conducta animal. Atados a una dependencia invisible, danzamos al son que nos tocan, como el mono de organillo. Buscamos sin hallar las salidas del laberinto en que caímos, y la razón fracasa en la captura de inalcanzables frutas metafísicas (p. 375).

Para Arreola, el entrecruce de los mundos se quiebra o retorna con la figura del mono, aquel que nunca aprendió a hablar, pero sabe más que el hombre. El mono se enternece ante la humanidad que tiene delante de él, las presencias salvajes que se humillan antes sí mismas, que ven desde el otro lado de la cerca, sin saber que ellas

son observadas también por el mono; la contraposición entre el mono y el hombre es su grado de conciencia. El mono representa la devaluación del hombre ante el animal, que pareciera el animal sujeto a la conciencia y el hombre a la supervivencia. El mono no puede creer lo que está frente a él, éste invierte y degrada lo humano, recuerda al hombre que su búsqueda está más allá de lo que puede obtener, le recuerda su posición sobre el mundo.

## **Conclusión**

La presencia animal en la vida del hombre puede entenderse como aquel ente que conforma la existencia del otro. Los animales son los héroes de las mil caras que nos evocan distintas realidades, cada animal distinto de sí mismo nos fascina, le imitamos, mientras él nos mira con repulsión. Los animales desencantan y su vez armonizan con la agonía de la existencia, de ahí su imagen para representar el reflejo contextual y un espejo que nos devuelve eso que detestamos o nos hechiza.

Los bestiarios hacen uso de la función simbólica del lenguaje para traducir aquello que muchas veces no puede ser explicado. Al meditar en aquello que rodea al ser, éste observa todo lo que le agrada, casi siempre apegado a la cuestión moral y religiosa, pero también lo que le es repugnante en su realidad, representada por la bestialidad y su inferioridad ante los animales. *Homo homini lupus*, expresó Thomas Hobes, indicando así la unión del hombre civilizado con su parte bestial. Esta reflexión lleva al ser humano en búsqueda “de lo arcaico, de lo nocturno, de lo onírico, que es también un acceso a la raíz del lenguaje” (Ricoueur, 1965).

Los bestiarios pueden ser también una representación del hombre en cuanto a conjunto y no a individuo, como seres carroñeros que cazan en manada, se mueven, habitan, trabajan, comen, y al igual que las hienas se mueven en sociedad, los humanos también



lo hacemos y mostramos nuestra realidad, aunque esta realidad sea nuestra “monstruosidad” en cuanto a ente *per sé*. El bestiario entonces recopila representación a través de animales reales e irreales que se contrastan con la humanidad y conceden una serie de características que describen lo más terrible y desagradable pero también lo más noble y sublime de aquello que nos humaniza y nos bestializa y de que alguna manera nos adentra en los abismos de la conciencia.

## Bibliografía

- ARREÓLA, JUAN JOSÉ. *Obras*, prólogo de Saúl Yurkievich, México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- BACHELARD, GASTÓN. *Lautréamont, Breviarios*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- BACHELARD, GASTÓN. *La poética del espacio*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- CHEVALIER, JEAN. *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Editorial Herder, 1986.
- CIRLÓT, EDUARDÓ. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1992.
- DUCASSE, ISIDÓRE. *Obras completas*. Argentina: Argonauta, 2014.
- DURAND, GILBERT. *Estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general*. Madrid: Taurus, 1981.
- DURAND, GILBERT. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- JUNG, CARL, G. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós, 1995.
- JUNG, CARL, G. *Arquetipo e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós, 1970.
- MALAXECHEVERRÍA, IGNACIÓ (edit). *Bestiario Medieval*. Madrid: Ediciones Siruela. 1986.
- ÓRTIZ-ÓSES, ANDRES. *Hermenéutica de eranos*. Barcelona: Anthropos, 2012.
- PALMER, RICHARD, E. *Qué es la hermenéutica*. Madrid: ARCO/LIBROS, S.L. 2002.
- RIMBAUD, ARTHUR. *Una temporada en el infierno*. México: Fontamara, 2016.

## Cibergrafía

- DEYERMOND, ALAN «la tradición de los bestiarios en la antigua lírica popular hispánica» en Queen Mary, University of London.
- DUMAS, CLAUDE, «Estructuras literarias y pintura social en el cuento mexicano contemporáneo», en Anales de la literatura hispanoamericana, núm. 12, Universidad Complutense de Madrid, 1983.
- GLANTZ, MARGO, «Juan José Arreola y los Bestiarios», en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006, consultado el 26/04/2019 en [cervantesvirtual.com/obra/juan-jose-Arreola-y-los-bestiarios-0/](http://cervantesvirtual.com/obra/juan-jose-Arreola-y-los-bestiarios-0/)
- MORALES, MA GUADALUPE DEL CARMEN, «El simbolismo animal en la cultura medieval», Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, H.” Medieval, t. 9, 1996.
- PELLICER, ROSA, «En la Con-fabulación de Juan José Arreola», en Revista Iberoamericana, Universidad de Zaragoza, 1992.



# El recorrido laberíntico del detective en la ciudad de Zacatecas: *Qué solos se quedan los muertos*

---

Labyrinthine route of the detective in Zacatecas city:  
*How alone the dead remain*

Graciela Guadalupe Dávila Elías<sup>1</sup>

Mariana Mussetta<sup>2</sup>



**Resumen:** Este ensayo analiza de manera breve el recorrido que el personaje de José Giustozzi de la novela *Qué solos se quedan los muertos* del argentino Mempo Giardinelli realiza por la ciudad de Zacatecas en 1982. Se pretende no solo describir el recorrido sino caracterizarlo como laberíntico y a la ciudad como un laberinto que puede recorrerse, para ello se exploran las tipologías de laberinto y sus características para poder demostrarlo.

**Palabras clave:** Recorrido, Zacatecas, laberinto, literatura.

**Abstract:** This essay briefly explores the journey through Zacatecas city of Mempo Giardinelli's character, José Giustozzi, in his novel *Qué solos se quedan los muertos*. This intends not only to describe the route he took; but to characterize it as labyrinthic in nature.

---

1. Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, Universidad Autónoma de Zacatecas.

2. Universidad Nacional de Villa María, Argentina.

This paper delves into the characteristics of labyrinths and the sentiments they cause, and reflects on their presence in the novel.

**Keywords:** Journey, Zacatecas, labyrinth, literature.

*En el laberinto, uno no se pierde, se encuentra.  
En el laberinto, uno no encuentra al Minotauro,  
se encuentra a sí mismo.*

HERMANN KERN

### **Los trayectos laberínticos**

En la literatura, el autor, más allá de plasmar o capturar el objeto de su fascinación lo construye y reconstruye de manera tal que lo convierte en arquitecto de relatos y estructuras tan complejas y a veces paradójicas como los laberintos. La complejidad no es solamente estructural, también lo es la manera en la que un lector puede perderse en un texto y encontrar partes de sí mismo que desconocía, es la cualidad que hace comparable a la literatura con los laberintos.

Quizá es esta naturaleza laberíntica lo que nos permite explorar distintas dimensiones de aquello que el autor decide construir, para explorar en el texto la disposición de la literatura como calles y avenidas que transfiguran a este laberinto en algo físico y explorable que incita al recorrido y al aprendizaje. Recorrer es andar, atravesar y caminar, y también puede ser la extensión física de algo (Diccionario del Español de México, s.f.)<sup>1</sup>, este verbo puede ser

---

1 Definición de *Recorrer*. Pasar por toda la extensión de algo, tocando sucesivamente cada uno de sus puntos: recorrer la carretera de Tuxpan, recorrer toda la república, recorrer las manecillas la carátula del reloj, “Lo

usado de manera metafórica para otras situaciones. Esta no es una noción ajena pues “se recorren” muchas cosas: relatos, la vida, recuerdos, biografías, y normalmente se relaciona a un análisis del trayecto desde el inicio o concepción de algo —o alguien— hasta cierto punto en concreto en su historia —o el final de ella—, sin embargo, recorrer también puede ser procesar y reparar (Real Academia Española, 2021)<sup>2</sup> pues al poner un hecho seguido del otro, en retrospectiva, es posible reflexionar, sanar y aprender.

Las calles son equiparables a renglones y las colonias a párrafos, leemos la ciudad como un relato, pero, así como se puede leer es posible perderse en ella, Walter Benjamin dijo que “Importa poco no saber orientarse en una ciudad. Perderse, en cambio, en una ciudad como quien se pierde en el bosque, requiere aprendizaje.” (1982, pág. 15). La ciudad envuelve y engulle, así como nos perdemos en “los laberintos de papel” (1982, pág. 15) nos perdemos en la ciudad, y al dejarse tragar por ella, es posible descubrir y conocer.

Los recorridos y el que recorre, el “paseante” o *flâneur*<sup>3</sup>, llenan las pinas de la literatura: el hombre que deambula con ocio, “el que calleja sin rumbo” (Elkin, 2017), aquel que observa sus alrededores y solo se limita a eso. A diferencia de ese paseante, el autor hace uso del recorrido de una manera mucho menos superficial pues la conexión del autor y ese recorrido es más profunda, podría decirse que uno nace del otro, dice Pérez “Escribo como paseo. Puesto que escribo sobre y desde la ciudad donde habito” (1989). Si bien la ciudad contemporánea dista de aquella que Benjamin tenía en mente cuando

---

recorrió con la mirada antes de contestarle”, “Un escalofrío le recorrió el cuerpo”, “Armando recorrió a besos el brazo de Margarita”, “Recorrieron el departamento antes de decidirse a alquilarlo”.

2 Definición de *Recorrer*. 4. m. Acción de reparar (II arreglar lo estropeado).

3 Concepto originalmente acuñado por Charles Baudelaire y después popularizado por Walter Benjamin en las primeras décadas del siglo xx .

escribe “Tiergarten”, su paseante se mantiene vigente ahora no solo como admirador, sino como creador (Golsan, 1996).

Es con el nacimiento de la ciudad moderna que la literatura comienza a enfocarse en ella para así reapropiarse de su habitad mediante recorridos y narraciones creando así imaginarios urbanos tan únicos y complejos como laberintos. Ejemplos de esto abundan en Latinoamérica —*Los lanzallamas* (1931) de Roberto Arlt, *La ciudad y los perros* (1962) de Mario Vargas y varias obras de Mariano Azuela<sup>4</sup>, por mencionar algunos— sin embargo, es objeto de este ensayo el recorrido de Zacatecas que el escritor argentino Mempo Giardinelli y su personaje José Giustozzi realizan en 1982.

La experiencia urbana ha cambiado y con ella la voluntad de errar a placer por las grandes urbes puesto a los peligros y conflictos existenciales que conlleva recorrerlas (Montiel Figueiras, 2018), es pese a lo anterior, o quizá gracias a ello, que la experiencia del recorrido por una ciudad se vuelve aún más laberíntica de lo que solía ser. Es justo este tipo de recorrido el que realiza José Giustozzi en la novela *Qué solos se quedan los muertos* (1985) de Mempo Giardinelli por las calles zacatecanas.

Durante *Qué solos se quedan los muertos*, el personaje José Giustozzi realiza varios recorridos que atraviesan la ciudad, estos son particularmente importantes pues además de una estrategia narrativa del autor para desplazar al personaje de un lugar a otro, durante ellos se desarrolla el personaje y la mayoría de la trama. Este ensayo se centrará en el segundo de ellos ya que este es no solamente el más largo, sino que demuestra con mayor claridad la

---

4 Terecita Quiroz categoriza como novelas urbanas de Azuela: *La Malhora* (1923), *La Luciérnaga* (1932), *El camarada Pantoja* (1937), *Nueva burguesía* (1940) y *La Marchanta* (1944). Todas ellas retratan la Ciudad de México de las primeras décadas del siglo xx .



cualidad laberíntica no solo de la novela, sino también de la ciudad de Zacatecas.

Este recorrido comienza con el deseo de “Pepe” de ser *flâneur* “Decidí que... andaría al azar para reconocer esa ciudad que, desde que llegara, me seducía.” (Giardinelli, 1985, pág. 39) para salir del hotel cuya esquina “daba a la avenida López Velarde” (pág. 39). En las siguientes líneas compara a Zacatecas con pueblecitos de España y ve reflejos de Buenos Aires en las pequeñas librerías de la avenida Hidalgo hasta que algo más capta su atención: “Distinguí el ritmo gordo y pausado de la tuba ... Me fascinó el sonido y vi, a media cuadra del mercado, ... que unos turistas se dirigían a ver de qué se trataba. Me uní a su curiosidad.” Es en este momento que se encuentra con una callejoneada zacatecana.<sup>5</sup> Es con esta excusa que se da inicio formal al recorrido por los laberintos de la ciudad.

Es al seguir la callejoneada que el autor devela muchos detalles de su personaje, como el hecho de ser un extranjero que se mimetiza, pero nunca pertenece: “—No confunda de nuevo, maestro. Ni cabrón gringo ni zacatecano que pendejear. —Ora sí que me chingaste, jijo. ¡Y de dónde mierda vienes? —De México. Pero soy argentino.” (pág. 41), “Sin pensarlo mucho, me acerqué a ellos y les hablé en su estilo.” (pág. 42), el personaje es de la provincia argentina —como el autor—, su amor por la mujer que lo enredó en esa situación, su confusión “Me preguntaba qué hacía yo ahí” (pág. 42) y su añoranza por su natal Argentina: la que el autor exiliado extraña.

Es durante este recorrido que el autor se toma un poco de más libertad para centrar su atención a detalles de la ciudad y describirlos. Habla del clima y del crestón del cerro de la Bufa como una entidad consciente que es testigo de lo mundano en la ciudad y “lo estúpidos y

---

5 Recorrido a través de calles y callejones de la ciudad donde se toca música y se bebe mezcal.

arrogantes que son los hombres,” como una metáfora de Dios (Rojas Muños, 2018). Menciona lugares icónicos de la ciudad como el mercado o el retirado bar “La Oficina”, plazas que quizá muchos zacatecanos no conocen y representa las calles que recorre con singular detalle.

Durante esta secuencia de eventos el relato y el recorrido se solidifican como laberínticos más allá del espacio físico, pues el personaje de Pepe se ve acechado y perseguido por un hombre desconocido lo que lo hace sentir “peligrosamente solo” y “en una situación desesperante” (Giardinelli, 1985). Pero ¿por qué esto hace clara la condición laberíntica del recorrido y a la novela?

Para Sarullo, la idea moderna de laberinto deriva del “uso metafórico de la palabra laberinto donde este representa un lugar en el cual es fácil perderse, no por la dificultad del trayecto, si no por el significado atribuido al camino laberíntico” (2017, pág. 82). Otra idea que perdura en el imaginario colectivo es la multiplicidad de opciones y la multicursalidad donde el recorrido obliga a escoger entre uno o más caminos que pueden llevar a callejones sin salida y cuyo propósito es confundir y frustrar a quien intenta atravesarlo (Doob, 1990). Otra característica del llamado modo multicursal es su recorrido pausado y episódico, ya que cada bifurcación requiere detenerse a meditar y decidir sobre el siguiente paso (Doob, 1990, pág. 46). Otra manera de analizar las cualidades laberínticas de aquello que no es explícitamente un laberinto —como ciudades y textos— implica identificar esas características asociadas con los laberintos. Es debido a esto que esta idea moderna se complementará con la idea clásica de laberinto para explicar lo que ocurre en la novela de Mempo Giardinelli.

En sus inicios la palabra laberinto era usada para referirse a edificios subterráneos de estructura compleja probablemente eran utilizados con fines funerarios, si bien su asociación subterránea se ha perdido, aún se sigue refiriendo a estos como estruc-

turas complejas (Sarullo, 2008). El laberinto clásico es unicursal e intrincado (Santarcangeli, 1998), este tipo de laberintos se caracterizan por su inicio y su final, pues “inician donde terminan y terminan donde empiezan” (Doob, 1990, pág. XI). Es con Virgilio y Ovidio que se cimientan características esenciales del laberinto clásico y medieval como su relación con el andar y la dualidad de este como un lugar de caos y orden. La unicursalidad se refiere al trayecto que se realiza al adentrarse al laberinto ya que es lineal donde la confusión y frustración es una consecuencia del recorrido y no el propósito de este, pues su propósito es llegar al centro, donde se halla al metafórico minotauro, y en este tipo de relatos se encuentra la resolución del conflicto, donde se averigua quien es el que sale triunfante del laberinto y justo como en su representación medieval suele ser la muerte.

El laberinto clásico medieval, visto desde fuera y desde lo alto, es intrincado y artísticamente complejo, pero al recorrerlo es tortuoso y angustiante (Santarcangeli, 1998), ya que la visión de quien recorre es fragmentada y limitada hacia adelante como hacia atrás, es confuso y ambiguo (Doob, 1990), en este tipo de laberintos la pregunta no es “¿cómo saldré?” sino “¿saldré?”.

José Giustozzi al recorrer Zacatecas se angustia y teme si saldrá del laberinto. Está confundido, pero no porque las calles lo confundan, sino por el recorrido que realiza, su visión es limitada no solo de manera literal por su desconocimiento de la ciudad, sino también metafórica, pues desconoce el futuro y su visión del pasado es solo desde su perspectiva en el laberinto “El ser está atrapado allí entre un pasado bloqueado y un futuro tapado” (Bachelard, 2006). Giustozzi, recorre la ciudad y avanza de manera casi bélica en su trama, su recorrido es una crónica cuya finalidad es aquella de organizar fragmentos de su memoria con su andar. Debido a su naturaleza de relato el recorrido laberintico es episódico, a la vez

que circular, regresa al punto de partida —el hotel Calinda—, y en zigzag, debido a la naturaleza de las calles de la ciudad.

Son varios los recorridos que se realizan en la novela *Qué solos se quedan los muertos*, todos ellos laberínticos, porque tanto el autor como el personaje son extranjeros y desconocen la ciudad, los temas que trata la novela, y el trayecto antropológico el personaje. Zacatecas al caminarla absorbe al paseante e invita a perderse, y a descubrirse. Afirmar que todas las ciudades son laberínticas rebasa el propósito de este ensayo, por lo pronto podemos afirmar que la ciudad de Zacatecas sí lo es. Esta no es una premisa novedosa, ya antes se había la había descrito como tal en la edición moderna de la *Descripción breve de la muy noble y leal ciudad de Zacatecas* (2018). Incluso Giardinelli la describe como laberíntica “Me lancé por viejas vecindades, por conventillos de arcadas y jardines, por escaleras y callejuelas laberínticas” (Giardinelli, 1985, pág. 44). Esto puede ser respaldado por la vista desde las alturas o de manera cartográfica, ya que es de esa manera que mejor se aprecia lo intrincadas que son sus calles.

Mempo Giardinelli en esta novela relata una historia de muerte, confusión y desesperación, nociones laberínticas desde su antigua asociación con el mito del minotauro donde todo aquel que entraba era para encontrar su muerte. Es un recuento dinámico que justo como un laberinto onírico presenta imágenes y hechos que se prolongan y fusionan en una elipsis donde el inicio es el final y el centro donde no hay minotauro, solo muerte.

### **Un mapa para recorrer el laberinto zacatecano**

Un mapa es importante para este trabajo ya que la mayoría de los lugares recorridos son lejanos a los recorridos turísticos que se realizan en la ciudad. Son lugares íntimos y escondidos incluso para algunos locales, también son estos los que se convierten en

laberinto, pues al adentrarse en la ciudad y alejarse de la avenida principal las curvas de la ciudad no la hacen solo cíclica sino vertical. Siguiendo las pistas que Giardinelli deja en las páginas de su novela se trazaron cuatro recorridos que se han ilustrado en cuatro mapas. La razón de esta división se debe principalmente al regreso del inicio del laberinto, el antiguo Hotel Calinda ahora Hotel Arroyo de la Plata, ya que el autor hace explícito que sale del hotel y regresa a él cada que termina de recorrer la ciudad, por lo que el lector— transeúnte que quisiera repetir la experiencia de manera lineal sin tener que regresar al inicio del recorrido.

De esta manera hemos ilustrado los recorridos que el detective José Giustozzi realiza durante su estadía en la ciudad sobre un mapa actual, cabe aclarar que la ciudad se ha mantenido en su mayoría como Giardinelli la conoció en 1982, debido a su condición de Patrimonio Cultural de la Humanidad, reconocida por la UNESCO en 1993, los únicos cambios importantes sólo se dieron en la Plazuela Goitia (frente al teatro Fernando Calderón) y el cierre de una parte de la calle Miguel Auza para hacer la Plaza Miguel Auza (frente al antiguo templo de San Agustín).

En todos los mapas se destacan tres edificios importantes no solo para la trama sino para la ciudad actual: la Catedral, el Mercado González Ortega, y la Casa Municipal de Cultura, antiguamente la municipalidad. En la historia del detective que busca en la ciudad respuestas al enigma, se trazan varios caminos que representamos en mapas para ilustrar los puntos estratégicos y las coordenadas del lector transeúnte.

En el primer recorrido, uno de los más sencillos y rectos, es la introducción a la ciudad del protagonista, y al mismo tiempo del lector, es el inicio del trayecto, pues el detective no parte desde el Hotel Calinda, sino desde la calle del Ideal. Desde ésta continúa por calle Fernando Villalpando para descender por el callejón de

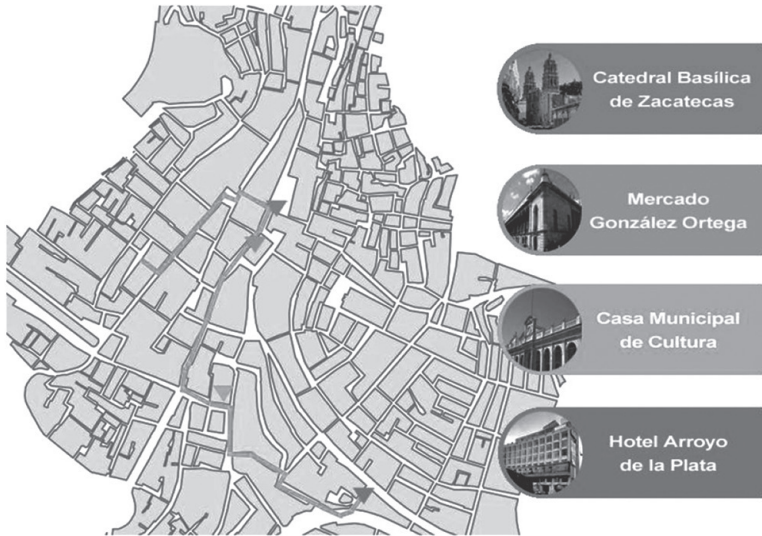


Ilustración 1. Primer recorrido.  
Elaborado por Luis Chinchillas (Fuente INEGI)

Veyna y continuar por la Avenida Hidalgo y la Avenida Juárez, por donde llega a la Casa de Cultura (o la antigua municipalidad) para interrogar a la policía sobre los detalles del crimen, después de ello, Giustozzi continúa por las calles Zamora, García de la Cadena y del Barro para llegar al Hotel Arroyo de la Plata.

En el segundo —como ya se había mencionado— es donde es más sencillo visualizar la ciudad y el recorrido laberíntico que Giustozzi y Giardinelli realizan. Este no sólo es el más largo, también es el más importante para la trama, pues en ese trayecto ocurre una persecución y la experiencia laberíntica se liga a la trama detectivesca. Este recorrido da inicio en el Hotel Calinda (hoy hotel Arroyo de la plata) y regresa a este mismo lugar para finalizarlo.

El tercero y el cuarto recorridos toman lugar en una misma noche y al final de la historia, el último día de la estadía del protagonista en la ciudad, estos recorridos son ambos ominosos, vio-

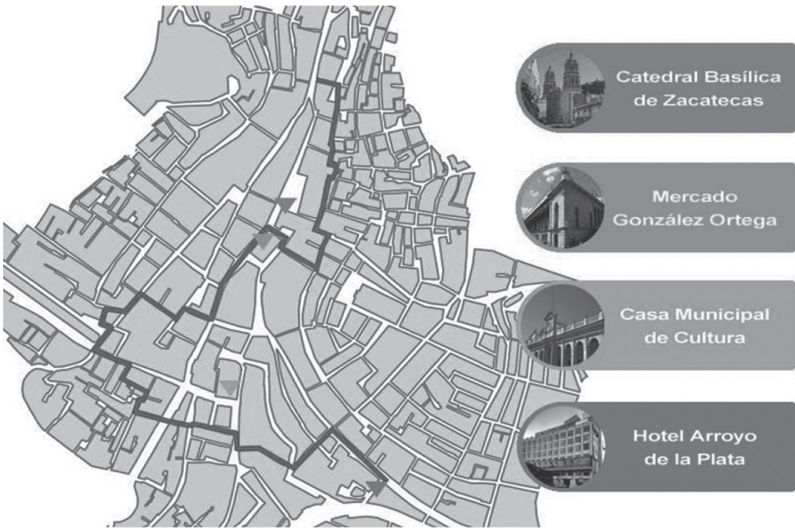


Ilustración 2. Segundo recorrido  
 Elaborado por Luis Chinchillas (Fuente INEGI)

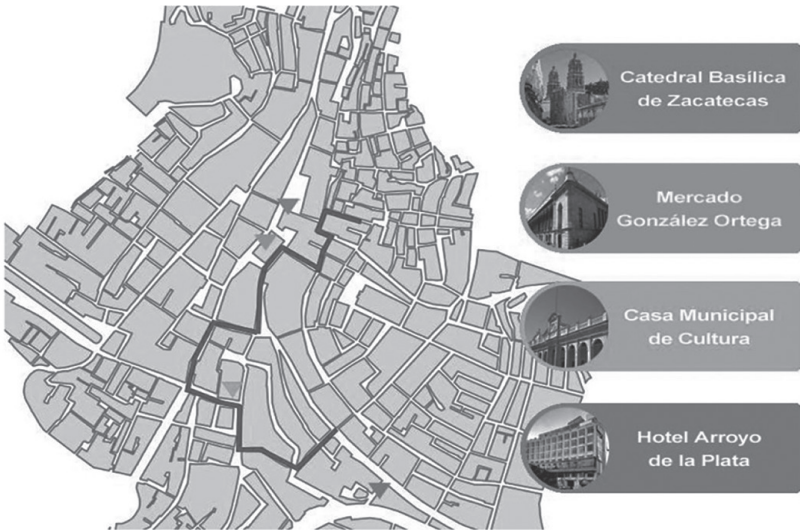


Ilustración 3. Tercer recorrido  
 Elaborado por Luis Chinchillas (Fuente INEGI)

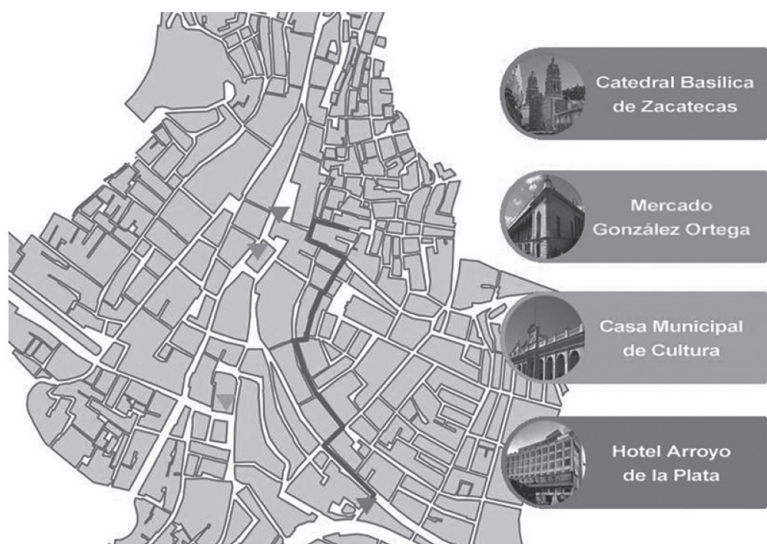


Ilustración 4  
Elaborado por Luis Chinchillas (Fuente INEGI)

lentos y cargados de sentimiento. Es durante, y entre ellos, que el personaje principal reflexiona acerca de su pasado y tiene sueños sobre la dictadura argentina y la muerte. Los recorridos se vuelven más pesados debido a la cercanía que el José Giustozzi tiene al centro del laberinto y, por ende, de la muerte, no solo de él sino de aquellos que lo rodean: “en mi pesadilla, no sólo evocaban muertos y desolaciones, sino que en todo mi sueño había muerte.” (Giardinelli, 1985, pág. 74).

La novela termina con un final abierto sobre el destino del protagonista, una de las posibilidades podría implicar que al salir por última vez del hotel él muere. Este representa un recorrido final, uno que no se puede recrear ni trazar para seguirlo, pero que encuadra a la perfección el enfoque de este trabajo, pues es un recorrido que sí alcanza el centro del laberinto clásico que ya se había



discutido, uno donde el protagonista no cuenta con las habilidades de Teseo y donde su Ariadna —en este caso el personaje de Carmen, una mujer que amó por muchos años— ya está muerta.

La ciudad de Zacatecas, laberíntica como la novela *Qué solos se quedan los muertos*, invita a quien recorre sus calles a encontrar nuevas preguntas y caminos, para perderse y encontrarse en los recovecos de la memoria y la historia, como en 1982 lo hizo Giardinelli para pensar su experiencia de exilio en México.

## Bibliografía

- BACHELARD, G. (2006). *La tierra y las ensoñaciones el reposo*. Fondo de Cultura Económica.
- BENJAMIN, W. (1982). *Infancia en Berlín hacia 1900*. Alfaguara. *Diccionario del Español de México*. (s.f.). Recuperado el 10 de 08 de 2022, de <https://dem.colmex.mx/Ver/recorrer>
- DOOB, P. R. (1990). *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*. Cornell University Press.
- ELKIN, L. (2017). *Flâneuse: Una paseante en París, Nueva York, Tokio, Venecia y Londres*. Malpaso Ediciones.
- FERNÁNDEZ GALÁN MONTEMAYOR, C. (2018). *Descripción breve de la muy noble y leal ciudad de Zacatecas*. Iberoamericana.
- GIARDINELLI, M. (1985). *Qué solos se quedan los muertos*. Diana.
- GOLSAN, K. (1996). *Mie Beholder as flâneur: Structures of Perception in Baudelaire and Manet*. *French Forum* 21, 165-186.
- MONTIEL FIGUEIRAS, M. (2018). *Metro Villoro*. *Letras libres*, 52-53.
- PÉREZ, P. (1989). *El Paseante*. *Ábaco*, no. 6, 93-96.
- PÉRGOLIS, J. C. (2001). *La ciudad y el texto*. *Real Academia Española*. (2021). Recuperado el 10 de 08 de 2022, de <https://dle.rae.es/recorrer>
- ROJAS MUÑOS, C. A. (2018). *La metáfora de Dios: re-actualización del mito, en la novela “Qué solos que se quedan los muertos” de Mempo Giardinelli*. *Revista Cambios y Permanencias Vol. 9 No. 2*, 386-400.
- SANTARCANGELI, P. (1998). *Il Libro dei Laberinti*. Sperling & Kupfer Editori.
- SARULLO, G. (2008). *Me Cretan Labyrinth: Palace or Cave?* *Caerdroia* 37, 31-40.
- SARULLO, G. (2017). *Iconografía del labirinto. Origine e diffusione di un simbolo tra passato e futuro*. *TFP* 1, 81-136.

# Imaginarios urbanos: Categorías para el análisis de representaciones urbanas en la literatura

---

Urban imaginaries: Categories for the analysis about urban representations in literature

Alba Monserrat Hernández Cervantes<sup>1</sup>

Carmen Fernández Galán Montemayor<sup>2</sup>



**Resumen:** La ciudad es una figura del imaginario representada con frecuencia en la literatura. El objetivo de este ensayo es exponer las categorías sobre los imaginarios urbanos con base en las investigaciones de Armando Silva sobre los conceptos de “ciudad imaginaria”, “mentalidad urbana” “fantasmas urbanos” entre otros, para analizar la ciudad a través de metáforas percibidas por los ciudadanos así como en las descripciones literarias. En el caso de Latinoamérica, el estudio de los imaginarios comprende el sentido en que se percibe la ciudad.

**Palabras clave:** ciudad, imaginario, literatura, representación, teoría.

**Abstract:** The city is a figure of imaginary frequently represented in literature. The objective of the following essay is to expose the categories about the urban imaginaries based on Armando Silva’s

---

1. Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, Universidad Autónoma de Zacatecas.

2. Docencia Superior, Universidad Autónoma de Zacatecas.

research about the concepts related to “imaginary city”, “urban mentality”, “urban ghost” etc. in order to analyze the city through metaphors that are perceived by the citizens as well as literary descriptions. Talking about Latin America, the research of imaginaries includes the meaning in which the city is perceived.

**Keywords:** city, imaginary, literature, representation, theory.

### **La ciudad y el imaginario**

Las ciudades hoy en día son un objeto de estudio urbano, arquitectónico y, en general, de la cultura. Revisar la ciudad sólo como un punto referencial donde las personas transitan sería restarle significación y negar un imaginario que acompaña al hombre. Habitamos los espacios y esa relación determina nuestro pensamiento e imaginación. En el caso de la literatura, la presencia de lugares, en específico, de ciudades, no es mínima, y más allá de ofrecer un contexto que permita construir el universo diegético donde los personajes y sus acciones cobran vida, son imágenes que representan, reestructuran y resignifican la ficción y su percepción en cuanto a las ciudades reales. El propósito de este trabajo es revisar la imagen de “ciudad” y sus categorías para analizar los espacios urbanos como propuesta para los estudios literarios a partir de las investigaciones realizadas por Armando Silva en su obra *Imaginarrios urbanos* (2006). El presente ensayo expone sobre el concepto de ciudad imaginaria, los “puntos de vista” del habitante y las categorías analíticas para hacer una lectura de la ciudad como imaginario urbano. Es un panorama general sobre las reconstrucciones urbanas contenidas en los textos literarios.

La ciudad se convierte por sí misma en un elemento del imaginario pues contiene dentro de ella las interacciones y formas de expresión del hombre. Así lo plantea Adrián Gorelik (2022), arquitecto e histo-

riador urbano argentino, tras presentar un panorama general sobre el pensamiento de “ciudad” en el siglo xx en latinoamericana, panorama complejo al ver el desarrollo urbano como un proyecto que estructuró programas culturales y políticos. Así, para comprender el concepto de ciudad como figura del imaginario, se requiere acudir a su existencia en lo material, es decir, a la ciudad real, y ello a su vez, conduce a pensar en la relación del espacio latinoamericano con la transformación de una sociedad, las migraciones del campo a la ciudad o la transición de la idea de un continente rural a un continente urbano; asimismo, Gorelik se dedica a revisar los estudios relacionados a la intervención, a la forma de planificar el territorio y a un abordaje cultural del concepto de ciudad con el propósito de revalorar la ciudad como espacio histórico, particularmente en América Latina, donde a partir de la segunda guerra mundial, se percibe como una región predestinada al cambio, que puede ser maleable (Gorelik, 2022). Esta visión abrió camino a dos tradiciones para el estudio de la ciudad: el urbanismo y la planificación (*planning*).

Por un lado, el urbanismo guía las transformaciones del espacio pensando en el crecimiento de la población y las funciones de la sociedad moderna, su propósito es buscar un equilibrio ante el desarrollo de la ciudad, “combina contribuciones de ingeniería, higienismo, derecho y ciencias sociales del siglo xix” (Gorelik, 2022, p.169). La planificación, por su parte, surge como una práctica que busca organizar la ciudad ante el desequilibrio producido por el sistema económico-social, por medio del cual se persigue una mejor distribución de las personas, bienes y servicios de determinado territorio. La planificación, de acuerdo con Gorelik, hereda del urbanismo la utopía del *equilibrio socioespacial* (2022), complicado objetivo ante las prácticas sociales y económicas del siglo.

A lo anterior se integran nuevas lecturas del espacio desde el lenguaje y la comunicación, de la ciudad como un texto que la

convierte en un objeto de estudio multidisciplinar, por lo que esta figura imaginativa es producto tanto de los enfoques tradicionales que persiguen su desarrollo urbano como de la interacción y la experiencia personal de quienes la habitan:

Como toda figura de la imaginación social producida en el pasado, la ciudad latinoamericana no surge del trabajo histórico con una silueta unívoca, sino como un mosaico desajustado, hecho de piezas irregulares que no calzan entre sí con exactitud: representaciones sociales, discursos científicos, programas políticos, imaginaciones artísticas, ideologías, etc. (Gorelik, 2021, p. 14)

El primer paso para establecer un análisis sobre la ciudad es definirla en torno a esa cualidad de desajuste, de constante transformación, ya que su desarrollo urbano determina también sus reconstrucciones culturales. Armando Silva (2006), filósofo y semiólogo colombiano, se refiere a la ciudad como un escenario, espacio donde las acciones suceden mediante la intercomunicación social entre personas, por lo que cualquier alteración en su estructura, organización o límite tendrá consecuencias en la percepción de quienes la integran; existe un vínculo entre la presencia física de lo que compone una ciudad y la forma de su representación, por lo que dicho autor introduce dos afirmaciones. En la primera, que el espacio y su imaginario van de la mano: “en una ciudad lo físico produce efectos en lo simbólico: sus escrituras y representaciones” (Silva, 2006, p. 13), y lo contrario, cualquier representación que se realice sobre la ciudad interviene en la interacción física del espacio. La Ciudad de México es un ejemplo de los efectos que los cambios físicos producen en quienes la habitan o conocen: el crecimiento poblacional, la delincuencia, los episodios sísmicos, y las secuelas de cada uno de estos fenómenos ha ocasionado modificaciones en su desarrollo, desde la construcción

de bienes o rutas, así como programas gubernamentales o culturales para el desplazamiento de las personas. Estas variaciones en lo físico producen descripciones en el imaginario. En el caso de la literatura mexicana del siglo xx, la ciudad ha sido pronunciada por escritores como José Emilio Pacheco, Octavio Paz, Carlos Fuentes o Efraín Huerta, por mencionar algunos.

La segunda afirmación de Silva (2006) corresponde a lo que él denomina “mentalidad urbana” para referirse a las cualidades que cada ciudad tiene como propias, sean naturales o construidas “por unos usos sociales; por unas modalidades de expresión; por un tipo especial de ciudadanos en relación con las de otros contextos, nacionales, continentales o internacionales” (p. 14), distinción que permite identificar la pertenencia de una persona a cierta cultura. Son estas dos aseveraciones: la relación entre la ciudad física y la imaginación, así como la pertenencia a un espacio en concreto lo que conduce al autor a plantear a la ciudad como una red simbólica que se encuentra en constante cambio y que contiene lo necesario para ser estudiada por distintas disciplinas, como la lingüística, la semiótica, la antropología o el psicoanálisis (Silva, 2006).

Pensar en la ciudad como un espacio simbólico se vuelve aún más atractivo al reflexionar sobre las ciudades en Latinoamérica. Existen motivos políticos y culturales que hacen especiales a los espacios urbanos del continente, las gobernanzas, su poder y confrontación por parte de los ciudadanos los lleva a consolidar una dimensión imaginaria que permita hacer frente a los acontecimientos. Silva ejemplifica lo anterior al pensar en las Madres de Mayo en Argentina y sus rondas por la plaza que evocan a los hijos desaparecidos, movimientos como el del cacerolazo en Venezuela o el “Fuora Collor” en Brasil para exigir la destitución del presidente en turno. El alcance del ciudadano en los asuntos públicos es una participación desde

una dimensión imaginaria, donde la creatividad hace frente a una realidad injusta y, a veces, brutal (Silva, 2006).

Este imaginario desde donde hacer frente a situaciones sociales y políticas como las que ejemplifica Silva debe entenderse como una forma de representación indirecta del objeto ausente mediante una imagen (Durand, 2007). Dicha imagen puede ser exacta a aquello que se refiere o completamente contraria. El símbolo surge cuando esa referencialidad contraria se torna extrema entre el signo y el significado. De manera que la dimensión imaginaria respecto a los espacios urbanos se concibe como una imagen mental, en este caso, colectiva, de elementos que componen la ciudad y de los cuales surgen sentimientos como miedo, amor o ilusión (Silva, s.f.). Por tanto, la ciudad imaginaria es una imagen, o como Silva lo plantea, una “proyección” con una carga afectiva que puede o no tener concordancia con la realidad, un espacio simbólico cuyo significado es grupal.

### **La ciudad imaginaria: una propuesta para su lectura**

El concepto de ciudad en cuanto a una proyección del imaginario, tal como Silva y Gorelik lo explican, no debe confundirse con la ciudad “real”, la ciudad imaginaria es una representación de este espacio existente, funciona como una figura en la mente de quien la idea; en cuanto a Latinoamérica, la ciudad es una imagen estrechamente vinculada a su historia, mas al analizar su presencia dentro del arte conlleva pensar en una ciudad inventada, a pesar de que las referencias históricas o sociales puedan comprobarse.

Gissela Heffes, quien también ha dedicado sus investigaciones a revisar la ciudad latinoamericana en la literatura, define a esta imagen como una “construcción literaria, utópica o no” (Heffes, 2008), por lo que las ciudades imaginarias son una proyección subjetiva que parte de alguna expresión, proyecto o ideología que



bien puede corresponder con una ciudad real o ser completamente lo contrario. Dicha correspondencia permite entender la ciudad que existe a partir del imaginario y viceversa, comprender el imaginario por medio de la urbanización conocida por el hombre.

El estudio del imaginario y su trazo simbólico que permite representar un punto de vista, sea este personal o colectivo, se realiza por medio de tres instancias establecidas por Silva: a) el imaginario como construcción psíquica; b) como expresión que crea modos de comunicación e interacción y c) como construcción social de la realidad (2006). En el primer caso, el imaginario se construye a partir de un fantasma que lo domina. En estos casos, de acuerdo con el autor, los sentimientos dominan a la razón, surge el miedo, el odio o el afecto. Preguntarnos qué situaciones dentro de nuestro espacio provocan emoción, desconfianza o rechazo interesan a los estudios urbanos para que sea posible identificar aquellas situaciones en las cuales el hombre se expresa sobre su realidad. Una segunda instancia corresponde a la relación entre el imaginario y la técnica: “lo urbano corresponde a estas producciones imaginarias mediadas por las técnicas que convierten a la ciudad en depositaria de las fantasías ciudadanas” (p. 101), esto vincula al imaginario urbano con las posibilidades de expresión del hombre y la técnica de acuerdo con su época. Es en esta segunda instancia donde se sitúa la escritura como técnica para materializar un suceso. La fotografía surge como otra tecnología innovadora que representa al imaginario.

Una vez que el imaginario urbano es constituido por las expresiones del hombre que le evocan un hecho, un sitio o personaje relevante de su ciudad y después de que se depositan mediante la oralidad, la escritura o la imagen en la misma urbanidad, el imaginario le otorga al ciudadano una condición cognitiva, de construcción social que le permite interactuar y visibilizar su realidad (Silva, 2006).

De esta manera, poner la mirada en las ciudades a partir de los estudios literarios permite localizar las particularidades de aquellas y reflexionar sobre la diversidad cultural presente entre distintos territorios, “en pleno auge y desarrollo de la ciudad global, con producciones planetarias unificadas, bajo una industria audiovisual homogeneizante [...] vuelven a marcarse diferencias notables y antagónicas entre las naturalezas urbanas culturales y geográficas” (Silva, 2006, p. 11) que conlleva a pensar en un doble paradigma para Silva: por un lado, las ciudades “Norte”, denominadas por el autor como “pos-ciudades” cuyo modelo es uniforme, sin desorden ni contradicciones, y las ciudades “Sur” o “transciudades” contrarias a las primeras, donde el caos y la irreverencia las caracterizan (p. 11).

Ante esta posibilidad de imaginarios que evoquen ciudades idealistas o caóticas, Silva propone categorías que permitan su revisión (2006): el estudio de la ciudad debe hacerse bajo la noción de *registros visuales*, es decir, imágenes que habitan un espacio urbano y que en conjunto configuran una perspectiva sobre el lugar habitado. El autor denomina a ésta como *punto de vista ciudadano*, una enunciación realizada por una persona sobre el lugar donde vive. Desde esta categoría es que se revisa la narración del ciudadano sobre su espacio, no sólo a partir de la escritura sino también mediante representaciones visuales.

Este punto de vista se conforma mediante tres momentos: el primero es el objeto de exhibición, que es el registro visual de la persona hacia un relato, un graffiti, la publicidad, etc.; el segundo es el encuadre, fijación hecha entre lo que el ciudadano conoce y lo observado a través del registro. Aquí Silva distingue dos tipos, el encuadre explícito y el encuadre implícito. El explícito es el que se agota “por la misma focalización enunciativa, como sería el caso de textos verbales de gastada capacidad semántica” (2006, p. 50), mientras que el encuadre implícito obliga a un mayor detenimiento de lo que se

observa y por tanto, de su interpretación. Este último resulta ser el más complejo debido a que la fijación que el ciudadano realiza de su ciudad puede ser poco convencional. El tercer momento es el origen de una mirada o percepción de la ciudad específica que puede liberar lo que el autor denomina “fantasmas”, sean estos individuales o colectivos (2006). Dentro del estudio de los imaginarios urbanos, los fantasmas se muestran como presencias simbólicas para una ciudad, pueden surgir como hechos o razones, memoria colectiva, como es el caso del sismo de 1985 en México, espectro que todavía persiste.

La literatura que evoca a las ciudades latinoamericanas integra encuadres implícitos, proyecciones urbanas fantasiosas, esperanzadoras pero también nostálgicas y crueles de los registros urbanos. Los poemas de Efraín Huerta “Declaración de odio” y “Declaración de amor” (1944) así como las novelas *El miedo a los animales* (1995) de Enrique Serna o *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes, encaran a la ciudad mexicana del siglo xx como un sujeto responsable y cómplice del acontecer del día a día del ciudadano, los puntos de vista dejan entrever un imaginario urbano condenado por los vicios y el pasado y que al mismo tiempo se abre paso a la modernidad. Incluso en *Las batallas en el desierto* (1981) de José Emilio Pacheco, pese a su brevedad y trama lineal, existe un punto de vista de quien narra una ciudad que se está transformando y que influye en la cotidianidad de los personajes.

Con el concepto de *punto de vista*, o proyección por parte de quien observa la ciudad, se pueden estudiar las representaciones de estos espacios en las obras literarias que figuran entonces como imaginarios, construidos mediante la elaboración de lo que Silva denomina “cartografía simbólica” (2006), el trazo que recorre un habitante en el sentido de un croquis cuyos bordes o limitaciones son metafóricos, más que geográficos. En *Qué solos se quedan los muertos* (1984) del argentino Mempo Giardinelli, el personaje

principal hace un recorrido por las calles de Zacatecas mediante una persecución, al igual que en *Sobre héroes y tumbas* (1961) de Ernesto Sabato, que alude a ciertos barrios y calles de Buenos Aires. Ambos, evocan mediante una ruta, una proyección imaginaria con sus respectivos fantasmas: el exilio, la dictadura, las conspiraciones.

Estos espectros evocados por los escritores moldean sin duda el imaginario de quien habita los espacios y su representación ficcional comprende dichas memorias. El narrar la ciudad requiere de algunas estrategias para su realización, como la fabulación, el secreto o la mentira (Silva, 2006), esto hace de los relatos un juego que permite hacer verdad lo que no es, invertir las convicciones de los personajes históricos, transformar lugares o sucesos, como es el caso de Severino Salazar, en “Tepetongo en la azotea” (2013), convierte la azotea de un edificio de la Ciudad de México en un idílico espacio rural o a la ciudad de Zacatecas en un espacio saqueado y envilecido y a veces, en un personaje que narra en primera persona el transitar de sus habitantes sobre sus calles.

La ciudad como escenario se compone de segmentos simbólicos, categorías pequeñas que juntas configuran el imaginario urbano. Armando Silva propone siete “ejes metafóricos” como ejemplos de estos segmentos a manera de elementos contrarios, pero interactuantes, que pueden encontrarse en cualquier ciudad y que permiten estudiar su representación. Estos sentidos refieren al espacio geográfico de la ciudad pero también a sus condiciones narrativas, “atienden a procedimientos retóricos de representar lo urbano de la ciudad tanto en su uso como en su evocación” (Silva, 2006, p. 130).

La primer metáfora urbana es la contraposición entre el “adentro y afuera”, característica de los espacios actuales que buscan brindar una experiencia bajo una lógica contraria, lugares cerrados con apariencia de externos y espacios al aire con rasgos de escenarios privados. Esta percepción del espacio es común. Pregunta el autor

“¿Cuándo decimos que entramos y cuándo que ya salimos de los que imaginamos como límites de nuestra ciudad?” (Silva, 2006, p. 131). Podría decirse que estos límites se establecen mediante la referencia a un cerro, a un edificio, a los anuncios espectaculares o advertirlo mediante los colores, el olfato e incluso la audición, como el sonido de un tren, de los automóviles o el mismo silencio. En el caso de las ciudades “imaginarias” en la literatura, *La ciudad y los perros* (1963) de Mario Vargas Llosa funciona bajo esta misma lógica, los jóvenes personajes de la novela se presentan bajo una contraposición del interior al situarse en el colegio Leoncio Prado y también al exterior, al evocar a Lima o Miraflores, tanto en su infancia como en las interacciones posteriores a su etapa por la escuela militar.

La siguiente es la contraposición entre “delante y detrás” a partir de la visión que el ciudadano tenga de su paisaje urbano y del trazo de su croquis mental. Retomando la novela de Giardinelli, las reconstrucciones de la ciudad que expresa parten de las referencias espaciales a partir del desplazamiento del personaje principal en una ruta laberíntica:

No terminaba de caer la tarde cuando luego de tomar un café en el Mercado «González Ortega», crucé Hidalgo frente al teatro «Calderón», esa vetusta mole que habrá conocido períodos de esplendor [...] En la esquina del Palacio de la Mala Noche, a un costado, empezaba la subidita del Callejón de Veyna. (Giardinelli, 1986, p. 145)

Como tercera metáfora se encuentran los sentidos de lo “público y privado”, contraposición con límites cada vez más ambiguos ante los medios de comunicación y las redes sociales, no sólo en las interacciones personales, sino en la invasión o no de espacios restringidos. La cuarta corresponde al “antes y después”, categorías narrativas que

permiten contar la ciudad por medio de sus referencias históricas o sus utopías, regresar a las dictaduras militares, a las luchas por las tierras y a épocas más esperanzadoras se persigue en las evocaciones del imaginario urbano. En la novela *La muerte de Artemio Cruz* (1983) de Carlos Fuentes, el personaje principal reconstruye, en su lecho de muerte, su intervención en la Revolución mexicana dejando entrever un contexto geográfico y social de muerte, injusticia y violación. A su vez, la historia juega ante estas categorías de lo exterior e interior, pues el fantasma urbano de este conflicto asecha a un personaje que permanece en cama y que desde ese sitio observa:

Yo los veo. Han entrado. Se abre, se cierra la puerta de caoba y los pasos no se escuchan sobre el tapete hondo. Han cerrado las ventanas. Han corrido, con un siseo, las cortinas grises. Yo quisiera pedirles que las abrieran, que abrieran las ventanas. Hay un mundo afuera. Hay este viento alto, de meseta, que agita unos árboles negros y delgados. Hay que respirar... Han entrado. (Fuentes, 1983, p. 162)

El “ver o ser visto” es otra categoría para la lectura de la ciudad, consiste en la experiencia de ser captado mediante la observación. Es un “c circuito de miradas”, especie de conexión entre sujetos que vigilan o se cercioran en ser vistos. *1984* representa esa vigilancia masiva inmersa en una ciudad distópica. *Sobre héroes y tumbas* evoca a una ciudad que conspira, el informe sobre ciegos de Fernando Vidal Olmos presenta una obsesión hacia lo que él denomina una secta. En esta novela, pueden verse las “fronteras y rizomas urbanos,” siguiente categoría propuesta por Silva que consiste en la posible conexión entre vías públicas, a la ausencia de centros y periferias que permite una infinidad de vínculos y también de croquis y reconstrucciones imaginarias (2006); los túneles y conexiones subterráneas que describe el personaje de Sabato ejemplifican estos

rizomas urbanos, lo mismo que la novela de Giardinelli y las narraciones de Severino Salazar, autores que comparten una noción laberíntica en sus novelas.

La séptima categoría del imaginario urbano es la metáfora de la ciudad en relación con su posición como espacio interno o externo respecto a otros lugares, en el caso de América latina, la conciencia de pertenecer al tercer mundo influye en los modelos de comportamiento y en las expresiones de rebeldía; la vestimenta, los colores y la música que se consume conforman las culturas urbanas.

### **Leer la ciudad como texto**

Este recorrido por las categorías o metáforas que constituyen el imaginario contribuyen a leer la ciudad a través de su misma imagen y a repensar la forma en que las ciudades latinoamericanas son representadas por medio de la literatura. Asimismo, encauza a poner la mirada sobre los espacios en los que se interactúa y cómo su vivencia modula la imaginación, sin duda abre camino a las nuevas formas de expresión, a estudios sobre el urbanismo desde la imagen y la distancia. Las categorías de análisis expuestas por Silva ofrecen una nueva lectura de las representaciones urbanas en las producciones culturales.

Leer la ciudad desde la literatura implica pensar en los imaginarios como productos de una percepción personal o colectiva de un escenario urbano. Vicente Quirarte (2011a) sostiene la posición del poeta como un urbanista cuya tarea es revisar, leer desde su ciudad y ante ello, “traducir” su entorno, por lo que el texto implica vivir los espacios y con ello, despertar los sentimientos de amor y también repulsión a paisajes conocidos o no. La ciudad es objeto para su evocación y a su vez, espacio que contendrá al imaginario. Las crónicas de Héctor de Mauleón (2015) son ejemplo de una lectura de lo urbano mediante trayectos que recorren

calles, construcciones y anécdotas que traen a la memoria hechos y personajes históricos, tal como lo hace Alberto Vital (2012), cuya reconstrucción surge mediante la personificación de lugares. Otorgarle al espacio un papel más allá de mero entorno donde suceden los hechos caracteriza las obras de estos autores que vinculan al imaginario con las urbes. Quirarte lo afirma: “Vivir la ciudad es defenderla. Leerla es conservarla” (2011b, p. 4), por lo que recorrer los lugares mediante la ficción es afirmar la existencia de un afecto hacia los sitios que persisten en nuestra imaginación.

Si bien esta propuesta de lectura sobre la ciudad desde la literatura concierne a aquellas obras que describen y metaforizan los espacios de manera que se perciba un vínculo con las experiencias y sentimientos de quienes los habitan, la evocación a los lugares urbanos también puede revisarse desde la temalogía, rama de la literatura comparada, para poder estudiar los temas literarios y sus conexiones con otras obras. Desde aquí puede analizarse la tendencia de obras literarias a llevar títulos de nombres de ciudades: *Poeta en Nueva York* (García Lorca, 1940), *Lima la horrible* (Salazar Bodoy, 1964), *El invierno en Lisboa* (Muñoz Molina, 1987) o *Tokio blues* (Murakami, 1987), por mencionar algunas. Luz Aurora Pimentel señala que “nombrar es conjurar” (2010), pues si bien el nombre no hace otra cosa que referenciar un espacio, esto es suficiente para que el lector se remita a ese lugar en su realidad, “el nombre propio es en sí mismo, una descripción en potencia” (2010, p. 33). El estudio de la ciudad en la literatura se amplía ante esta referencialidad y amplía las posibilidades de lectura. Los alcances de las ciudades imaginarias no sólo constituyen un cambio de sentimiento en el hombre respecto a su lugar, sino que conllevan a repensar los límites de los lugares, las formas en que se traza la vida, su espacialidad e interacción. Asimismo, este acercamiento posibilita el estudio de las ciudades en sus diferentes épocas y permite ver en sus representaciones, situaciones políticas, sociales o económicas que definen el porvenir de quienes los habitan.



## Bibliografía

- BRUNEL, P. & CHEVREL, Y. (1994). *Compendio de literatura comparada*. España: Siglo XXI.
- DE MAULEÓN, H. (2015). *La ciudad que nos inventa: crónicas de seis siglos*. México: Cal y Arena.
- DURAND, G. (2007). *La imaginación simbólica*. España: Amorrortu Editores.
- FUENTES, C. (1958). *La región más transparente*. México: Fondo de Cultura Económica.
- FUENTES, C. (1983). *La muerte de Artemio Cruz*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA LORCA, F. (1940). *Poeta en Nueva York*. Barcelona: Austral.
- GIARDINELLI, M. (1986). *Qué solos se quedan los muertos*. España: Plaza & Janes editores.
- GORELIK, A. (2022). *La ciudad latinoamericana. Una figura de la imaginación social del siglo XX*. Argentina: Siglo veintiuno editores.
- HEFFES, G. (2008). *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora.
- HUERTA, E. (1944). *Los hombres del alba*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- LLOVET, J. (2005). *Teoría literaria y literatura comparada*. España: Ariel.
- MUÑOZ MOLINA, A. (1987). *El invierno en Lisboa*. Madrid: Seix Barral.
- MURAKAMI, H. (1987). *Tokio Blues*. México: Tusquets.
- PACHECO, J. E. (1981). *Las batallas en el desierto*. México: Era.
- PIMENTEL, L. A. (2010). *El espacio en la ficción*. México: Siglo XXI.
- QUIRARTE, V. (2011a). Defensa y elogio de la Ciudad de México. *APAUNAM Academia, Ciencia y Cultura*, 3(2). (pp. 149-

- 154). <https://www.medigraphic.com/pdfs/aapaunam/pa-2011/pa112o.pdf>.
- QUIRARTE, V. (2011b). *Amor de ciudad grande*. México: Fondo de Cultura Económica.
- RODRÍGUEZ-SÁNCHEZ, M. (2012). Tematología y comparatismo: del método y la disciplina.
- SABATO, E. (1961). *Sobre héroes y tumbas*. Barcelona: Seix Barral.
- SALAZAR BODOY, S. (1964). *Lima la horrible*. México: Era.
- SALAZAR, S. (2013). *Cuentos de Tepetongo*. México: Juan Pablos Editor.
- SERNA, E. (1995). *El miedo a los animales*. México: Joaquín Mortiz.
- SILVA, A. (2006). *Imaginarios urbanos*. Colombia: Arango editores.
- SILVA, A. (2013). ¿Qué son los imaginarios urbanos? Imaginarios urbanos. <http://www.imaginariosurbanos.net/es/>.
- TROISI, S. C. (2020). Tematología: consideraciones sobre tema, motivo y multiculturalidad. *ACTIO NOVA: Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada*, (4), 571-598. <https://doi.org/10.15366/actionova2020.4.024>.
- VARGAS LLOSA, M. (1963). *La ciudad y los perros*. Barcelona: Seix Barral.
- VITAL, A. (2012). *Palabra clave: géneros inesperados y personajes fundamentales de la literatura*. México: Taurus.

# Hacia un lenguaje visual de *Pedro Páramo* Tres propuestas iconográficas para la novela de Juan Rulfo

---

Towards a visual language of *Pedro Páramo* Three iconographic proposals for the novel by Juan Rulfo

José Guadalupe Gallegos Ramos<sup>1</sup>



**Resumen:** Se vuelve necesario proponer una iconografía de *Pedro Páramo*, porque desde su publicación se posicionó como un hito especial para las letras mexicanas, que ha permeado en toda América Latina y el resto del mundo. Para la cultura mexicana, la novela de Rulfo contiene una variedad de matices que ofrecen una identidad que bien podría destacar tanto el siglo xx como el presente de esta nación. La Revolución Mexicana, el culto a la muerte, la orfandad, los espacios rurales, son algunos de los puntos más visibles que podrían establecer esa iconografía. Si Don Quijote trascendió la palabra oral y escrita, la novela de Rulfo también es apta para ser colocada en el “lenguaje visual [que] transmite conocimiento, es decir, que la imagen es un vehículo que alguien utiliza para algo”.

**Palabras clave:** Iconografía, icono, Juan Rulfo, Pedro Páramo

---

1. Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, Universidad Autónoma de Zacatecas.

**Abstract:** It becomes necessary to propose an iconography of *Pedro Páramo*, because since its publication it has been placed as a special milestone for Mexican letters, which permeated throughout Latin America and the rest of the world. For Mexican culture, Rulfo's novel contains a variety of nuances that offer an identity that could well highlight both the 20th century and the present of this nation. The Mexican Revolution, the cult of death, orphanhood, rural spaces, are some of the most visible points that could establish that iconography. If Don Quixote transcended the oral and printed word, Rulfo's novel is also suitable to be placed in the "visual language [that] transmits knowledge, that is to say that the image is a vehicle that someone uses for something".

**Keywords:** Iconography, icon, Juan Rulfo, Pedro Páramo

## I

¿Cómo identificar a las grandes obras de la literatura universal? En muchos casos se encuentra la universalidad en sus exquisitos inicios. A primera instancia es posible reconocerlas en la tertulia, en aulas académicas, en la charla banal que suele nacer aquellos espacios que permiten la juerga íntima. Cuántas veces, con una variación de palabras que poco importan, han escuchado: "La cólera canta, oh diosa, del Pelida Aquiles, / maldita, que causó a los aqueos incontables dolores [...]" (Homero, 2015). Cuántas veces se acudió a lo escrito por García Márquez (2007): "Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía habría de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo". Asimismo, quizás lo inolvidable de Cervantes (2005): "En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor". En el mismo calibre, innumer-

able cantidad de veces han recitado: “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera” (Rulfo, 2005). Estos cúmulos de palabras remiten inmediatamente a la añoranza popular, al desvelo de innumerables lectores por textos representativos de la literatura universal.

Existe un hueco en dichos escritos que dividen la palabra de la obra en sí. Se presenta al momento de identificarlos, aunque no sea necesario adentrarse por completo, hay quienes los reconocen gracias a la inmediatez del icono. Tal vez el mejor ejemplo se encuentra en aquellas siluetas oscuras y alargadas, en las que una figura apenas humana monta a caballo y sostiene una lanza; mientras que la otra, ancha y sobria se sostiene en un distinguible asno. La cantidad de elementos es variable, algunos le suman el molino de viento, otros se limitan a bosquejar una cara enjuta de bigotes amplios, acacidos y un casco de caballería. Otros, de corte minimalista, abusan de la sapiencia del espectador, y dibujan únicamente una lanza y un escudo. La bastedad en *Don Quijote de la Mancha*, su firme paso por el transcurrir de los años, generaciones, hitos, movimientos artísticos y sociales, le permitió una iconografía que a la fecha se ha posicionado no sólo para identificar a esta novela, sino también a instituciones académicas, e incluso a la lengua española y a la literatura misma. Ahí radica una pequeña parte de la increíble universalidad del *Quijote*. Según María Acaso (2009) la proximidad entre literatura e icono es posible porque: “Las imágenes son al lenguaje visual lo que las palabras al lenguaje escrito: sus unidades de representación”.

Resulta necesario proponer una iconografía de *Pedro Páramo*, porque desde su publicación se ha colocado como un hito especial para las letras mexicanas, que permeó en toda Latinoamérica y el resto del mundo. Para la cultura mexicana, la novela de Rulfo contiene variedad de matices que ofrecen una identidad que bien

podría resaltar tanto el siglo xx como la actualidad de esta nación. La Revolución Mexicana, el culto a la muerte, la orfandad, los espacios rurales, son algunos de los puntos más visibles que podrían establecer dicha iconografía. Si el *Quijote* trascendió a la palabra oral e impresa, la novela de Rulfo también se encuentra apta para colocarse en el “lenguaje visual [que] transmite conocimiento, es decir que la imagen es un vehículo que *alguien* utiliza para *algo*” (Acaso, 2009). Según el artículo de José Ramón García Meléndez (2018) en “El perfil literario y cinematográfico de Pedro Páramo”, la obra rulfiana se caracteriza:

En efecto, en el pozo más profundo del rural mexicano condenado a la depresión crónica, a los vestigios coloniales, al poder terrateniente y a supersticiones religiosas... se encuentra Comala. Un lugar genérico en el que las relaciones sociales del atraso secular y la modernidad emergente se traducen en dosis de violencia estructural precapitalista que sigue vigente, a veces de forma aletargada y otras de forma activa según reclame el proceso de acumulación.

Para continuar con la iconografía propuesta habrá que recurrir a una fase de proceso interpretativo: “Interpretar consiste en otorgar significado a las representaciones de carácter visual” (Acaso, 2009). Sólo de esta manera es que el icono entendido como un “Signo en el cual el significado permanece conectado con el significante en algún punto, es decir ha perdido parte de las características físicas del original, sin dejar de mantener una relación de semejanza con lo representado” (Acaso, 2009). Con esto en cuenta, sin dejar de lado el aspecto trasgresor propuesto por García Meléndez, la novela de Rulfo (2005) comienza con una reivindicación que delata violencia ya ejercida: “No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... el olvido

en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro”. Aquí se encuentra el primer rastro, el de la orfandad, el olvido, un sufrimiento que, si no es único, puede englobar cierta mexicanidad. Sin embargo, no es la encomienda de la madre de Juan Preciado, por su carácter abstracto, lo que puede crear un icono, sino la situación en que se encuentra, es decir, el paso hacia la muerte. En un aspecto visual, la muerte posee una imagen ecuménica: el cráneo. Desde ahí parte la primera base de interpretación, el primer símbolo, el de la muerte que abarca tanto a *Pedro Páramo* como la identidad mexicana. Las tres propuestas siguientes hacia una iconografía en la novela de Rulfo partieron con la base visual de la conocida calavera, que fue popularizada por “La Catrina” de José Guadalupe Posada. En consiguiente, se agregaron elementos que dan forma al andar en Comala de Juan Preciado y los susurros que lo rodean.

## II

El trío visual que pretende englobar los rincones representativos de *Pedro Páramo*, fueron realizados por la artista zacatecana Estephany Mora. Sus motivos en plasmar visualmente obras literarias comparten la misma intención que Acaso (2009), la de crear: “Representaciones didácticas”. Otro de los puntos de partida para la creación visual se comprende por uno de los niveles explicados por Acaso (2009), con la finalidad de obtener un mensaje objetivo en el signo: “el nivel literal tiene que ver con lo denominado como *significante*, y consiste en el aspecto material del signo [...] la que atiende a lo objetivo y lo consciente”. De tal manera, la artista se permite crear mensajes sin decodificar que posteriormente enumeran y describen los elementos de la imagen. La artista reveló que su primer afán al llevar textos literarios a lo visual es el de aglomerar características primordiales para atinar con un signo, llevando así la obra a lo que Acaso (2009) considera icono, es decir: “[...] un signo en el cual el

significado permanece conectado con el significante en algún punto, es decir, ha perdido parte de las características físicas del original, sin dejar de mantener una relación de semejanza con lo representado”.

La intención iconográfica en torno a determinadas obras literarias que merezcan o necesiten de un mensaje visual, no se detiene en una simple fuente de inspiración. Además de que la imagen se ha consolidado como un acompañante adecuado para la literatura, como lo señaló Valeriano Bozal (2000) en su *Historia de las ideas*, las “[...] representaciones impresas han venido acompañadas históricamente de textos: meros títulos o pequeñas didascalias, en unos casos, pero también verdaderos discursos morales, históricos o filosóficos”. La intención de estas imágenes se ha tornado gracias al valor actual del icono. Ahora, dichas imágenes sintetizan ideas y discursos; las representaciones visuales permitidas por la iconografía conllevan una invitación de ciertas disciplinas artísticas hacia las masas. El icono es un signo hecho después de la dosificación de información en una narrativa, así es que se puede ofrecer un mensaje. Por otra parte, Bozal (2000) profundiza en la definición del icono cuando plantea la distinción entre la iconografía y la iconología:

La primera disciplina serviría para identificar las “imágenes, historias y alegorías”. La segunda se ocuparía de ese contenido “que constituye el mundo de los valores simbólicos”. Mientras el análisis iconográfico requiere un buen conocimiento de las fuentes literarias, la interpretación iconológica se apoya en lo que Panofsky llama la “intuición sintética”.

Las tres propuestas iconográficas de Mora, además de resumir los símbolos de *Pedro Páramo*, también sostienen la serie de valores interpretativos que sugiere la iconología. Por dar otra definición, Panofsky (1987) sostiene que: “La iconografía es la rama de la historia



del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en composición a su forma”. Es así que la novela de Rulfo mantiene ciertos símbolos que permiten una labor iconográfica e iconológica. Los fantasmas, los huesos, los cráneos y el pelo fungen como símbolos adecuados, indicados por Mora para sintetizar el mensaje de Comala.

### III

El primer icono de *Pedro Páramo* sugiere una visión tópica del campesino mexicano del siglo xx. Los aspectos rurales, el caciquismo y la Guerra Cristera que dieron fondo a la narrativa *rulfiana* se pueden sintetizar con la vestimenta relucida en esta propuesta inicial. La ausencia de detalles que revelen más de la novela de Rulfo es pertinente, aunque la imagen se limite a esbozar un rebozo, sarape, huaraches y sombrero. Los bordes remarcados que dan la silueta al personaje, que según su creadora representa a Juan Preciado, bien podría ser el de cualquier otro campesino de Comala, afectado por Pedro Páramo. En sí, las líneas que forman a



Preciado tienen la intención de darle vida y contrastarse con el otro elemento que le acompaña. A sus espaldas, como si la cargara o saliera de él, reflejando una pesada encomienda, un montón de palabras, de susurros, una entidad fantasmal que ha de seguirlo desde su llegada a Comala. *El libro de los símbolos* compilado por Ami Ronnberg (2011), precisa que a manera simbólica “[...] los fantasmas pueden volver por muchas razones; por ejemplo, para terminar un asunto inacabado, para traer mensajes significativos u ofrecer cuidados y protección”. Tal es la situación de la figura fantasmagórica que parece perseguir a Juan Preciado. Se puede apreciar, también, como una sombra alargada, aunque su perspectiva engañosa la hace alzarse y ver con los mismos ojos ensombrecidos a su propio hijo. Estas líneas ruidosas, pero breves —que simulan los susurros— representan a Dolores Preciado, la figura del cargo de conciencia: “Jung se planteó la existencia de ‘una conciencia sin cerebro’ de la que los fantasmas podrían ser una manifestación” (Ronnberg, 2011).

#### IV

El segundo icono se presenta con tres sencillos elementos que podrían bosquejar la totalidad de *Pedro Páramo*. El primero y más notorio es el cráneo, que adorna, por su ausencia de carne, un espacio árido carente de vida palpable, pero que a la vez delata su antigua existencia. La cavernosidad del cráneo puede aún alojar aquellas voces. El universo de Rulfo se caracteriza por sonidos restantes que deambulan arrastrados por limitadas ventiscas, que permanecen prisioneros junto al deterioro de casas abandonadas, que rebotan débilmente en las paredes de una bóveda craneal. La revelación que ofrece este icono es obvio, se trata de un sincretismo entre la vida y la muerte. A la vez, se representa en dos niveles donde la muerte es el objeto de partida, según Ronnberg (2011):

Con su aspecto risueño, el esqueleto posa con desenfado delante de nosotros. Sugiere que, por suerte, algo “duro” en el seno de la vida psíquica perdura incluso cuando el cuerpo muere. Como la carne humana y animal se pudre bastante rápido tras la muerte, y deja atrás los huesos, estos son un recordatorio tangible de la pérdida de la vida, y al mismo tiempo aluden a algo fundamental que trasciende a la muerte de la carne corporal.

Nunca sobra aclarar que la muerte es el rastro y el símbolo más representativo para señalar la vida, sin embargo, su esterilidad es más clara cuando se le presenta junto a lo vivo. De tal manera que el primer nivel del icono se encuentra por la unión del cráneo y la planta árida que se levanta a su lado. El segundo nivel de sincretismo entre la vida y la muerte surge del letrero que vislumbra el rumbo y el nombre de Comala. Este objeto roído por el tiempo



demuestra un estado perpetuo en la novela de Rulfo: lo moribundo. La palabra sigue ahí, aunque no firme, sí entendible; el trozo de madera continúa firme, pero no promete una larga existencia. Este segundo icono representa una frontera breve entre la vida y la muerte, cuya línea está trazada por el recuerdo, lo que agoniza y lo eternamente perecedero, temas constantes en *Pedro Páramo*.

## V

La última propuesta hacia la iconografía de *Pedro Páramo* se conforma de tres elementos con un símbolo en común, ya expuesto con el cráneo; aunque ahora unificado con dos más. El conjunto de huesos, además de representar a la muerte, develan una forma que, para Ronnberg (2011), “[...] evocan la estructura arquetípica psíquica de la experiencia ancestral que sostiene la personalidad y trasciende del espacio y el tiempo, son también el lugar por donde debe comenzar la reanimación mítica de una persona muerta”. El lector entiende de inmediato que en el pueblo de Páramo abundan los susurros, las apariciones translúcidas y fugaces, atemporales y repetidores de un discurso amargo. En forma de tótem, para representar el linaje o la unión, el tercer icono se simplifica por tres cráneos. Sin embargo, hay elementos que los caracterizan; la muerte ahí está, una encima de otra y sin mucho que decir, pero las prendas que los adornan dan sentido con un significado ascendente. Según la creadora, este icono representa, ante todo, la jerarquía de Pedro Páramo, quien encabeza la imagen, con un largo sombrero charro. Bajo él se encuentra el cráneo de Juan Preciado, aunque, a la vez, representa a todos los hijos del cacique, a todos los campesinos que murieron por aquel rencor vivo. Finalmente, Dolores Preciado como la base del icono y el punto de partida en la novela de Rulfo. El último cráneo, caracterizado por su rebozo también es el de todas las mujeres de Comala.

## VI

Las tres propuestas para la novela de Juan Rulfo en busca de una iconografía no pretende explicar o abarcar toda la novela, sino llegar a su esencia por medio de la imagen. La muerte, los cráneos, los fantasmas, lo deteriorado son quizás los elementos menos abstractos y que pueden fungir como iconos literarios. La iconografía presente es la muestra de que cualquier lector relaciona inmediatamente ciertos símbolos de la muerte y la mexicanidad con *Pedro Páramo*. La artista, antes de crear los iconos con una investigación previa, se dejó cautivar por la novela. Al finalizar la lectura, como muchos otros que han intentado recrearla con imágenes concretas, se encontró con espacios áridos, estructuras deterioradas, vientos cálidos y huesos ocultos en fosas apenas cubiertas. Tales elementos son rastros de vida, huellas que narran aquellos días cuando Comala tuvo vida.



## Bibliografía

- ACASO, MARÍA (2009). *El lenguaje visual*. Paidós.
- BOZAL, VALERIANO (2008). Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Visor.
- DE CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL (2005). *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Alfaguara.
- GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL (2007). *Cien años de soledad*. Diana.
- GARCÍA MELÉNDEZ, JOSÉ RAMÓN (2018). El perfil literario y cinematográfico de Pedro Páramo.
- HOMERO (2015). *La Iliada*. Gredos.
- PANOFSKY, ERWIN (1987). *Estudios sobre iconología*. Alianza Editorial.
- ROONBERG, AMI (2011). *El libro de los símbolos*. Taschen.
- RULFO, JUAN (2005). *Pedro Páramo*. Editorial RM.

# Macario de Bruno Traven, una visión simbólica de la muerte en México

---

Macario by Bruno Traven: symbolic vision of death in Mexico

Héctor Contreras Sandoval<sup>1</sup>

Isabel Carillo Schaefer<sup>2</sup>



**Resumen:** En la literatura contemporánea mexicana autores como Juan Rulfo, Juan José Arreola o Bruno Traven repiten ciertos tópicos otorgados al plano religioso como el cielo, la tierra y el infierno, tres elementos distintos pero unidos entre sí y con ellos una visión que acompaña la alegoría de la muerte al ser también es una constante simbólica y que aparece en distintas formas: la tierra árida o la tierra que se quema, los olvidados, el hambre infinita, la pobreza o la tristeza del mexicano; elementos del desconsuelo y que se quedan impregnados en la mayoría de la obras mexicanas, de ahí que en este estudio se analizará desde una visión hermenéutica la novela de Bruno Traven *Macario* y la función de símbolos y arquetipos como la muerte o el tiempo.

**Palabras clave:** Arquetipo, hermenéutica, símbolo, literatura contemporánea

---

1. Maestría en Enseñanza de la Lengua Materna, Universidad Autónoma de Zcatecas.

2. Licenciatura en Lenguas Extranjeras, Universidad Autónoma de Zacatecas.

**Abstract:** In contemporary Mexican literature authors such as Juan Rulfo, Juan J. Arreola or Bruno Traven repeat certain typical religious topics such as heaven, earth and hell; three different elements reunited with each other and wit them a vision that accompanies the allegory of death being also a symbolic constant that appears in different forms: the arid land or the land that burns, the forgotten, the infinite hunger, the poverty or the sadness of the Mexican; elements of discomfort impregnated in most Mexican narrative works. Hence this study will analyze from a hermeneutic vision the novel by Bruno Traven, Macario and the function of symbols and archetypes such as death, the wheel or time.

**Keywords:** Archetype, hermeneutics, symbol, contemporary literature.

## **Introducción**

La literatura es un campo que plasma la cultura de un pueblo, con ella se adquiere y se transmite una ideología, una forma de actuar, de pensar y otorgar sentido a la realidad al expresar toda una gama de emociones y sentimientos. Todo ello recreado a partir de la herramienta que es quizá la más característica de nuestra especie: el lenguaje. Halliday (1982, 18) menciona al respecto que “la lengua es el canal principal por el que se transmiten los modelos de vida, por el que se aprende a actuar como miembro de una sociedad y a adoptar su cultura, sus modos de pensar y de actuar, sus creencias y sus valores”. El lenguaje patentiza nuestra forma de actuar y de ser en el mundo, ya que la primera acción que el hombre hace a partir de ser concebido es el bautizar por su nombre las cosas. El lenguaje es la herramienta principal que otorga sentido a la realidad.

En la literatura está presente una idiosincrasia con todos los elementos propios a una comunidad o grupo social en específico



y que, al enfrentarse a un texto, es posible aprehender todos los rasgos inherentes a una civilización en un proceso de enriquecimiento que hará del lector un ser humano diferente, más empático y tolerante a distintas formas de pensar a la suya. Arnold Weinstein menciona que “la narrativa es el medio por el cual la humanidad hace visible la forma de una vida humana (Weinstein 2006:6). Al respecto Castoriadis (1989) expresó que lo imaginario instituye y recrea la realidad social. Es entonces que las palabras revelan lo oculto, los símbolos presentes en un texto literario encuentran una asociación con la realidad social.

En ese sentido, se abordará el símbolo a partir del análisis realizado por el filósofo francés Paul Ricoeur en *El conflicto de las interpretaciones*, en el que Ricoeur define al símbolo como “toda estructura de significación donde un sentido directo, primerio y literal designa por añadidura otro sentido indirecto, secundario y figurado, que solo puede ser aprehendido a través del primero” (2003:17). Ricoeur estudia al símbolo a partir de tres aspectos: el psicoanálisis, la poética y la historia de las religiones. Para el presente trabajo, se tomará el campo de la poética, respecto al cual el hermeneuta menciona que:

Si entendemos este término en un sentido amplio, entiende a los símbolos como imágenes privilegiadas de un poema, o como aquellas imágenes que predominan en la obra de un autor o una escuela literaria, o las figuras recurrentes dentro de las cuales una cultura entera se reconoce a sí misma, o aún las grandes imágenes arquetípicas que la humanidad en general exalta, ignorando las diferencias culturales (Ricoeur 2006: 66).

Otro referente del símbolo, Renato Prada Oropeza menciona que “el símbolo se instaura como portador de varias significaciones o, mejor, susceptible de varias interpretaciones. El símbolo del dis-

curso artístico se interpreta, es polisémico: puede `soportar` más de una interpretación, lectura, siendo cada una de ellas legítima si es coherente con sus principios” (1990:54).

A partir de esta visión en torno al símbolo es posible llegar a una interpretación en donde es posible desenvolver la realidad y aprehenderla conforme se avanza en la historia. La carga distribuida entre lo objetivo y subjetivo “nos conduce al otro sentido... el que lleva de la mano, aun sin darnos cuenta, a lo escondido” (Beuchot 2007:17). Esta función simbólica, entendida como la “capacidad cognitiva exclusivamente humana que permite representar hechos y acontecimientos mediante símbolos” (Johansson: 2012:49), es la que posibilita al ser humano salir de su estado natural y entrar en un plano cultural.

Una de las funciones más relevantes para el humano es el otorgar un sentido a lo que lo rodea, temas tan complejos como el tiempo, la existencia, la vida misma. Wesley J Weaver (2007, 1) menciona que “el hombre no aguanta su hado: nacer para morir. Para combatir la angustia que esto le produce, inventa historias que bien le ocultan, bien le justifican este hecho irremediable, con la finalidad de dar un significado a la existencia”. La muerte va más allá de un hecho puramente biológico; en un contexto cultural, en donde el individuo toma conciencia, van apareciendo “mitos, ritos, cantos y, más generalmente, las primeras manifestaciones expresivas del género humano ya fueran gestuales, dancísticas, musicales, pictográficas o verbales” (Johansson 2012: 53), todo ello mediante el uso de la función simbólica.

A diferencia de otros pueblos, en la cultura mexicana el tema de la muerte representa una unión y no una separación o fin absoluto. José Rubén Romero expresa esa relación en su novela *La vida inútil de Pito Pérez*: “La muerte y yo nos hablamos de tú desde hace tiempo; ella juega conmigo sin hacerme daño”. La muerte es

una reconciliación con la vida, un comienzo de otra vida en otros planos, la vida se representa desde una visión emotiva puesto que muestra una posibilidad de cambio, un renacer, lo que no obtuve en la vida, me espera después de la muerte:

La muerte es el acontecimiento más radical que la vida [...] el hombre sabe que va a morir y reflexiona a diferentes niveles acerca del significado y de la trascendencia de lo que ello implica (admitiendo incluso que la muerte es necesaria para la vida, puesto que permite tanto la renovación como la superación periódica de la humanidad) [...] (Issacson, 2012: 13)

Octavio Paz menciona al respecto que en otras latitudes la palabra muerte tiene un sentido de tabú y ni siquiera se alude, pero en nuestro país “el mexicano la frecuenta, la burla, la acaricia, duerme con ella, la festeja, es uno de sus juguetes favoritos y su amor más permanente” (1999:63). Es un tema reiterado el abordar la muerte en la literatura contemporánea de México y es también una concordancia plantearlo como una condición esperanzadora del humano.

Esta visión y cercanía por la muerte está influida ampliamente por la cosmogonía que los pueblos nativos tenían al respecto. Existe un relato mítico conocido como “La huida de Quetzalcóatl” en donde se menciona un rey —dios Quetzalcóatl enfermo y viejo que, tras ser consciente de su condición, deja su hogar para ir a un lugar del inframundo llamado Tlillan, Tlapallan, para ser regenerado en fuego. Es en este momento en donde el rey— dios toma consciencia de la muerte como destino inexorable de la condición mortal.

Este relato presenta “el recuerdo de que el ser tiene que morir, que la existencia tiene como contraparte la muerte” (Johansson 2012:60). En la visión nahua de la muerte la existencia y la muerte son parte de la vida; la existencia es dividida en dos ciclos, el diur-

no en donde el individuo camina desde su nacimiento hasta su fin y el nocturno, en donde se hace un recorrido en el inframundo (Johansson:2012). Es entonces que el recorrido del hombre en la tierra termina, pero tal vez comienza otro.

Por otro lado, en la literatura alemana el tema de la muerte es también ampliamente desarrollado, ejemplo de ello es un cuento escrito por los hermanos Grimm *El ahijado de la muerte*, en el que el padre pobre, al nacer su doceavo hijo, decide ir al camino y encontrar un padrino para el niño. El primero que pasa es Dios y el segundo el diablo, pero ambos son rechazados. El tercero es la muerte quien, tras convertirse en compadre del acongojado papá, hace un regalo a su ahijado. Lo lleva al bosque y ahí le regala unas hierbas con las cuales podrá curar cualquier enfermedad, siempre y cuando la muerte “se encuentre a los pies de la cama del convaleciente”. El cuento termina cuando el ahijado, tras engañar dos veces a su padrino, es llevado a un lugar lleno de velas que son las vidas de todas las personas del mundo para ver apagar la suya.

Si meditamos en estas versiones, se vislumbran rasgos de intertexto en ambas obras, aunque si bien existen puentes comunicantes, la forma de representar la idea de la muerte es única y muy distinta una de la otra, pues se trata de dos ideologías contrastivas entre sí. En el caso de México, algunas grandes novelas que recuperan esta visión, van más allá de retratos de la vida posrevolucionaria, son pilares esenciales para entender el entramado de la ideología mexicana y con ello la concepción de la muerte en la que se intenta entender la vida y después otorgar sentido a la muerte, obras como *Pedro Páramo*, *Los recuerdos del porvenir*, *La rebelión de los colgados*, *Los de abajo* entre otras novelas.

*Macario* es una novela escrita y publicada por el alemán Bruno Traven en 1964, quien huye después de la Primera Guerra Mundial y se encuentra en México con otro panorama tan desolador como

el anterior (Munguía & Saavedra, 2010). El autor reúne vivencias y conforma de ellas una serie de historias que relatan entre otros tópicos: la miseria y la marginación del mexicano, la esclavitud, la vida indígena y con ellos denota la hostilidad en el sistema. Al respecto, Karl S. Guthke (2002, 41) menciona que las obras de este autor “tienen que basarse en una vida rica en experiencias. Traven ha ejercido muchos oficios: peón, marinero, panadero, pizcador de algodón y gambusino”. Para la realización de sus obras, el mismo autor expresó en 1926:

...Necesito haber visto las cosas, los paisajes y las personas antes de hacerlos cobrar vida en mis trabajos. Necesito que el miedo me haya llevado al borde de la locura antes de poder describir el horror; necesito experimentar primero yo mismo todo el dolor y la pena del alma antes de hacérselos sentir a los personajes que he de dar vida (Guthke, 308).

Para *Macario*, Bruno Traven recrea el México abnegado del ser y su entorno, el hambre infinita como un vacío de la existencia y la muerte como medio de salvación, al mismo tiempo que lo mezcla con elementos históricos nacionales, tales como la inquisición, el virreinato, la conmemoración del Día de los Difuntos, etc. *Macario* representa la figura “del peón (el más humilde de los seres humanos)” (Membrez 2007, 28), es un leñador que no desea más que comer un pavo entero para sí. Es el hombre y el infortunio de la pobreza, aunque ante él se ejercen tres pruebas, el dios, el diablo y la muerte como ejes centrales de la obra.

En *Macario* se muestra el deseo (casi siempre inalcanzable) de obtener algo. Él es el prototipo de un buen hombre, es un esposo excelente “que trabaja tanto para mantener a su familia y que ama a sus hijos”. Cuando Macario cree lograr obtener aquello que

siempre había querido, degustar un pavo él solo, va al monte y ahí se produce un rompimiento en la historia que será resuelto hasta el final. La pregunta que surge es: ¿sueña o muere? A partir de este punto hay también una presencia importante de elementos religiosos, lo cual constituye un aspecto muy arraigado dentro de la cultura y folclor nacional. Membrez (2007, 29) menciona que “*Macario* da constancia de antecedentes tanto míticos como folclóricos que se asoman a lo largo de la obra”.

Dentro de los elementos religiosos se puede observar, entre otros, la figura de Macario como el hombre que lleva de manera abnegada una carga de madera sobre sus hombros. Como si el destino del hombre fuera siempre cargar esa pesada cruz que Cristo llevó hasta el calvario, cargando no sólo con los pesares del mundo, sino patentando la vida al cargar con la existencia propia, como si Macario estuviera condenado a repetir como una rutina en su existir, en un tiempo circular en el que ese andar del mexicano se convierte en un calvario llevándolo una y otra vez a un valle de lágrimas.

Otro elemento característico de la novela es el número tres expresado en distintos momentos del relato: “tres reales constituían una fortuna para su esposa...”; “tres años juntando para comprar un pavo”, “las tres parcas”. De este número tres es también una representación de lo celeste, las divinidades, la trinidad, el triángulo y su figura perfecta que equilibra las dos fuerzas opuestas, las tres caras de Hécate, el cielo la tierra y el infierno, es un número cabalístico, que de alguna forma representa un número perfecto. En gran parte de la literatura el número tres aporta siempre un carácter ya sea religioso o mágico al texto.

Se destacan también tres presencias que articulan la obra: el diablo, Dios y la muerte. Las tres parcas son personajes que aparecen ya en la literatura clásica, expresadas en la mitología grecolatina

como tres hermanas que tejen los hilos de la vida. Una de ellas, Cloto, hila, otra, Láquesis, limita la extensión del hilo y la última, Átropos, lo corta. De acuerdo con Weaver “Las parcas no tienen tanto que ver con la inevitabilidad de la muerte, sino con las diversas maneras en que se aplaza la existencia y se aleja de una vida sustancial”. Esta visión es retomada en la novela de Bruno Traven y cada parca es trasladada a un personaje de la tradición cristiana.

El primero en aparecer es una figura tradicional mexicana encarnada en un charro, ataviado con un gran sombrero y un traje bordado y con abotonaduras de oro y espuelas de plata, materiales preciosos que al chocar “producen un alegre sonido”. Este personaje remite a la primera parca, la cual determina (hasta cierto punto) la vida y las pruebas que el hombre tendrá a través de su paso por el mundo. Es interesante también mencionar que el autor expresa la personalidad no sólo de este personaje sino también de los siguientes a través de su mirada.

El Charro, quien es un símbolo del diablo y de su reino y poder en la tierra tiene dos ojos negros “y penetrantes como agujas” así como también una “sonrisa hechicera” que nadie puede resistir, poseedor de una personalidad de grandeza –arrogante. La manera en que este personaje intenta convencer a Macario de convidarle y hacer tratos con él remonta nuevamente a la intertextualidad con textos religiosos. El diablo, después de pedir que se le comparta un trozo de pavo, le hace dos ofertas a Macario, recordando las tres tentaciones de Cristo y le ofrece plata, oro y tierras, símbolos y representación de lo mundano. A la tentación de riqueza Macario responde que no le serviría de mucho; y a la otra, que el diablo no puede dar lo que no le pertenece.

El segundo personaje en aparecer es un campesino fatigado, de amable semblante y con una mirada (mágica) que no refleja otra cosa que bondad. Se trata de Dios. Celebridad que tiene también

su relación con la segunda Parca, pues es esta figura quien determina los días del hambre sobre la faz de la tierra. Macario nuevamente se niega frente a la petición de compartir con aquél el pavo, él sabe que todo le pertenece al Creador y que, a una orden, aquel puede obtener todo lo que quiera. El personaje central muestra fe y, aunque decide no dar el pavo, el Creador lo bendice.

En el caso de la muerte, Traven hace uso de la visión germana de este personaje, el cual es representado como un varón y no como una mujer, lo cual contrasta con la visión mexicana de la Catrina expresada por el artista José Guadalupe Posada. Es también una representación de la última parca, la cual corta el hilo de la existencia humana. En *Macario*, la muerte lleva unos huaraches viejos gastados por los largos caminos andados. El protagonista reconoce quién es su interlocutor y en este escenario funesto comparte el pavo por dos razones, la primera porque éste no favorece ni a ricos ni a pobres y es equitativo con todos y la segunda porque al comer juntos, Macario tendría aún algo de tiempo antes de enfrentar su trágico final, ya que él bien sabía que cuando la muerte aparece ya no hay tiempo de nada ... “mientras él coma, yo comeré” “Al fin y al cabo, es la Muerte —caprichosa, cruel y a ratos compasiva— quien siempre ríe al último” (Membrez, 2007: 47).

## **Conclusión**

Al ser la muerte un tema ampliamente abordado en la literatura, se pone al descubierto la obsesión del ser humano (y en este caso más del mexicano) por alcanzar ese control de la realidad que lo circunda, lográndolo parcialmente mediante el uso simbólico de las palabras en la literatura. Si bien existen variadas significaciones en torno a la visión y el folclor de la muerte en México, en *Macario* se exaltan tres figuras hegemónicas, tres arquetipos que conjuntan no solo una concepción religiosa, sino que dentro de estos perso-



najes se tejen las urdimbres del tiempo, en los personajes no hay una redención ante el bien ni el mal, son la medida del tiempo mas no condicionan la vida en la tierra,

*Macario* es una obra que remplaza la visión aniquiladora del tiempo por una más armónica, con tintes más picarescos; es una obra literaria que atrapa y hace volar la imaginación a través de la representación de lo que podría denominarse aventura o quizás un trance. En *Macario* no existe una lucha del ser humano contra el bien o el mal (expresiones de lo divino), sino contra aquello que limita su desenvolvimiento pleno. Los escenarios representados podrían llegar a ser una bendición para los románticos y enamorados de la belleza de la naturaleza y los sucesos narrados un éxtasis místico. La visión religiosa de *Macario* lo identifica con Cristo, quien a pesar de llevar la pesada carga sobre los hombros y de ayudar a cuantos pudo, sucumbe sellando su destino eterno frente a la muerte.

## Bibliografía

- BEUCHOT, MAURICIO (2009) *Tratado de hermenéutica analógica: hacia un nuevo modelo de interpretación*. México. Universidad Nacional Autónoma de México.
- CASTORIADIS, CORNELIUS (1989). *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets.
- GUTHKE, KARL S. (2002). B. Traven: Biografía de un misterio, CONACULTA, México.
- ISSACSON, B, CAROLA. (2012) *La muerte en Zacatecas en el siglo XVI-II*, UAZ, México.
- JOHANSSON K, PATRICK (2012). La muerte en la cosmovisión náhuatl prehispánica. Consideraciones heurísticas y epistemológicas. Estudios de cultura náhuatl. Enero — Junio de 2012, p. 47-93. UNAM. México.
- M.A.K. HALLIDAY, *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado* (México DF: Fondo de Cultura Económica, 1982), p. 18.
- MAY, ROLLO (1991). *The cry for myth*. W.W. Norton & Co., New York.
- MUNGUÍA ESPITIA, JORGE Y SAAVEDRA LUNA, ISIS (2010). Enigmas de Bruno Traven. *Revista de la Universidad de México*. Enero de 2010, p. 84-94 UNAM. México
- PAZ, OCTAVIO (1999). *El laberinto de la soledad, Postdata, Vuelta al laberinto de la Soledad*, tercera edición, México, Fondo de Cultura Económica.
- PRADA OROPEZA, RENATO (1990). El símbolo literario y su interpretación psicoanalítica, <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/6428>. Consultado el 09 de julio de 2022.

- RICOEUR PAÚL (2003). *El conflicto de las interpretaciones: Ensayos de hermenéutica*, trad. Alejandrina Falcón, rev. Pabl Corona. México, Fondo de Cultura Económica.
- WEAVER III, WESLEY J. (2007) Las parcas y sus hilos narrativos. Espéculo. *Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.
- WEINSTEIN, ARNOLD (2006). *Recovering your story: Proust, Joyce, Woolf, Faulkner, Morrison*. Random House, New York.



# Viajes órfico y hermético. El recorrido onírico en *Primero sueño* y *Muerte sin fin*

---

Orphic and hermetic voyages. The dream journey in  
*Primero sueño* and *Muerte sin fin*

David Castañeda Álvarez<sup>1</sup>



**Resumen:** Existen dos grandes poemas en la literatura mexicana que representan la madurez literaria no sólo de la época en la que se inscriben, sino en el uso profundo del lenguaje, así como de los motivos temáticos y filosóficos que orientan tales piezas. Uno es el *Primero sueño*, de sor Juana Inés de la Cruz, el cual se concibe, en efecto, como un viaje onírico que va desde las profundidades del conocimiento hasta las esferas de un saber total y luminoso. Otro es *Muerte sin fin*, de José Gorostiza, en el que se parte de la premisa de que todo lo visible (e invisible) del mundo se origina a causa de un sueño imperfecto de Dios. Este poema representa un viaje a la inversa del de sor Juana, pues de nuevo, el ser ahí enunciado regresa a un mundo oscuro regido por la humedad y el desconcierto. Por ello, el propósito del presente trabajo es comparar dos tipos de recorridos hermenéuticos aquí propuestos, el órfico y el hermético,

---

1. Centro de Actualización del Magisterio Zacatecas.

a través del análisis de cada una de las piezas con el fin de vislumbrar la visión de mundo que éstas expresan.

**Palabras clave:** poesía, sueño, viaje.

**Abstract:** There are two great poems in Mexican literature that represent the literary maturity not only of the time in which they are inscribed, but also in the deep use of language, as well as the thematic and philosophical reasons that guide such pieces. One is *Primero sueño*, by sor Juana Inés de la Cruz, which is conceived, in effect, as an oneiric journey that goes from the depths of knowledge to the spheres of total and luminous knowledge. Another is *Muerte sin fin*, by José Gorostiza, which starts from the premise that everything visible (and invisible) in the world originates from an imperfect dream of God. This poem represents a journey in reverse of sor Juana's because the being enunciated there returns to a dark world governed by humidity and confusion. For this reason, the purpose of this paper is to compare two types of hermeneutic itineraries proposed here, the Orphic and the Hermetic, through the analysis of each one of the pieces in order to see the world view they express.

**Keywords:** Poetry, dream, journey.

Desde la Antigüedad, la concepción del mundo y de la belleza han recorrido caminos en sentidos opuestos. Por un lado, se encuentra aquella que concibe el proceso de creación como producto de una técnica rigurosa; por otro, la que le confiere un carácter más libre e imaginativo. Tatarkiewicz (1991, p. 30) refiere esta dualidad cuando habla, por ejemplo, de la diferencia entre el arte jónico y el dórico, respectivamente, entre los griegos. De la misma forma, advierte la divergencia cuando habla de un arte griego que apunta a

los tipos de arte expresivos y contemplativos (pp.342-343), maneras que Nietzsche llamó dionisiacos y apolíneos; pudiera agregarse también, los que apuntan a la luz o a la sombra.

Para el análisis y comparación de *Primero Sueño* y *Muerte sin fin*, se parte de la idea de que ambas obras expresan sueños, en el sentido de que dicho elemento simboliza un estado de la conciencia, un viaje errático, que escapa a su creador o, como lo entendían los griegos, un mensaje que proviene de los dioses. Si bien, la forma de los poemas es un elemento del cual se pueden realizar analogías interesantes, pues ambas piezas se construyen como silvas o poemas de gran aliento, en el presente trabajo nos avocaremos sólo a la interpretación de la idea de mundo, o de sueño, que evocan sus palabras.

En el *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier (1986), de Hermes se explica lo siguiente: “Uno de los símbolos de la inteligencia industriosa y realizadora. Tiene por atributo las sandalias aladas, que significan la fuerza de elevación y la aptitud para los desplazamientos veloces [...] Hermes significa también ‘el intelecto pervertido’.”(p.557). De Orfeo dice:

Orfeo [...] aplaca los elementos desencadenados de la tempestad, encanta a animales, plantas, hombres y dioses. Gracias a esta magia de la música, llega a obtener de los dioses infernales la liberación de su mujer Eurídice [...] Orfeo es el hombre que ha violado el entredicho y osado mirar lo invisible (pp.782-783).

Entonces, aquello relacionado con Hermes significa que se encuentra hecho a partir de una “inteligencia industriosa y realizadora” y que propone una visión ascendente de lo representado. Las sandalias aladas permiten la elevación del que después, gracias a sus habilidades, sería el mensajero de Zeus. A modo contrario, aquello que ofrezca una visión descendente del mundo, como Orfeo que

bajó al infierno en busca de su amada, y viole “el entredicho”, mirando “lo invisible”, se puede llamar órfico.

Para Anthony Stanton (1998), ambas obras son viajes a través del *ser*, hechos por espíritus con filiaciones y ambiciones filosóficas parecidas (pp. 78-79). De esta manera, el *Primero sueño* de Sor Juana y *Muerte sin fin*, de José Gorostiza reúnen las dos visiones en un plano vertical –el plano de la poesía, podría decirse–: el de dos sueños conjuntados, aunque opuestos. El poema de la monja jerónima expresa una visión hermética del sueño, mientras que el del poeta tabasqueño, una órfica.

En la “Respuesta a sor Filotea”, sor Juana (1994, pp. 440-475) declaró que el *Primero sueño* era uno de los pocos “papelillos” que escribió por gusto. Sin duda fue una manera hiperbólica de hablar de un poema que expresa todas sus inquietudes intelectuales. Estas ansias de saberlo todo comparan a la de Nepantla con el mito de Faetón, quien alardeando de que era el hijo del Helios, tomó su carruaje solar y, fuera de control, quemó parte de la Tierra y terminó muerto, ahogado en el mar (Robin, 2008, pp. 83-84). Ese “papelillo” sería una de las obras más ambiciosas intelectualmente que se habían escrito hasta entonces en castellano, que, como Hermes, se elevaba por sí sola.

El argumento del *Primero sueño* es sencillo: Cae la noche, el mundo comienza a quedarse dormido, el alma de la poeta asciende por los reinos del mundo (vegetal, animal, el hombre, Dios) como por una pirámide; después de una contemplación totalizadora del universo, la soñante despierta. El poema consta de 975 versos llenos de complejidad verbal y conceptual para describir un sueño: el sueño humano del conocimiento absoluto.

Tan sólo en los primeros 191 versos se explica cómo la noche cae sobre los seres del mundo y éstos son invadidos por el sopor del sueño. En su estudio de este poema, el padre Méndez Plancarte



(1994, pp. 603-617) divide la obra de la siguiente manera: I.- La invasión de la noche, II.- El sueño del Cosmos, III.- El dormir humano, IV.- El sueño de la Intuición Universal, V.- “Intermezzo” de las pirámides, VI.- La derrota de la Intuición, VII.- El sueño de la Omnisciencia Metódica, VIII.- Las escalas del Ser, IX.- La sobriedad intelectual, X.- La sed desenfadada de saber, XI.- El despertar humano, y XII.- El triunfo del día .

Más de 200 años después, en 1939, José Gorostiza (2005) concibe *Muerte sin fin*. El poeta, conocedor de la obra de sor Juana, escribe un poema que vuela a la misma altura filosófica que el *Primero sueño*. Además, su métrica y su largo aliento son similares. Se trata de un poema extenso de 775 versos dividido, según la propuesta de Arturo Cantú (2005), en ocho cantos y dos canciones en el entendido de que los cantos se encuentran hechos con versos de arte mayor, mientras que las canciones, con versos de arte menor.

Si el *Primero sueño* es una silva barroca con versos endecasílabos y heptasílabos, con refinadas técnicas de acentuación, y con un lenguaje que imita las *Soledades* de Góngora, con el hipébaton como uno de los recursos retóricos más usados, también lo es *Muerte sin fin*, en la misma enumeración de atributos, pero con un significado descendente: un viaje inmóvil, vertical, que baja por las escalas del ser.

Para Octavio Paz (2003), ambas piezas son “épicas del ser” (p. 218). Aparte de la métrica y el largo aliento, los poemas expresan un recorrido del alma por las escalas del conocimiento: una ascendente y otra descendente. Forma y sustancia coinciden, no con precisión, pero sí en la idea de que el alma puede viajar más allá de los confines de la materia. Representan el viaje del ser por caminos desconocidos (los de conocimiento y lo del re-conocimiento), y su vehículo es el sueño.

En el *Primero sueño* el cuerpo, para conocer, tiene que dormirse; pero dormir es una forma de despertar. En el sueño la vida es verti-

cal y atemporal, como el instante que describe Bachelard (1998). Por ello, el alma de la poeta se desprende del cuerpo para iniciar su viaje, teniendo solamente como testigos de vida los pulmones y el corazón:

El alma, pues, suspensa  
del exterior gobierno —en que ocupada  
en material empleo,  
o bien o mal da el día por gastado—,  
solamente dispensa,  
remota, si del todo separada  
no, a los de muerte temporal opresos,  
lánguidos miembros, sosegados huesos,  
los gajes del calor vegetativo,  
el cuerpo siendo, en sosegada calma,  
un cadáver con alma,  
muerto a la vida y a la muerte vivo, [...]  
Este, pues, miembro rey y centro vivo  
de espíritus vitales,  
con su asociado respirante fuelle  
pulmón, que imán del viento es atractivo, [...]  
Estos, pues, de mayor, como ya digo,  
excepción, uno y otro fiel testigo,  
la vida aseguraban, (vv. 192-204, 210-213, 226-228, pp. 335-339)).

El alma contempla las cosas del mundo y comienza su recorrido por el cuerpo del hombre, mismo que sor Juana ya lo considera una “corporal cadena/ que grosera embarazada y torpe impide/ el vuelo intelectual con que ya mide/ la cantidad inmensa de la Esfera” (vv. 299-302). Como en una pirámide, el alma se eleva, busca la Causa Primera, porque las pirámides son arquetipo del

hombre; evocan la estructura vertical del conocimiento y el vértigo de escalar la altura de los dioses:

[...] las Pirámides fueron materiales  
tipos solos, señales exteriores  
de las que, dimensiones interiores,  
especies son del alma intencionales:  
que como sube en piramidal punta  
al Cielo la ambiciosa llama ardiente,  
así la humana mente  
su figura trasunta,  
y a la Causa Primera siempre aspira, (vv. 400-408)

El “intuitivo conocer” ascendente del alma continúa su viaje desde el fondo de la pirámide, iniciando, como ya dijimos, desde el hombre mismo para subir luego por los reinos mineral y vegetal:

De esta serie seguir mi entendimiento  
el método quería  
o del ínfimo grado  
del ser inanimado  
(menos favorecido,  
sino más desvalido,  
de la segunda causa productiva)  
pasar a la más noble jerarquía,  
que, en vegetal aliento,  
primogénito es, aunque grosero,  
de Thetis el primero, (vv. 617-627.)

En las alturas, teniendo al frente toda la visión del Cosmos, el alma vacila, duda ante su atrevimiento. A este momento lo representa

una serie de casi cien versos en los que el yo poético teme un verdadero castigo por conocerlo todo, o bien, por “comprenderlo o mal, o nunca, o tarde” (v.769) y suceda como a Faetón, al que:

Ni el panteón profundo  
—cerúlea tumba a su infeliz ceniza—,  
ni el vengativo rayo fulminante  
mueve, por más que avisa,  
al ánimo arrogante  
que, el vivir despreciando, determina  
su nombre eternizar en su ruina; (vv.706-802).

Finalmente, después del “Despertar humano” que propone Plancarte, viene el “Triunfo del día”, donde el “Padre de la Luz ardiente” se acerca de nuevo a la tierra “contra la noche armada” que ofrece una débil resistencia y se retira hacia otro hemisferio:

[...] mientras nuestro Hemisferio la dorada  
ilustraba del Sol madeja hermosa,  
que con luz juiciosa  
de orden distributivo, repartiendo  
a las cosas visibles sus colores  
iba, y restituyendo  
entera a los sentidos exteriores  
su operación, quedando a la luz más cierta  
el Mundo iluminado, y yo despierta. (vv. 967-975).

En el tiempo de la monja de Nepantla “soñar” significaba despertar a una realidad lejos del “engaño” del mundo de la vigilia. En el *Primero sueño* hemos visto cómo un alma solitaria emprende la osadía de conocerlo todo en una fuga filosófica que busca interro-

gar y contemplar el Universo. A decir de Anthony Stanton (1998): “En [el sueño de] Sor Juana, entonces, el entendimiento queda derrotado por la magnitud y la inmensa heterogeneidad del universo” (.p.76). Cuando el cuerpo se despierta, el alma se sujeta de nuevo a su “cadena” y a esa imposibilidad de volar por los influjos del conocimiento y la intuición. En este sentido “despertar” a la vigilia es volver a la imposibilidad de conocer, al engaño del mundo, mientras que “despertar” al sueño es comenzar un recorrido por las escalas del ser, realizado desde la inevitabilidad de escapar a la cárcel del cuerpo mismo y del tiempo.

En *Muerte sin fin* el sueño del alma (o del ser) ocurre a la inversa. El poema es, desde el inicio, una caída abrupta desde las esferas divinas. El hombre se ve desamparado por un dios que acaso es una ilusión, como la luz de una estrella muerta que sigue iluminando desde su ausencia. El alma cae del cielo a la tierra, revientan sus alas, llena sus manos de lodo, mira su imagen atónita en el agua y sucede ese re-conocimiento:

Lleno de mí, sitiado en mi epidermis  
por un dios inasible que me ahoga,  
mentido acaso  
por su radiante atmósfera de luces  
que oculta mi conciencia derramada,  
mis alas rotas en esquirlas de aire,  
mi torpe andar a tientas por el lodo;  
lleno de mí —ahíto— me descubro  
en la imagen atónita del agua,  
que tan sólo es un tumbo inmarcesible,  
un desplome de ángeles caídos  
a la delicia intacta de su peso,  
que nada tiene

sino la cara en blanco  
hundida a medias, ya, como una risa agónica,  
en las tenues holandas de la nube  
y en los funestos cánticos del mar  
-más resabio de sal o albor de cúmulo  
que sola prisa de acosada espuma. (pp. 107-108).

El poema es quizá el castigo que impone el dios-sol Apolo a Faetón por su atrevimiento por volar en las esferas divinas, cerca de la “radiante atmósfera de luces”. El que temía el alma del *Primero sueño*, que el dios se enojara y terminara por ahogarla en “los funestos cánticos del mar”, como le pasó al joven Faetón.

En *Muerte sin fin* el alma se ve estrangulada por la forma exterior. El pensamiento y el sueño también se encuentran aprisionados por una red de cristal que impide su vuelo; un tejido invisible los ahoga en sí, en tanto “lleno de mí”, como el agua en un vaso:

¡Más qué vaso —también— más providente!  
Tal vez esta oquedad que nos estrecha  
en islas de monólogos sin eco,  
aunque se llama Dios,  
no sea sino un vaso  
que nos amolda el alma perdida,  
pero que acaso el alma sólo advierte  
en una transparencia acumulada  
que tiñe la noción de Él, de azul. (pp. 109).

El vaso, ¿es el cuerpo, o es Dios, o es las dos cosas al mismo tiempo? En la imposibilidad de escapar a esa red de agua acumulada, de esencia constreñida a una forma que se nos impone de por sí, el alma se congela en sí misma. El tiempo no transcurre; está de-

tenido en su propia densidad cósmica: “Más nada ocurre, no, sólo este sueño/ desorbitado/ que se mira a sí mismo en plena marcha”. La “marcha” es aparente, porque el alma se va abriendo, viajando, hacía su propia luz, como una rosa que florece hacia adentro, hacia “la inminencia misma de la sangre”.

Aunque no precisamente es un viaje al inframundo, o si se quiere, el inframundo equivale al mundo, el desplazamiento órfico es un viaje aparente, “no se cumple”. No se puede salvar nada ni a nadie debido a que es un andar hacia la Nada misma. A diferencia del *Primero sueño*, el camino del alma es hacia abajo, desde la caída de las esferas divinas hacia la conciencia del hombre y, después, a los reinos del mundo, a su senilidad prematura:

La rosa edad que esmalta su epidermis  
—senil recién nacida—  
envejece por dentro a grandes siglos. ( pp. 128-129). [...]  
Porque en el lento instante del quebranto,  
cuando los seres todos se repliegan  
hacia el sopor primero  
y en la pira arrogante de la forma  
se abrasan, consumidos por su muerte  
—¡ay, ojos, dedos, labios,  
etéreas llamas del atroz incendio!— (p. 133).

El alma emprende un agónico recorrido hacia el mundo de la muerte y la aniquilación como en una pirámide invertida. El lenguaje poco a poco sufre la angustia de la imposibilidad de *decir* el mundo. El conocimiento fracasa también, como en el *Primero sueño*, y se dirige al “minuto mismo del quebranto”, como entrar a la semilla misma de la creación en un instante donde no se sabe qué es la vida ni qué es la muerte:

[...] cuando todo —por fin— lo que anda o reptaba  
y todo lo que vuela o nada, todo,  
se encoge en un crujir de mariposas,  
regresa a sus orígenes  
y al origen fatal de sus orígenes,  
hasta que su eco mismo se reinstala  
en el primer silencio tenebroso. ( pp. 136-137).

De esta manera, se atestigua la catástrofe infinita del alma: su sueño que se sueña a sí mismo en un vertiginoso viaje hacia la nada, donde ya ni el sueño “duele”; donde ya nadie muere o, mejor dicho, se está muriendo infinitamente dentro de un tiempo detenido, que transcurre sólo al interior del ser y lo vuelve “un crujir de mariposas” y la palabra creadora queda ahogada por su misma sangre:

[...] donde nada ni nadie, nunca, está muriendo  
y sola ya, sobre las grandes aguas,  
flota el Espíritu de Dios que gime  
con un llanto más llanto aún que el llanto,  
como si herido —¡ay, Él también!— por un cabello,  
por el ojo en almendra de esa muerte  
que emana de su boca,  
hubiese al fin ahogado su palabra sangrienta. (p.141).

Para José Gorostiza, la forma medible lo era todo: “Todo está sujeto a medida, y la libertad no puede consistir en otra cosa que el sentimiento de la propia posesión dentro de un orden establecido.” (p. 15). El tabasqueño apostó por redirigir el canon hacia el barroco, pero sobre todo, hacia sor Juana, y así construir una arquitectura poética, neobarroca (Calabresse, 1999), semejante a la de la monja. Ambos poemas, como ya se mencionó, son silvas de largo



aliento hechas al gongorino modo, salvo que la del tabasqueño no se apega fielmente a la estética barroca, ya que tiene versos sueltos, de cinco y nueve sílabas, alejandrinos, y carece de rima.

Ambas creaciones comparten algo más en común: el viaje del alma (o ser) por los linderos del tiempo y el conocimiento. Para lograrlo se oponen a la red invisible que los estrangula, la cual puede llamarse cuerpo, vigilia o Dios, o en el caso de *Muerte sin fin*, un simple vaso de cristal, y emprenden el vuelo o la caída hacia su propia búsqueda del conocimiento.

Vimos pues que el poema de Sor Juana expresa una visión hermética del mundo y del individuo; es decir, una visión ascendente, que busca llegar a la causa primera de las cosas y de la creación, no sin detrimento al miedo por el castigo de los dioses. En *Muerte sin fin* se plantea el recorrido del ser, aprisionado de por sí, hacia sí mismo, hacia su propio inframundo en busca de algo precioso que ya no existe, como Orfeo busca, sin éxito, a su esposa Eurídice.

En el poema del tabasqueño, como en el *Primero sueño*, el resultado de vivir es siempre un fracaso: el alma en ambos poemas fracasan en el anhelo de conocerlo todo, o bien, de conocerse a sí mismos. Las dos esencias viajeras se encuentran regidas por algo mayor a ellas: Dios en el *Primero sueño*, y la ausencia de Dios, en *Muerte sin fin*. Sustancialmente, están congeladas o detenidas en un Sueño donde el tiempo las envilece o las degrada. En este Sueño sor Juana vuela hasta la radiante esfera del conocimiento y Gorostiza cae a un tenebroso silencio de la muerte. *Primero sueño* y *Muerte sin fin* son dos grandes pirámides, unidas por la base, que expresan dos direcciones inversas del conocimiento y de los caminos que puede cursar el alma. Así como es arriba, es abajo. Si pudiéramos ver esas dos piezas como dos pirámides unidas por la base, observaríamos que forman un gigantesco cristal rómbico, un solo diamante de dos puntas en el universo de la poesía.

## Bibliografía

- BACHELARD, GASTÓN. (2002). *La intuición del instante*. México: FCE.
- CALABRESE, OMAR. (1999). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- CANTÓ, ANTONIO. (2005). *En la red de cristal*. México: UAM/UAT.
- CHEVALIER, JEAN Y ALAIN GHEERBRANT. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- DE LA CRUZ, JUANA INÉS. (1994). *Obras completas. Tomo IV*. México: FCE.
- GOROSTIZA, JOSÉ. (1989). *Poesía y poética*, edición crítica de Edelmira Ramírez. México: Colección Archivos.
- \_\_\_\_\_. (2001). *Muerte sin fin*. Prólogo de Evodio Escalante. México: Ed. Casa Juan Pablo.
- \_\_\_\_\_. (2004). *Poesía*. México: FCE.
- \_\_\_\_\_. (2005). *Prosa y poesía*, editores Miguel Capistrán y Jaime Labastida. México: Siglo XXI.
- MÉNDEZ PLANCARTE, ALFONSO. (1994). Prosificación, en Juana Inés de la Cruz, *Obras completas. Tomo 1*. México: FCE.
- PAZ, OCTAVIO. (2003). *Obras completas*, Tomo IV. México: FCE.
- QUEVEDO, FRANCISCO DE. (1994). *Cinco silvas*, edición y notas de Carmen Rocha de Sigler. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- RASTROLLO TORRES, JUAN JOSÉ. (otoño, 2011). Hacia una caracterización del poema extenso moderno, *Forma. Revista d'Humanitats, vol., 04*, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- ROBÍN, HARD. (2008). *El gran libro de la mitología griega*. Madrid: La esfera de los libros.
- STANTON, ANTHONY. (1998). *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*, México, FCE.
- TATARKIEWICZ, WLADYSLAW. (1991). *Historia de la estética I*. Madrid: Akal.

# Cielo cruel y tierra colorada, un encuentro con el terruño en la obra de los poetas zacatecanos

---

Cruel sky and red ground, an encounter with the terroir  
in the work of the zacatecan poets

María Magdalena López Espinosa<sup>1</sup>



**Resumen:** El terruño es la tierra donde se ha nacido, las particularidades geográficas son las que aportan las características de cada una de ellas. El clima, el color de la tierra y el viento helado le dan sentido a la ciudad de Zacatecas. El hogar de dos poetas que se distinguieron dentro del territorio de plata. Ramón López Velarde y Roberto Cabral del Hoyo han dejado un legado dentro de la poesía regional, reconocida en las obras literarias nacionales. Los une el gusto por la poesía y los temas que en su obra guardaron. La invocación hacia el terruño es un tema que ambos poetas nos muestran dentro de sus poemas.

Para ello, se toman las aportaciones de autores zacatecanos que nos hablan de una definición clara sobre el tema del terruño. Por lo tanto, el análisis que se propone parte de una perspectiva intertextual, apoyada en lo que nos dice Gérard Genette, Julia Kristeva

---

1. Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, Universidad Autónoma de Zacatecas.

y de la mano de Antonio Fillola al realizar una comparación sobre el tema del terruño en la poesía de los dos autores.

Hablar del terruño fue para los autores un regreso a su tierra, al lugar donde nacieron, el espacio donde compartieron alegrías y tristezas al lado de sus familias. El destino cambió el rumbo, los dos abandonaron el lecho, pero la nostalgia resurgió en sus corazones y se desbordó en la poesía. Recordar la nostalgia por el pedazo de tierra es una característica que los une. Entrar en la obra poética de los autores es reconocer que en ellos habitó la nostalgia por regresar, pero enfrentarse con los fantasmas fue un elemento fuerte que impidió el regreso, al menos para uno de ellos. Ambos volvieron, y ahora están bajo el abrigo del cielo, de la tierra y de la gente que todavía los recuerda.

**Palabras clave:** Terruño, poesía, poetas, literatura regional.

**Abstract:** The terroir is the land where one was born, geographical particularities are those that contribute the characteristics of each one of them. The weather, the color of the earth and the cold wind give meaning to the city of Zacatecas. The home of the two poets who distinguished themselves within the territory of silver. Ramón López Velarde and Roberto Cabral del Hoyo have left a legacy within regional poetry, recognized in national literary Works. The taste for poetry unites them and the themes that in his work kept. The invocation towards the terroir is a theme both poets show us within their poems.

For this, the contributions of two Zacatecan authors who speak to us of a clear definition on the subject of the terroir are taken. Thus, the proposed analysis starts from an inter-textual perspective, supported by what Gérard Genette, Julia Kristeva and from the

hand of Antonio Fillola, when making a comparison on the theme of the terroir in the poetry of the authors.

Speaking of the terroir was for the authors a return to their land, to the place where they were born, the space where they shared joys and sorrows next to their families. Fate changed course, the two left the bed, but nostalgia resurfaced in their hearts and overflowed into poetry. Remembering the nostalgia for the piece of lands is a characteristic that unites them. Enter the poetic work of the authors is to recognize that in them dwelt the nostalgia to return, but facing the ghosts was a strong element that prevented the return, at least for one of them. They both came back, and now they are under the shelter of heaven, from the earth and the people who still remembers them.

**Keywords:** Terroir, poetry, poets, regional literature.

El golpe de la campana despierta a quienes duermen, mientras el sonido se mezcla con el viento cuando retumba haciendo eco en los callejones. Luego las palomas revolotean alrededor de los santos que vigilan desde lo alto a la ciudad y el aire helado cobra a las víctimas que salen bajo el abrigo de lana y una capucha sobre la cabeza. Los pies se tropiezan entre las losetas de cuadrícula que tapizan la avenida principal. En el portal se oye el eco de los pasos, algunos lentos, otros con prisa, luego desaparecen y queda el silencio que se interrumpe por el canto lastimero del organillo que toca el hombre en la esquina. Y queda el recuerdo grabado del espacio que se habita por años y que se extraña cuando la distancia se hace muy larga.

Recordar al terruño, la ciudad, el pueblo que nos vio nacer es una sensación que se experimenta cuando se abandona por diversas razones. Quien se ha ido, llega a extrañar el espacio de su niñez, el hogar de los padres y abuelos, a los amigos, los lugares en que

guarda un recuerdo bueno o malo. Un lugar especial que la memoria retiene y luego surge en los recuerdos como la melancolía, la nostalgia por lo que se ha perdido, por aquello que no se puede o no se quiere volver. Los poetas zacatecanos sienten la melancolía por esta ciudad de cantera, graban su memoria dentro de su obra poética y nos recuerdan que ellos añoraron el terruño.

El propósito de la ponencia es profundizar en la obra de dos poetas zacatecanos que reflejan el tema del terruño. Veremos que en sus poemas se encuentra el anhelo por regresar a la casa de los abuelos, por los detalles que envuelven los recuerdos, la añoranza y la tristeza guardada en cada verso. Ramón López Velarde, el poeta jerezano nos ofrece un ramillete lleno de nostalgias, a su vez Roberto Cabral del Hoyo, bajo otras circunstancias, otros tiempos también le escribe al terruño. Haremos un análisis basado en la teoría que Gérard Genette ofrece en la interpretación de los textos al hablarnos de la intertextualidad de los mismos, con el objetivo de comprobar que ambos sintieron un apego profundo hacia esta tierra zacatecana.

### **El poeta jerezano Ramón López Velarde**

Ramón Modesto López Velarde Berumen nació en Jerez Zacatecas, el 15 de junio de 1888, muere a consecuencia de una neumonía el 19 de junio de 1921, a los treinta y tres años de edad. Fue un poeta y funcionario mexicano considerado dentro del movimiento modernista. Su fama se extendió en México al grado de ser llamado el poeta nacional. López Velarde estudió en el Seminario Conciliar en Zacatecas, después emigró a la ciudad de Aguascalientes donde continuó sus estudios, pero fue en San Luis Potosí donde recibió el título de abogado y ocupó un puesto como juez en un pueblo llamado El Venado.

En 1914 se instala de manera definitiva en la ciudad de México donde su obra comienza a brindar frutos ya que, publica en periódicos y revistas, actividad que intercala con su profesión de abogado e ingresa a las secretarías de Gobernación y de Relaciones Exteriores, también se desempeñó como profesor de literatura. Publicó sus crónicas políticas en varios periódicos: *El Regional* de Guadalajara (1909), *La Nación* (1912), *El Eco* de San Luis (1913), *El Nacional Bisemanal* (1915-1916), *Revista de Revistas* (1915-1917), *Vida Moderna* (1916) y *Pegaso* (1917).

La obra de Ramón López Velarde revela un dilema del espíritu al cual se entregó hasta sus últimas consecuencias sin renunciar a sus dos polos: la religiosidad y el erotismo. En su escritura podemos ver un lenguaje constante y renovado, así como, una escritura plena de imágenes, esto lo colocó como un poeta en la antesala de la vanguardia. Con él los poetas mexicanos ingresaron a la modernidad literaria. Sus temas evocan a las mujeres y al cielo de provincia. En vida publicó dos libros: *La sangre devota* (1916) y *Zozobra* (1919). A su muerte aparecieron: *El son del corazón* (1932) y los libros de prosa: *El Minutero* (1923) y *Don de febrero y otras prosas* (1952) entre otros.

El tiempo que estuvo en la ciudad de México fueron los aires de la rebelión de la guerra de la Revolución Mexicana. Su carrera política estuvo a la par de sus publicaciones, aunque no fuera un militante del movimiento. Conoció a Francisco I. Madero y la muerte de este cimbró en la sensibilidad del poeta. Estos acontecimientos aunados con la lejanía del hogar dieron la añoranza del pueblo que años atrás había dejado. La provincia siempre estuvo presente en sus poemas, sin embargo, no debemos limitarlo porque “creer que él es nada más que poeta de provincia sería limitar el alcance de su lírica [...]. No queremos negar que la visión provinciana persista como un fondo perceptible a través de gran parte de su obra total” (Phillips, 1962; p. 72).

## **El poeta zacatecano Roberto Cabral del Hoyo**

Roberto Cabral del Hoyo nace en la ciudad de Zacatecas, el 7 de agosto de 1913; muere en la Ciudad de México el 4 de octubre de 1999. Es considerado como uno de los mayores exponentes mexicanos del soneto. Tras pasar gran parte de su juventud en el campo, se trasladó en 1938 a la Ciudad de México, ahí colaboró en la *Revista Ábside*; formó parte del Grupo de los Ocho. Fue director de Radio Educación, donde colaboró como editor y escritor. Fue redactor de la revista *Reader's Digest*. Fue miembro del SNCA como creador artístico. Obtuvo el Premio del Certamen Internacional Centenario de la Muerte de Gutierre de Cetina en 1957. Fue condecorado con la Medalla J. Jesús González Ortega en 1973. Obtuvo el Premio Nacional de Poesía Ramón López Velarde. En 1993 la Universidad Autónoma de Zacatecas lo distingue con el título: *Doctor Honoris Causa*.

Los libros de Roberto Cabral del Hoyo son una riqueza poética que devela el alma del autor. En su extensa obra encontramos *Poesía* (1941), *De tu amor y de tu olvido y otros poemas* (1948), *Por merecer la gracia* (1950), *Contra el oscuro viento* (1959), *Tres de sus palabras* (1963), *Palabra* (compilación, 1964), *Potra de Nácar* (1966), *De mis raíces en la tierra, romances y loas* (1968), *Obra poética 1940-1980* (1980), *Tres sonetos a Francisco García Salinas y 24 Sonetos de Roberto Cabral del Hoyo* (1986), *Estas cosas que escribo* (1988), compilación *Casa Sosegada. Obra poética 1940-1992* (1992). Es importante señalar en este trabajo que varios de sus poemas son sonetos dedicados a la tierra zacatecana, como “Mi pueblo”, “Camino caminado”, “Ciudad en que nací”, entre otros. Poemas que invocan el terruño.

## **El terruño**

La obra del poeta Cabral del Hoyo es basta y llena de sonetos versificados que como veremos en algunos de ellos aluden a la vida



del pueblo. La lejanía provoca en el autor la añoranza por el lugar que conoció de niño, donde formó parte de una familia, vio crecer a sus hermanas y escuchaba las campanas de la catedral. Cabral del Hoyo es un poeta que dedicó su vida a las letras. Entre la política, la radio, la vida familiar, sus publicaciones y el trabajo arduo en su poesía, es quien diseña con sus palabras un entorno de la ciudad de cantera y plata.

Las memorias de la infancia florecen en el corazón de los poetas, por ello acuden a la poesía para plasmar la nostalgia por el espacio añorado. Veremos que los autores zacatecanos recuerdan el terruño, cada uno con estilo propio, pero que comparten ese recuerdo con el lector y que quieren transmitir ese instinto de la añoranza. En este trabajo analizaremos cuatro poemas, dos por autor, esperando poder demostrar que el apego al hogar se agudiza y que en la distancia se añora y se extraña, porque es difícil olvidar o dejar atrás las raíces.

Para este análisis veremos los poemas: “En la Plaza de Armas” y “El Retorno Maléfico” (206) de Ramón López Velarde, del poeta Roberto Cabral del Hoyo compararemos: “Ciudad Natal” y “Terruño”. Sabemos que existen más poemas que hablan sobre el tema, pero consideramos que, con estos versos cubriremos las expectativas planteadas. Pero ahora es preciso puntualizar que el tema que estamos tratando tiene una definición concreta por parte de las academias especializadas, y que la literatura tiene su propio estilo para abordarlo.

El terruño es definido como la tierra natal, un terreno que sirve para la cosecha. En la comunidad francesa se le llama así al vino, al café o al té, pues en ella se denotan las características que envuelven la geografía, la geología y el clima. El terruño es entonces el lugar que se recuerda por la infancia, la juventud o en varios casos la ciudad o el pueblo a la cual pertenece una persona. “Terruño:

terreno o trozo de tierra. Comarca o tierra, especialmente del país natal. Terreno, especialmente hablando de su calidad” (Enciclopedia Salvat, 2004; p. 148). Esto es lo que señala la Real Academia de la Lengua Española en una de sus enciclopedias, y nos da una perspectiva de lo que buscamos. Reconocer lo que es el terruño, y el por qué los autores escribían poemas dedicados a la tierra natal.

La literatura reconoce al terruño dentro de la literatura regional, este tema lo han abordado varios autores que nos dan un enfoque para darle significación a la literatura escrita por autores que pertenecen a una provincia, que toman en cuenta el espacio del cual fueron parte. La literatura regional se debe construir, darle forma y sentido para que sea reconocida, esto es: “La construcción, primero de la identidad literaria, y luego, de la identidad literaria regional, o mejor, su desarrollo unísono y paralelo” (Ortiz, 2008; p. 65); entonces, debemos reconocer las raíces de la literatura regional para luego ubicarla dentro de la literatura. Con esto podemos considerar que, para darle un sentido de región en la obra de un autor, se debe pasar por el proceso de la creación, que se puede dar a la par del reconocimiento dentro del canon literario y así darle una identidad.

Pero esta identidad viene como parte de un conjunto de cultura y tradiciones de un lugar. Estos componentes van unidos, como veremos más adelante dentro de los poemas, el rasgo de identidad de un pueblo se ve a través de los bailes, fiestas patronales, acontecimientos sociales, la gastronomía y la arquitectura que compone un lugar. “Porque una identidad, aún no se sabe qué tan extensa ni de qué tipo o grado, se descubre desde el principio mismo que consiste en discernir acerca del timbre de voz en la obra literaria” (Ortiz, 2008; p. 67). Y la voz de la provincia se encontrará en los poemas de los poetas zacatecanos.

## Contexto social

A finales del siglo XIX y principios del XX, en México se respiraba un aire de nacionalismo. Durante el siglo XIX, el buen gobierno y las buenas costumbres pretendieron ser pilares fundamentales del modelo social. El estado se dedicó a la tarea de conformar un ciudadano impregnando del valor ético por el trabajo y la producción, como bastiones necesarios para el progreso (Iparroguirre, 2006) esto suscitó entre los escritores el ansia por escribirle a la patria como un legado que querían cimentar en la ideología de los mexicanos. Pese a esto hubo otros autores que se esforzaban por dar a conocer los espacios donde nacieron. Esto motivó para que la literatura de provincia pudiera tener alcances hacia los estatus nacionales. Era preciso darse a conocer, porque se consideraba a la ciudad sólo a la capital del país, dejando de lado el progreso de las ciudades en provincia que crecían a la par de la emergente ciudad de México.

Para Ramón López Velarde esto no fue un impedimento, sabemos que su obra magna es “La Suave Patria”, poema dedicado a la Patria, en donde tiene alcance del espíritu nacionalista que proliferaba en el país. Pero su obra se complementa en otros temas, como lo son el amor hacia la mujer amada, el recuerdo de la familia, como los abuelos, el padre y la madre. Un tema que es visible dentro de los poemas es el terruño, la nostalgia del espacio amado en la infancia. Y este tema se encuentra vivo en diferentes autores que le precedieron, como Antonio Valdés Carvajal (1929-1986) y su poema “Piropos al Terruño”, obra que aparece en el libro *Compendio Histórico de Zacatecas* (1978) del profesor Emilio Rodríguez Torres, donde se habla de la historia y de los principales autores zacatecanos. Del mismo modo vemos la influencia en Roberto Cabral del Hoyo que también hace gala de sus dotes de poeta y enfoca su obra en diferentes sonetos hacia la ciudad en que nació. No cabe duda que los poetas regresan al terruño.

## **El terruño**

¿Cuál era el sentir de los poetas para escribir acerca del lugar que los vio nacer?, ¿qué veían en las calles, en las plazas, en el viento helado que caracteriza a una tierra colorada y de minas de plata? La añoranza hacia el terruño es parte de la literatura, un espacio muy a la medida para transformar un lugar en poesía habitable. Para López Velarde el hogar y el pueblo en que nació fueron un reflejo latente de la añoranza, en sus poemas se percibe la melancolía, la tristeza al recordar a sus seres queridos. Al alejarse del hogar de sus padres fue para él una ruptura con las tradiciones, con las raíces, y el espacio al que nunca volvió.

La provincia es su esposa predestinada e imposible, el útero al cual no se puede regresar, la isla donde nacimos y de la cual nos fuimos sin quererlo, sin darnos cuenta, y hacia la cual nos embarcamos a cada momento sin que la nave leve jamás las anclas, haciendo de nosotros los eternos regresados de un viaje no cumplido (Canfield, 2015; p. 24).

Este espacio se guarda en el silencio. La ausencia del poeta en el terruño anhelado, quedó al resguardo del tiempo. Una casa olvidada, una calle que se ha recorrido y que fue imposible volver a transitar, es ahora para el autor el paraíso perdido, la infancia guardada tras los muros del recuerdo. Y la nostalgia por lo que se ha quedado atrás en el tiempo.

## **El análisis y la teoría**

Es preciso señalar que se hará una \*comparación de poemas acorde a lo que señala Antonio Mendoza Fillola:

Quien considera como la base teórica para la didáctica de la literatura comparada el concepto de la intertextualidad, matizando, muy acertadamente, que más que hablar de “didáctica de la literatura” sería apropiado hablar del “tratamiento didáctico de la literatura”, y en el caso de la didáctica de literatura comparada, del “tratamiento didáctico de las obras literarias desde una perspectiva comparativa” (Mendoza Fillola 1996b, 10–11).

Esta comparación la enfocaremos con el tema del terruño, y al tener dos poetas zacatecanos el análisis se hará desde la provincia. Esto con el afán de esclarecer cómo los poetas escribían desde la provincia y en este caso con el apego y el recuerdo del terruño. Porque debemos comprender la relación que existía entre los autores y la ideología de los habitantes “es la comprensión de la compleja relación que se estableció entre la capital y la provincia mexicana. Dicha relación llegó a ser no sólo una dualidad espacial, sino que fue (que es aún) una dualidad ideológica” (Guerra, 2017; p. 180). Y bajo esta ideología los autores escribieron su obra en la poesía.

Los campos de la investigación de la literatura comparada son el enfoque en la tematología, genología, morfología del texto, imagenología, elementos que nos ayudarán a interpretar los poemas de los autores y determinar las características que se abordan en los poemas de ambos. Tomaremos para este trabajo el enfoque de la tematología, donde analizaremos la descripción del terruño de una manera poética como elemento principal. Así mismo, señalamos cómo los poetas recuerdan los detalles que plasmaron en cada verso, la manera en que recordaron el lugar donde nacieron. Para adentrarnos en cada espacio que compone el pueblo o la ciudad de la provincia.

El tema que nos compete es sobre el terruño, lo podemos definir como un asunto del que se habla, que nos orienta sobre los detalles, que nos lleva a una historia legada por la tradición literaria

y en éste concepto partimos para confrontar los poemas de los autores. Para esto tomemos de la mano lo que Julia Kristeva expone al confrontar la teoría de Gerard Genette y nos dice: “todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es la absorción y transformación de otro texto” esto es, que en cada texto hay otros textos presentes que son más o menos reconocibles, se pueden reconocer fórmula, modelos rítmicos, influencias de una cultura que los rodea. Esto es lo que hace de la intertextualidad la comparación de los textos. A esto nos lleva también la literatura comparada.

Esto nos lleva a establecer que el concepto de intertextualidad se basa en el análisis de la copresencia de textos, que nos ayuden a comprender la elaboración de las obras en los diferentes autores. Basados con la teoría anterior podemos ahora comparar los poemas de los autores zacatecanos, que como ya se dijo, tomaremos el tema del terruño que veremos presente en sus poemas.

### **Los poemas del terruño**

El poema “En la Plaza de Armas” nos adentra a las preguntas que inquietaron al poeta y demuestran la añoranza por el terruño, en su primer estrofa nos dice: Plaza de Armas, plaza de musicales nidos,/ frente a frente del rudo y enano soportal;/ plaza en que se confunden un obstinado aroma/ lírico y una cierta prosa municipal;/ plaza frente a la cárcel lóbrega y frente al lúcido/ hogar en que nacieron y murieron los míos;/ he aquí que te interroga un discípulo, fiel/ a tus fuentes cantantes y tus prados umbríos/ (López Velarde, 2014; p. 162). El inicio nos habla de una relación directa, se dirige a la plaza como si fuera una persona, tal como el inicio de una carta.

Después se adentra en lo que la rodea, podemos inferir que en la época del poeta era un espacio de reunión de los ciudadanos, reconociendo que tal vez era el único. Lo describe como fuese entonces, con prados, con la cárcel al frente y hace una combinación

con el aroma y el trinar de las aves en sus nidos. Estas características son una narración llena de elementos que combina con el recuerdo del lugar. En otro fragmento nos menciona: ¿qué se hizo, Plaza de Armas, el coro de chiquillas/ que conmigo llegaban en la tarde de asueto/ del sábado, a tu kiosko, y que eran actrices/ de muñeca excesiva y de exiguo alfabeto?

En este fragmento siguen las preguntas, tal pareciera como si la plaza le pudiera contestar, el poeta refleja en esto los recuerdos que le hacía vivir el espacio, el resto del poema sigue su pregunta sobre las mujeres, las castas, las madres, aquellas que cantaron a su oído. Esto nos indica que nombra el lugar con el afán de reflejar en este el recuerdo de las mujeres conocidas o las amadas. Al final del poema nos dice que la plaza está muda, que guarda un silencio trágico, el mismo de la sepultura porque invoca al hermano muerto.

“El retorno maléfico”, es un encuentro con la melancolía, con los recuerdos, y el temor de regresar y ver los fantasmas. Recordemos que López Velarde estuvo de manera permanente en la ciudad de México (1912), cerca de los levantamientos armados de la Revolución Mexicana, no obstante, la provincia sufría de igual manera o en peores situaciones las revueltas revolucionarias. Hogares, calles, pueblos enteros sentían el acoso de las armas, la muerte rondaba por cada rincón, amigos y familiares perdían la vida a manos de bandoleros, soldados o epidemias que azotaban a los ciudadanos. El poeta nos deja en el poema esa sensación de nostalgia y nos dice: Mejor será no regresar al pueblo,/ Al edén subvertido que se calla/ En la mutilación de la metralla/ (López Velarde, 2014; p. 206).

El título es ya una advertencia, el regreso al hogar es malo, tal vez terrible, porque no encontrará a quienes estaban en el lugar durante su infancia. Y siente el paso del tiempo, de los días y menciona: Cuando la tosca llave enmohecida/ tuerza la chirriante cerradura,/ en la añeja clausura/ del zaguán, los dos púdicos/ medallones de

yeso,/ entornando los párpados narcóticos,/ se mirarán y se dirán: “Qué es eso?”/ (López Velarde; 2014, p. 206). Los detalles sobresalen en este poema, la llave que ha perdido el color y sufre los estragos de la humedad, una cerradura que anuncia la llegada bajo el sonido de la antigüedad. El zaguán que siente la luz al abrirse la puerta y los medallones que imagina mirándose con extrañeza. Cada detalle nos lleva a la melancolía, al hogar perdido de la tierra que se habita, el regreso al terruño.

Para Roberto Cabral del Hoyo la nostalgia por el terruño se hizo presente dentro de sus poemas. A la muerte de su madre el poeta se trasladó a recuperar lo poco que quedaba de la hacienda en Valparaíso, Zacatecas. Se había convertido en jefe de familia, tenía que ver por el bienestar de sus hermanas, dar el sustento se convertía en una tarea difícil. Tiempo después vende la hacienda y se traslada a Fresnillo, y luego por las ansias de crecer con su poesía que resurgía del alma del poeta emigra a la Ciudad de México. Es aquí donde su obra creadora resurge como un volcán. La variedad de sus poemas es conocida, pero nos centraremos en aquellos que evocan al terruño.

El poema “Ciudad Natal” tiene una característica especial, lo divide en doce sonetos, los cuales titula acentuando el lugar de la ciudad, tal vez es del que guarda un recuerdo o es un espacio común que se puede reconocer con facilidad. Inicia con *el premio*, como una introducción hacia el tema del cual hablará, los siguientes son: *Mi casa, el Santuario de la Bufa, La Plaza de Armas, El Portal de Rosales, Instituto, Intermedio, La Catedral, El Jovito, Un proyecto, Panorama y Envío*. El poema inicia con estas palabras: Antes que la mordaza de la muerte/ trunque mi voz, y rueden mis luceros,/ en un canto permíteme envolverte,/ vieja y triste Ciudad de los Mineros/ (Cabral del Hoyo, 1992; p. 101).

El poeta anuncia este canto para enaltecer a la ciudad que extraña, que recuerda, que formó parte de su vida. En el soneto que



habla de la Plaza de Armas nos dice: La Plaza de Armas, en el gris bosque/ una fiesta de pájaros parleros./ Mi hermanita menor era mi paje, Román y Juan José mis escuderos/ (Cabral del Hoyo, 1992; p. 103).

Notemos que hace énfasis en el sonido de los pájaros, luego imagina una historia en donde pretende ser protagonista. Podemos imaginar al poeta caminando por la plaza dejando crecer la imaginación, y creando un mundo paralelo, lleno de nostalgia donde también interviene la familia.

La parte final de este poema nos dice: Y volveré del fondo del olvido/ a cantarte mis versos al oído/ como cita de amores en secreto/ (Cabral del Hoyo, 1992; p. 108). El poeta ansiaba volver a esta ciudad que lo vio nacer, no solo de manera física, sino en el entorno de su obra poética, cantarle al oído como un amor secreto, decirle que se quiere y se extraña. Sin duda vemos que la añoranza hacia el terruño existe dentro de este poema. El siguiente poema nos aclara mejor el panorama, se titula "Terruño" y nos dice: Aquí está mi raíz, en este suelo/ de rojas arideces minerales,/ en esta luz, en estos roquedales/ como puños crispados contra el cielo/ (Cabral del Hoyo, 1992; p. 307). No es extraño recordar que la ciudad de Zacatecas se distingue por ser productor de diversos minerales, principalmente de plata. Se distingue la cordillera de cerros que encierran a la ciudad, y esto hace las grandes piedras que los componen.

El poeta recuerda a la ciudad y poetisa sus cualidades. Al final del poema nos dice: Cuando mi errante cuerpo se fatigue,/ como anticipo a la quietud postrera,/ por aquí buscaré silencio y sombra/ (Cabral del Hoyo, 1992; p. 307). La ciudad guarda el silencio de las calles por las noches, el frío susurra entre los muros, y con el anhelo del poeta podemos decir, duerme tranquilo Roberto, has encontrado el silencio y el abrigo de la sombra que en cada espacio te recuerda. "Cabral del Hoyo revela, entre vida y obra, entre obse-

siones y escenarios, tanto lo particular como lo universal del lector. Hombre y poeta, realidad y fantasía, aproximación solamente: isla de sombras” (Buendía, 1998; p. 114).

Con estos poemas vemos la claridad, los poetas escribieron la añoranza de su tierra natal, envolvieron el terruño entre su obra, cada uno en su época y con su estilo. El destino los alejó del pueblo y de la ciudad, pero se acercaron a través de la poesía. Nos damos cuenta que en sus recuerdos siempre estuvieron presentes sus raíces, el hogar, la familia y el espacio que los vio nacer. El tema del terruño nos queda claro, los poetas esclarecen en cada verso una agonía por volver a ver el lugar, la ciudad amada, en donde guardan recuerdos bellos, tristes y trágicos. Pero aun así se quiere volver.

Los dos poetas que hemos analizado en estos pequeños trozos de su obra, nos ayudan a esclarecer que los autores zacatecanos le han escrito a la patria y al terruño que vive en sus recuerdos. Que no olvidan las raíces, que estas son profundas, clavadas en la profundidad de minas, o sobresalen sobre la tierra colorada. Que bajo el cielo azul descansan, pero sus poemas se escuchan y el viento los lleva como himnos a cada lector, pretendiendo que no sean olvidados, que la *querencia* es honda, que se encuentra clavada en el corazón de plata en torno en esta ciudad de cantera.

## Bibliografía

- BUENDÍA, MARITZA M. (1998). *Isla de sombras, una aproximación a la vida y a la obra de Roberto Cabral del Hoyo*, Gobierno del Estado de Zacatecas, LVI LEGISLATURA.
- CABRAL DEL HOYO, ROBERTO (2013.) *Casa sosegada. Obra poética 1940-1992*, Fondo de Cultura Económica, México.
- CANFIELD, MARTHA L. (2015). *La provincia inmutable. Estudios sobre la poesía de Ramón López Velarde*. CONACULTA. Instituto Zacatecano de Cultura “Ramón López Velarde”. Zacatecas, México.
- GARCÍA ENCINA, EDGAR A. (compilador) (2008). *La cultura del centro y la cultura excéntrica. Visiones sobre la literatura Regional*. Universidad Autónoma de Zacatecas.
- GENETTE, GÉRARD (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Trad. de Celia Fernández Prieto, Madrid: Taurus.
- GUERRA MÁRQUEZ, ESTELA (2017). Tesis: Escritores de una ciudad encantada. El grupo literario laguense de 1903. Zamora, Michoacán.
- IPARROGUIRRE LUCIERO, HILDA (2006). Historia Social de México, s. XIX y XX. Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- LA ENCICLOPEDIA (2004). Volumen 19. Salvat Editores. Madrid, España.
- LÓPEZ VELARDE, RAMÓN (2014) *Obras. Ramón López Velarde*. Compilador José Luis Martínez. Biblioteca Americana. Fondo de Cultura Económica. México.
- MENDOZA FILLOLA, ANTONIO. 1996a. “*El intertexto del lector: un análisis desde la perspectiva de la enseñanza de la Literatura.*” *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 5: 265-288.
- ORTIZ, ARMANDO (2008). *De la identidad de la literatura regional en La cultura del centro y la cultura excéntrica. Visiones sobre la lite-*

- ratura Regional*. García Encina, Edgar A. (compilador) (2008). Universidad Autónoma de Zacatecas.
- PHILLIPS, ALLEN W. (1962). *Ramón López Velarde, el poeta y el prosista*. Gobierno del Estado de Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas, Universidad Autónoma Metropolitana, Instituto Nacional de Bellas Artes.

# Sin romper el silencio. Decantaciones del espíritu en Fina García Marruz

---

Whitout breaking silence  
Spiritual decantations in Fina García Marruz

Javier Acosta Escareño<sup>1</sup>

Claudia Cecilia Flores Pérez<sup>2</sup>

Sigifredo Esquivel Marín<sup>3</sup>



**Resumen:** Fina García Marruz (La Habana, 1923-2022) poeta adscrita al grupo literario Orígenes, es una autora singular dentro de la poesía hispanoamericana del último siglo. Es posible caracterizar su poesía a partir de una decantación espiritual modulada por una epifanía poética que indaga en los elementos cotidianos y la potencia de lo pequeño, en lo que se podría considerar como una “espiritualidad concreta”. Para alcanzar esta denominación se abordan la relación que la obra de la poeta traba con la filosofía de María Zambrano, especialmente con su reflexión sobre el silencio y la piedad. El objetivo de este ensayo es entresacar las relaciones que la poética de García Marruz establecen con *lo espiritual* desde un punto de vista poético y no religioso.

---

1. Docencia Superior, Universidad Autónoma de Zacatecas.

2. Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, Universidad Autónoma de Zacatecas.

3. Universidad Autónoma de Zacatecas.

**Palabras clave:** Poética, espiritualidad, silencio, secreto.

**Abstract:** Fina García Marruz (Havana, 1923-2022), a poet attached to the Orígenes literary group, is a singular author within Latin American poetry of the last century. It is possible to characterize her poetry as a spiritual decantation modulated by a poetic epiphany that investigates everyday elements and the power of the small in a sort of “concrete spirituality”. To achieve this denomination, the relationship of García Marruz’s poetics and the philosophy of María Zambrano specially her ideas about silence and piety are explored. The objective of this essay is to identify the relationships that García Marruz’s poetry establishes with the spiritual dimension from a poetic and non-religious point of view.

**Keywords:** Poetics, spirituality, silence, secret.

## Introducción

### I. FINA GARCÍA MARRUZ, ESBOZO DE POETICA

Recientemente fallecida, Fina García Marruz fue una poeta cubana, perteneciente al grupo de escritores formado en torno a la revista Orígenes (1944-1956). El grupo fue encabezado José Lezama Lima, que aglutinó en torno a la publicación autores como Virgilio Piñera, Gastón Baquero, Wilfredo Lam, Cintio Vitier y Fina García Marruz. Entre las filiaciones intelectuales del grupo y las páginas de su revista, aparecen además algunas figuras centrales de la poesía y la cultura del siglo xx, como Juan Ramón Jiménez, Paul Valéry, Octavio Paz, Alfonso Reyes y la filósofa española María Zambrano (1904-1991). La abundante obra de García Marruz comprende tanto la creación como la crítica. Su producción lírica inicia con *Poemas* (1942) y se cierra en 2011 con la antología *¿De*

*qué, silencio, eres tú silencio?* Su obra en prosa no es menos extensa. Dedicada al ensayo y la crítica, con el tiempo se convirtió en una de las principales especialistas en temas martianos; pero también realizó una extensa reflexión sobre la poesía. La antología última de su poesía fue editada por Carmen Ruiz Barrionuevo, el ya citado volumen *¿De qué, silencio, eres tú, silencio?* (2011) publicada en España con motivo del otorgamiento del premio Reina Sofía en ese mismo año. La obra poética de la cubana ha sido caracterizada por Carmen Barrionuevo por el emblema de Charlot (Ruiz, 2013, p. 17) —Charles Chaplin—, célebre actor del cine mudo, y a partir de la temática de “lo real, o lo cotidiano, el entorno familiar, los amigos, los personajes humildes, los héroes o los seres a los que admira.” (Ruiz, 2013, p. 18). En este par de elementos, emblema y temática, podemos encontrar ya la operación poética que fue capaz de realizar García Marruz y que constituye su originalidad.

La poeta cubana se adentró en los misterios de lo cotidiano y de la pobreza, es decir, la humildad, lo pequeño. Pobreza, humor, necesidad silencio, el mismo que encontramos en “Explicaciones al margen” (*Créditos de Charlot*, 1990)

Habrá que partir del hambre  
(El cómico no nace,  
se hace),  
de la necesidad como un anhelo  
que busca y halla algo más  
no previsto siquiera  
por ella misma.  
Habrá que partir del hombre,  
y del amor que acude. (p. 177)

En estos versos la necesidad es una determinación humana, en la penúltima línea reaparece el *hambre* —de la que se parte— con su rostro de *hombre* —del que se parte. En el origen, hombre y hambre son lo mismo. El hambre es el mismo *anhelo*, el apetito espiritual que hace posible la invocación del *amor*, que así atiende el llamado, *acude*. El mundo material-mecánico, concentrado en el deseo y consumo material, en la utopía del dispendio, es ya un orden ahíto; no busca, no presiente, no le queda apetito de aquel misterio *no previsto* al que se abre la poesía. Resuenan aquí desde el “Amor de ciudad grande” de Martí: “tengo sed/ más de un vino que en la tierra/ no se sabe beber (...)”. (Martí: 1991, p. 85)

## Desarrollo

### 2. SECRETO Y VIA NEGATIVA

En el poema hay eso que no se dice, pero que aflora por ausencia y, a partir de las “Explicaciones al margen”, en estado de necesidad. La necesidad poética es distinta a la necesidad material, opera, para García Marruz, de un modo inverso. Tratándose de poesía, la privación es un bien y una virtud al mismo tiempo existencial y estética. El cine mudo y el actor silente son modelos idóneos; en el cine de Chaplin el personaje pequeño, vulnerable, y su pobreza, son los desdoblamientos humanos que complementan el inventario de constantes de la obra de la cubana.

Otro elemento más es el secreto que debe guardar y revelar la poesía gracias a la escasez. La ironía que resulta de una riqueza por sustracción, propia de un orden espiritual que se opone al régimen material-mecánico.

Hay varios procedimientos para realizar la sustracción virtuosa, uno de ellos es la elipsis. Decir por omisión del decir —un decir económico, pobre, que por ello es capaz de “penetrar en lo desco-



nocido, donde la certeza consejera se extinguió, donde el hallazgo de una luz o de una vacilante intuición se paga con la muerte y la desolación primera”, dice Lezama.

En su sentido retórico, la elipsis es definida por Beristáin como una “figura de construcción que se produce al omitir expresiones que la gramática y la lógica exigen, pero de las que es posible prescindir para captar el sentido.” (Beristáin, 1995, p. 162) El procedimiento meramente retórico se desdobra en el orden del pensamiento y del discurso místico, de acuerdo con un par de derivados distinguibles: primero como una detención abrupta del discurso, con el fin de elevar al lector a un orden que supera el del lenguaje; en segundo lugar, como *alusión* o discurso que señala solo indirectamente su objeto, se trata de la elipsis entendida como vía negativa. La elipsis no retórica, se convierte entonces en apófasis (negación) que transmuta la carencia en plenitud. Siguiendo a Amador Vega, estudioso contemporáneo de la “vía negativa”, entenderemos lo *apofático* como “negatividad del decir” (Vega, 2009, p. 8). Podemos entender así el discurso poético como ese en el que el decir se ejerce, pero intentando aludir a un fondo silencioso al que conducen las palabras. Siguiendo este camino, el poeta intenta decir el *no decir* para poder sugerir aquello que en el lenguaje —y en el pensar— directo se pierde. Como en el cine de Chaplin, el poema es un decir silente; como en Lezama, es un decir desposeído que retorna a la “desolación primera”.

En el caso de la poeta Fina García Marruz encontramos este silencio dicente, que en Longino (2007) había sido identificado con lo elevado y en Kant (2003) con lo grandioso, ahora vislumbrado a partir de elementos humildes, cotidianos; por ello se trata también de una poética afianzada en el esquematismo imaginario de la “potencia de lo pequeño” —de acuerdo con la definición de Gilbert Durand (1981, p. 396)— que agrupa bajo este rubro a la

lítote y a la sinécdoque. Según las palabras de la propia poeta, esa *pequeñez* que habita en el verso es un destello permanente, más allá de la existencia misma del poema. Así lo afirma en la primera estrofa de “Si mis poemas

Si mis poemas todos se perdiesen  
la pequeña verdad que en ellos brilla  
permanecería igual en alguna piedra gris  
junto al agua, o en una verde yerba. (García, 2011, p. 227)

Encontramos el motivo de “pequeña verdad” en distintos poemas de la cubana, sin que sea definida directamente, sino con una imagen: la ausencia de palabras del cine mudo, labores cotidianas como la costura, el burro como humilde animal de carga, el pan de cada día; todos ellos como epifanías de lo sagrado en la experiencia más inmediata, mismas que se escapan a la conciencia en virtud del proceder mecánico del hábito.

En la “potencia de lo pequeño” nos encontramos con la lítote, definida por Beristáin como *atenuación y disminución*. La lítote es una “figura de pensamiento de la clase de los *tropos*. Consiste en que, para mejor afirmar algo, se disminuye, se atenúa o se niega aquello mismo que se afirma, es decir, se dice menos para significar más.” (Beristáin, p. 302) De esta manera, la lítote se convierte, como también advierte Beristáin, en “una ponderación al revés” (p. 302).

El procedimiento poético de García Marruz se puede entender a partir de un modo del discurso por el que atenuando el decir se puede arrojar un decir más potente; y el no decir se convierte así mismo en asunto a tratar por el poema. Como si se tratase también de una especie de elipsis invertida, que se valdría de la alusión y la apófasis (*apo*, ausencia; *phasis*, afirmación) que derivarían en una antífrasis —*negación de la negación*— del silencio.

### 3. PATRIA SECRETA

García Marruz revela en su poesía aquello que debe permanecer sin ser dicho. El procedimiento permite conservar y revelar *el secreto*; que en este caso se aparta del mero secretismo para ofrecer el “fundamento del ser”, como lo concibe María Zambrano en su ensayo *La Cuba secreta* (1948). Para la filósofa, el *secreto* fundamental es el pre-natal, secreto guardado y desvelado en el poema. Pre-natal es lo anterior al individuo, aquello que solo es percibido a posteriori, como una revelación en la conciencia de aquello que da sustento al propio ser. María Zambrano, filósofa española exiliada en el continente americano que durante su estadía en Cuba se relacionó con el grupo literario Orígenes, al que perteneció García Marruz. En el ensayo ya citado, Zambrano confiesa que ha encontrado en Cuba su patria pre-natal, el fundamento de su ser terrenal.

Y si la patria del nacimiento nos trae el destino, la ley inmutable de la vida personal, que ha de apurarse sin descanso —todo lo que es norma, vigencia, historia—, la patria pre-natal es la poesía viviente, el fundamento poético de la vida, el secreto de nuestro ser terrenal. (Zambrano: 1948, p. 2)

Fina García comparte esta revelación del “fundamento poético de la vida”, motivo que atraviesa su obra y que se puede condensar en la palabra *sustento* y en la imagen del pan —*de cada día*, como en la oración católica. Comulga también la poeta de *Orígenes* con la apreciación del *secreto poético*, ese que sólo puede ser desvelado de manera legítima en el poema, en tanto enunciación silenciosa. En el mismo ensayo, Zambrano caracteriza el derrotero silente de García Marruz, con una fórmula a la vez precisa y misteriosa: “Ella escribe sin romper el silencio” (Zambrano: 1948, p.8). Como si

al escribir, la potencia del decir fuera proclive a estropear lo que debiera conservar y ofrecer.

La Cuba secreta —pre-natal— se opondría a la Cuba exotérica; exterior, pública y manifiesta. Podríamos afirmar que la Cuba post-natal es aquella ya registrada por los códigos de lo nacional entendido como nacionalismo —es decir, desde un conjunto de consignas políticas—, desde el que se ve con reservas al grupo Orígenes —al que pertenece García Marruz, junto con Lezama Lima, Cintio Vitier, Gastón Baquero y Virgilio Piñera, entre otros.

Según la caracterización de Zambrano, la Cuba secreta se revela en la poesía, es desconocida para el nacionalismo exotérico —el nacionalismo como proyecto de identidad y defensa, de cohesión política y social. El nacionalismo secreto consistiría en “ser de aquí” y ser del “universo”. Así lo refiere Zambrano cuando recuerda las primeras interacciones con los miembros de Orígenes, quienes, dice la española,

Me pidieron ayuda para que mi labor tuviera el reconocimiento que merecía. Les prometí que así lo haría en mis colaboraciones en revistas de prestigio de América y Europa. Uno de los diez [poetas del grupo Orígenes] Cintio Vitier, me respondió: «No, María, nosotros somos de aquí, queremos ser reconocidos aquí.» (...) Este ser «de aquí» resonó en mí avasalladoramente: este «aquí» era el lugar universal que yo había presentido y sentido en la presencia de José Lezama Lima. (Zambrano: 1988)

La Cuba secreta es la de un «aquí», entendido como “lugar universal”. La que revela que cualquier lugar es la patria pre-natal, en cuanto es revelado un aquí ubicuo. El lugar universal no está a la distancia, no es por lo tanto un lejano “allá”, ni la de un antes histórico. Se trata de la patria que ya estaba aquí y ahora desde

antes de nuestro nacimiento. La perspectiva de Fina García Marruz es íntimamente afín a la de Zambrano, respecto del oficio diario, consagratorio, de un aquí universal y un ahora cósmico. Así como la patria secreta se opone a la patria pública del nacionalismo, el aquí y ahora del poema se opondría al tiempo exterior y mecánico.

#### 4. LO ESPIRITUAL-POÉTICO Y EL ORDEN MECANICO

Para distinguirlo de lo espiritual-religioso, llamaremos *espiritual-poético* a este rasgo de la escritura de García Marruz; el fundamento es también para ella el zambrano “secreto de nuestro ser terrenal” y también para ella es poético, en tanto que ha de ser revelado en el verso; pero además porque es pasaje y mirada vital, invisible —i.e., secreto— para el orden mecánico. El poema sería entonces un dispositivo ambivalente, en tanto que revela y mantiene el secreto; “sin romper el silencio” en que habita endémicamente el fundamento del ser *terrenal*.

La poesía apuntaría a un fundamento de y en este mundo. Entendida así, más allá del orden literario, la poesía tendría una encomienda vital, mientras que el materialista rompe constantemente con *lo silencioso*, olvidando el fundamento del ser terrenal.

García Marruz se sirve del verso para mostrar lo espiritual antes que lo religioso —si por religioso entendemos lo doctrinario. Su poesía evita convertirse en un apostolado del dogma. Cuando aparecen en su obra las imágenes entresacadas del cristianismo, lo hacen para *dejarnos ver* una espiritualidad inmanente. María Zambrano encuentra una definición dinámica para atisbar la resignificación inmanentista de lo espiritual en la escritora cubana.

La primera manifestación del espíritu es física, como tal vez lo sea la última, cuando el espíritu desplegado en el hombre vuelva a rescatar la materia. Entonces, cuando tal suceda, tendremos el Paraíso,

ahora, en la vida en el planeta se produce un raro vislumbre, cuando una tierra dormida despierta a la vida de la conciencia y del espíritu por la poesía —y siempre será por la poesía— y manifiesta así el esplendor de la *fysis* sin diferencias. [Zambrano: 1948, p. 2]

La *physis* es la naturaleza entendida como materia despertada por el espíritu, antecedente opaco y presencia subyacente —y por tanto *invencible* en la poética de la cubana. En la conciencia la materia se espiritualiza; queda ya desde entonces formulada la promesa última, la materialización del espíritu. Dicha reunión es vislumbrada por el poema como posibilidad de reunión entre materia y vida consciente. La conciencia se halla desprendida de la naturaleza, pero el poema la *reconduce* a su origen actual, en el aquí y ahora que ocupa la patria pre-natal. Como en el cine mudo, para Fina García, el lenguaje de ese *raro vislumbre* es el silencio, que se convierte en un *servicio* y se desdobra en un imperativo cotidiano, más allá de lo meramente literario.

## 5. EL SILENCIO COMO PLENITUD DE SENTIDO

En una obra posterior a *La Cuba secreta, El hombre y lo divino* (2012, publicado por primera vez en 1955), Zambrano nos habla del desprendimiento original del ser respecto de la naturaleza, debido al cual la humanidad se siente separada del seno natural, condenada a vivir una angustiada *imparidad*. Esa puede ser también identificada con la patria prenatal.

En el caso de la poeta, se formula un dictamen a la vez pesimista y esperanzado: la relación con el *sustento* se ha perdido, produciendo una desnutrición espiritual; la misión humana —*el servicio de lo misterioso*— consiste en sacralizar cada cotidiano gesto para reconducir poéticamente la existencia.

Siguiendo el razonamiento de Zambrano, el lenguaje separa, pero también permite volver a entrar en tratos con el origen, tal es el poder *simbolizador* del clamor poético (2012). La reunión es imposible para el decir lógico; pero alcanzable por el poema. ¿Cómo se puede escribir sin romper el silencio? Es desde luego la pregunta que surge al leer el juicio de María Zambrano. encontramos que para la filósofa y para la poeta el silencio es valorado positivamente, en tanto aparece como una fuente y recinto del fundamento. No se trata de un silencio deficitario, sino pleno. No es el desaire de una potencia superior que se niega perpetuamente a responder. El silencio es una disposición que crea además un entorno. El silencio es una condición de escucha, más allá de la palabra e incluso del sonido. La poeta lo expresa así en el breve poema, “Cine mudo”, que data de 1978/1982, publicado *Créditos de Charlot* (1990).

No es que le falte  
el sonido  
es que tiene  
el silencio. (txebo)

El poema trata sobre Chaplin. *En hablar de poesía*, García Marruz sopesa la importancia del personaje y el desdoblamiento en su poesía «Aun la existencia más dichosa es tan trágica que la alegría me ha parecido siempre lo más conmovedor, porque quien nos la da también es un mendigo. Adoro esa bondad involuntaria, capaz de sonreír en la miseria, esa humildad desgarradora de la alegría» (Marruz: 1986, p. 437) Se revela aquí un pensamiento próximo a Nietzsche, la alegría trágica de quien no tiene nada, la bondad involuntaria, que viene con los accidentes vitales y no por el principio mecánico de la reciprocidad. Se trata de la gracia y no del

deber; también de la alegría del desposeído que produce un efecto “desgarrador”, según la poeta.

En el decir humilde, indigente, del poema, aparece la gracia en su sentido trágico —como reunión y como desgarrar. En el decir opulento (materialista) del lenguaje el silencio es desterrado. La palabra del decir *contante y sonante* funciona obliterando, negando el silencio y su decir. En el poema, el decir sabe decir callando, y aún más, decir lo callado, y también, realizarlo. De esta manera, la poesía no se distingue de lo silencioso. Ahí, en el silencio, puede desplegarse lo que la palabra, y sobre todo la palabra mecánica, ha desterrado: el fundamento que se repliega y acaba por volverse impenetrable.

## 6. PIEDAD Y PAN ESPIRITUAL

Pero queda aún el misterio del mecanismo. La operación que permite la revelación discreta del silencio. Discreción que nos recuerda el modo de aproximación de la muerte, según advierte Jorge Manrique, “tan callando”. El mecanismo no pertenece al catálogo de los tropos sino al de la virtud. Se trata de la piedad, tal como la describe M. Zambrano en *El hombre y lo divino* (1955), en tanto “saber tratar adecuadamente con lo otro”:

Pensemos un instante: cuando hablamos de piedad, siempre se refiere al trato de algo o de alguien que no está en nuestro mismo plano vital; un dios, un animal, una planta, un ser humano enfermo o monstruoso, algo invisible o innominado, algo que es y no es. Es decir, una realidad que linda o está más allá de los límites del ser. (P. 91.)

Es viable suponer que el poema es un ejercicio de piedad para con el silencio, que no se ubica en el mismo plano de la palabra, pues habita en su lindero y más allá. Ese algo “invisible o innominado”



requiere un tratamiento sin violencia verbal. La piedad crea un orden poético, confirmando o restaurando la legitimidad de lo otro del lenguaje que ha sido soslayado, generando un desequilibrio que perturba el ser. Para Zambrano, la piedad crea un equilibrio sin destruir las diferencias. (Zambrano: 2012, p. 211.) En esta misma lógica de la piedad, hay un imperativo vital que la poeta cubana nos obsequia, y que nos remite a la idea de bendición y consagración de lo cotidiano: “Que ningún acto que realicemos en el día, ni el más modesto, sea mecánico”. (Cit. por Cecere: 2010)

### **Conclusiones**

La obra artística parece destinada a vencer una resistencia de un orden estético y social. La mecanización del lenguaje y de la vida es la resistencia que debe vencer el poema y que debe vencer la vida misma, para serlo. Lo mecánico ciega, ensordece y *desnutre*. Se trata de la desatención que produce en la conciencia la repetición incesante. Lo mecánico es aquello que se repite irreflexiva y acriticamente. Sometido al hábito, el hombre deja de ver, deja de sentir, y ello implica dejar de vivir. Dicho modo de vida se convierte en una modulación inercial de la existencia, en una *vida inerte*. La piedad zambraniana encuentra un correlato vitalista en la poeta cubana.

Pues poco a poco el mundo se vuelve / impenetrable/ los ojos no comprenden, la mano ya no toca/ el alimento innombrable/ lo real». (cit. Por Cecere, 2010.)

En realizar la identidad de lo real y el “alimento innombrable” consiste el logro y la justificación de la escritura de García Marruz. La realidad última, *el alimento innombrable*, se cierra sobre sí misma —se repliega a los sentidos, al entendimiento, al lenguaje.

En el poema lo real es también lo innombrable. Los ojos lo habían comprendido, y la mano lo había tocado; pero aquello que nutre y que nutre en tanto innombrable, *poco a poco* ya no está disponible, ni para la comprensión del ojo ni para el tacto de la mano. El lenguaje no alcanza ya a decir —o, más precisamente, aludir— lo que existe sin nombre. Viene la conjetura de la que partimos y la que buscábamos: aquello que se hace indisponible, y siempre está en riesgo de volverse fatalmente impenetrable, es lo más próximo, lo que se presenta ante nuestros sentidos; lo inmanente, lo concreto.

## Bibliografía

- BERISTÁIN, HELENA (1995), *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa.
- CECERE, FABIOLA (2010), “Las miradas perdidas de Fina García Marruz”, en *La Estafeta del Viento*. <http://www.laestafetadelviento.es/articulos/meditaciones/las-miradas-perdidas-de-fina-garcia-marruz>
- DURAND, GILBERT (1981). *Las estructuras antropológicas de la imaginación*. FCE.
- GARCÍA MARRUZ, FINA (1986), *Hablar de poesía*. Letras cubanas.
- \_\_\_\_\_. (2011) *¿De qué silencio, eres tú, silencio?* ed. por Carmen Ruiz Barrionuevo. Universidad de Salamanca/ Patrimonio Nacional.
- KANT, IMMANUEL (2003). *Crítica del discernimiento*. Machado Libros.
- MARTÍ, JOSE (1991). *Versos sencillos*. Cátedra.
- PSEUDO-LONGINO (2007), *De lo sublime*. Trad. de Eduardo Molina y Pablo Oyarzún. Metales Pesados.
- RUIZ BARRIONUEVO, CARMEN (2013), “*La Habana del centro, summa* poética de Fina García Marruz”, en *Caragua*, no. 43, pp. 17-39.
- VEGA, AMADOR (2007), “Estética apofática y hermenéutica del misterio: elementos para una crítica de la visibilidad. *Dianoia*, vol, LIV, núm. 62
- ZAMBRANO, MARÍA (1988) “BREVE testimonio de un encuentro inacabable” en: José Lezama Lima: *Paradiso*, ed. crítica a cargo de Cintio Vitier.
- \_\_\_\_\_. (1996) *La Cuba secreta y otros ensayos*. Madrid: Endymion / Revista *Orígenes*, La Habana, 1948, núm. 20.
- \_\_\_\_\_. *El hombre y lo divino* (2012). Fondo de Cultura Económica.



# Nahui Olin: una voz transgresora emergiendo de las profundidades del Iztaccíhuatl

---

Nahui Olin: a transgressive voice emerging from the Iztaccihuatl depths

Priscila Sarahí Sánchez Leal<sup>1</sup>  
Elsa Leticia García Argüelles<sup>2</sup>



**Resumen:** El presente ensayo busca iluminar la obra poética de la artista mexicana Nahui Olin, una voz femenina transgresora de los años veinte, quien a través de la escritura busca hacerse escuchar y sacar del silencio impuesto a muchas otras mujeres que han quedado en el olvido. A través de dos poemas del libro *Óptica cerebral. Poemas dinámicos* se incursionará en la escritura transgresora de esta poeta, estableciendo vínculos con lo postulado por Hélène Cixous en *La risa de la medusa*, respecto a la escritura femenina.

**Palabras clave:** Nahui Olin, escritura femenina, silencio, Hélène Cixous, *Óptica cerebral*.

**Abstract:** The present essay is a search to illuminate the poetic work of mexican artist Nahui Olin, a female groundbreaking voi-

---

1. Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, Universidad Autónoma de Zacatecas.  
2. Estudios de las Humanidades, Universidad Autónoma de Zacatecas.

ce from the 1920's that strived to be listened to and to free other women from imposed silence who have been swept to oblivion. through two dynamic poems from the book *Óptica cerebral. Poemas dinámicos* we will dive into this poet's transgressive ties with what was postulated by Hélène Cixous in *La risa de la medusa* with what respects female writing.

**Keywords:** Nahui Olin, female writing, silence, Hélène Cixous, *Óptica cerebral*.

## Introducción

*¡Poeta!  
era antes de nacer,  
y quieren hacerme  
mujer insípida.*

MARÍA CALCAÑO

¿Cuántas voces femeninas habrán quedado sepultadas en el olvido a lo largo de toda la historia? Posiblemente se haya perdido la huella de mujeres que incursionaron en una u otra área del conocimiento y que hicieron grandes aportes; sin embargo, existen muchos otros nombres que se pueden rescatar. Bajo la óptica del siglo XXI cabe redefinir y matizar la historia que no ha sido configurada unilateralmente por hombres.

La escritura ilumina la experiencia de mujeres que tuvieron la oportunidad de acceder a la literatura, plataforma desde la cual representaron la perspectiva femenina acerca de la sociedad, el arte, la política, la historia, la literatura y su posición relegada a lo largo de la historia. Basta con bucear un poco por los mares del tiempo para encontrarse con un gran número de escritoras, arquitectas,

pintoras, fotógrafas, cineastas y demás mujeres que marcaron con arte su paso por el mundo.

En el presente ensayo se abordarán dos poemas del libro *Óptica cerebral. Poemas dinámicos*, titulados “Bajo la mortaja de nieve duerme la Iztaccíhuatl en su inercia de muerte” y “El cáncer que nos roba la vida”, en los que Nahui Olin evidencia el silencio al que históricamente se han visto sometidas las mujeres. Asimismo, se establecerán vínculos con lo que Hélène Cixous (1937) postula en *La risa de la medusa* (1975) respecto a la escritura femenina, en donde escribió: “Me busco a través de los siglos y no me veo en ninguna parte”. (Cixous, 1995, 30-31). Es momento de poner en escena la realidad femenina.

### **Los años veinte en México: Nahui Olin**

La década de los años veinte fue el escenario en el que Carmen Mondragón Valseca (1893-1978), conocida como Nahui Olin, desplegó sus habilidades artísticas en un México posrevolucionario, convirtiéndose en una de las voces femeninas de mayor impacto en un periodo de efervescencia social, política y cultural. Su vida y obra estuvieron vinculadas a movimientos de vanguardia como el estridentismo; sin embargo, logró forjar una estética propia, transgresora en todo momento.

A pesar de nacer en una familia conservadora y porfiriana, Carmen Mondragón buscó la forma de liberarse de las convenciones sociales de la época en cuanto a las implicaciones de ser mujer. De manera literal y metafórica se quitó el corsét y se asumió como una mujer libre, lo que convergió con su espíritu apasionado y sensible, atributos que logran atisbarse tanto en sus obras pictóricas como en su escritura. Sin lugar a dudas hizo de su vida un escándalo que se decantó en una inteligente y sensible poesía.

Si bien, su obra contó con la aceptación de artistas contemporáneos a ella, el paso del tiempo la dejó en el olvido, si acaso, ha trascendido como un ícono de erotismo, por posar desnuda para varios artistas de la época, por ser una mujer atractiva de hermosos ojos verdes o por su relación amorosa con el doctor Atl<sup>1</sup>; no obstante, qué sucede con su obra, por qué no cuenta con la misma proyección resultando tan reveladora sobre todo para las mujeres de la época e incluso para futuras generaciones. Nahui Olin hizo, en efecto, un *performance* de su vida, pero mediante sus poemas encarnó a una mujer escritora dispuesta a cuestionar y transgredir los paradigmas de su época.

En el contexto artístico y cultural del México de los años veinte desfilaron muchos otros nombres femeninos, como Tina Modotti (1896-1942), Lola Cueto (1897-1978), Antonieta Rivas Mercado (1900-1931), Nellie Campobello (1900-1986), Adela Sequeyro (1901-1992), entre otros; no obstante, su trabajo aún no cuenta con el reconocimiento merecido en el campo de la crítica, he ahí la pertinencia respecto a la labor de investigar los vericuetos en los que subyace la voz femenina.

Elena Poniatowska (1932), en su obra *Las siete cabritas* (2000) retrata a siete mujeres artistas y transgresoras importantes para la cultura mexicana del siglo xx, entre ellas se encuentra Nahui Olin, junto a María Izquierdo y Frida Kahlo. Acerca de Nahui, Poniatowska expresa lo siguiente:

Nahui todo le remite a su cuerpo y a los ardores de ese cuerpo temprano. Se asume sexualmente en un país de timoratos y de

---

1 Seudónimo del pintor y escritor mexicano Gerardo Murillo Coronado (1875-1964), quien bautizó a Carmen Mondragón como Nahui Olin, cuyo significado en náhuatl está relacionado con la renovación continua del universo.



hipócritas... mujer magnífica y ansiosa que no busca ser frágil, al contrario, le urgen las llamadas malas intenciones. ¡Qué bueno que no sea discreta, qué bueno que la desnudez de su cuerpo se ajuste al aire, a la luz! (Poniatowska, 2000, 52).

En esta breve descripción, Elena retrata el espíritu rebelde de Nahui Olin, quien no se ajusta a los estándares sociales, sino que vive de acuerdo a sus propios paradigmas. Su obra, así como su vida, es dinámica y se encuentra siempre en movimiento, fluctuando entre los distintos universos que conforman su estética.

## **Obra de Nahui Olin: una escritura en movimiento**

*No hay nada más interesante que  
el mundo que llevamos dentro.*

-NAHUI OLIN

El trabajo literario de Nahui Olin comprende cinco obras<sup>2</sup> que evidencian su espíritu transgresor, así como sus inquietudes artísticas e intelectuales, enmarcadas en un escenario de vanguardias artísticas. El primero de sus libros publicado fue *Óptica cerebral. Poemas dinámicos* (1922), compuesto por veintisiete poemas, cuya unidad temática está vinculada, como el título indica, con el dinamismo de la vida, así como la renovación constante. Precisamente en 2022 se cumplieron cien años de la publicación de este poemario.

---

2 La única reedición de sus obras se realizó en el 2011, a cargo de Patricia Rosas Lopátegui, quien compiló sus cinco libros, así como cartas y obras pictóricas en *Nahui Olin: sin principio ni fin*, obra editada por la Universidad Autónoma de Nuevo León.

Al año siguiente se publicó *Câlinement je suis dedans* (1923), traducido como *Tierna soy en el interior*, que es un libro escrito en francés, idioma que Carmen Mondragón aprendió casi a la par que el español y en el que inició su incursión por el mundo de la poesía. En esta obra Nahui Olin explora las posibilidades de lo femenino con una proyección hacia el futuro, encarna a la mujer moderna, una especie de Señorita Etcétera<sup>3</sup> de carne y hueso.

En *Câlinement je suis dedans* la autora plasma un universo de lo femenino configurado a través de imágenes subversivas y metáforas novedosas, además de otros elementos visuales, como caligramas, para dotar a su obra de un mayor dinamismo. La relación entre el cuerpo, el espíritu y el universo es un *letmotiv* en ésta y otras obras de Nahui Olin, pauta de la que se despliegan demás elementos que forjan su estilo, visión singular del mundo y de la literatura.

En *À dix ans sur mon pupitre* (1924), traducido como *A los diez años sobre mi pupitre*, queda clara la sensibilidad con la que Nahui veía el mundo desde que era una niña. Estos versos los escribió a sus diez años, como indica el título, sin embargo, esos textos quedaron en manos de una de sus maestras, una monja que los resguardó alrededor de diez años, cautivada por su sensibilidad literaria y, tras la publicación de *Óptica cerebral*, buscó a la escritora y le entregó los manuscritos. Desde sus primeros poemas, Nahui Olin hace evidentes las limitaciones que socialmente eran impuestas para las mujeres y critica el predominio de lo masculino en el sistema.

Su cuarto libro, *Nahui Olin* (1927), es un ensayo que lleva por título el propio seudónimo de la autora y, hasta cierto punto, es una aproximación autobiográfica en torno a su vida, arte e incluso hace reflexiones acerca del significado detrás de “Nahui Olin”:

---

3 Es el título de la primera novela de Arqueles Vela. Fue publicada en *El Universal Ilustrado* por entrega en 1922.

“Las palabras más cercanas a nombrarme son Nahui Olin. Nombre cosmogónico, la fuerza, el poder de movimientos que irradian luz, vida y fuerza.” (Malvido, 2017, 46).

En su último libro, *Energía cósmica* (1937), Nahui Olin evidencia su inclinación hacia el conocimiento acerca del universo, lo infinito, la renovación constante y las energías, pero siempre en relación con lo más profundo e íntimo del ser humano, de la mujer. Este poemario oscila entre lo científico y lo espiritual, traslada leyes universales a cuestiones individuales, pero siempre manteniendo su particular intensidad y sensibilidad que la caracterizan tanto en sus textos como en sus pinturas.

Mucho se ha hablado de Nahui Olin como mujer transgresora, pero poco se ha estudiado su obra; respecto a esta última hay algunas investigaciones como la tesis de maestría “*Óptica cerebral de Nahui Olin: vanguardia solitaria*”, de Miguel Álvarez de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; la tesis doctoral “*Soñadoras de palabras en la vanguardia latinoamericana: Teresa Wilms Montt y Carmen Mondragón Valseca*”, de Araceli Toledo Olivares de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla<sup>4</sup>. De este modo, se observa que ha sido una

---

<sup>4</sup> Las investigaciones en torno a Nahui Olin son relativamente recientes, hay libros como *Nahui Olin, una mujer de los tiempos modernos*, publicado bajo los sellos del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, El Instituto nacional de Bellas Artes y del Museo Estudio Diego Rivera, de 1992. *Nahui Olin: la mujer del sol*, libro de Adriana Malvido, del año 1993. *Nahui Olin: sin principio ni fin: vida, obra y varia invención*, de Patricia Rosas Lopátegui, del año 2011, que es la primera reedición de la obra completa de Carmen Mondragón. *Los colores intangibles de la atmósfera. La plástica de Nahui Olin*, de Rebeca Julieta Barquera Guzmán y Mariana Rubio de los Santos, del año 2018. *En el ensueño del caleidoscopio: Teresa Wilms Montt y Nahui Olin*, de Araceli Toledo Olivares, del año 2018. *Nahui Olin. La loca perfecta*, de Valeria Matos, del año 2020.

figura artística estudiada desde diferentes ópticas, pero en este ensayo interesa pensar en su poesía, el lugar del yo femenino.

Por otra parte, cabe resaltar que parte de la estética de Nahui Olin está relacionada con la recurrencia a teorías y conceptos de carácter científico, que expanden sus metáforas y sentido del mundo. En la época la tecnología y los avances científicos se convirtieron en un tema recurrente, debido a inventos nuevos como el teléfono o teorías como la Relatividad de Albert Einstein, publicada recientemente, que desató toda una discusión entre estudiosos del tema e hizo ecos en otras áreas del conocimiento. La escritora se valió de todo este material disponible, así como estudios sobre parapsicología, espiritismo y, por supuesto, el psicoanálisis propuesto por Freud, los cuales encauzaron por otras vías su obra poética.

### **Escritura femenina: Hélène Cixous y *La risa de la medusa***

En *La risa de la medusa*, Hélène Cixous explora las relaciones entre la mujer y la escritura, así como las problemáticas históricas, sociales, políticas, incluso mitológicas, que la han dejado fuera de la escena literaria, siempre manteniendo un tono profundamente poético. En este sentido escribió:

Érase una vez...

De la historia que sigue aún no puede decirse: “sólo es una historia”. Este cuento sigue siendo real hoy en día. La mayoría de las mujeres que han despertado recuerdan haber dormido, *haber sido dormidas*. (Cixous, 1995, 17).

El objetivo de iluminar la escritura femenina es precisamente sacar de ese letargo histórico la multiplicidad de voces que han estado en silencio, así como ver a las mujeres más allá de sus atributos físicos o conocerlas sólo por ser la amante de tal o cual hombre. Es

necesario proyectar las obras y redefinir los aportes de las mujeres artistas en la historia, sobre todo, su incursión en la literatura y lo que podemos definir como escritura femenina. Según el complejo, vertiginoso y poético libro de *La risa de la Medusa*, el yo femenino, cuerpo y escritura guardan un eje en coherencia:

Nos han inmovilizado entre dos mitos horripilantes: entre la Medusa y el abismo. Eso haría estallar en carcajadas a medio mundo, si no continuara. Porque el relevo faló-logocéntrico está ahí, y militante, reproductor de viejos esquemas, anclado en el dogma de castración. Ellos no han cambiado nada; han teorizado su deseo de la realidad. ¡Ya pueden echarse a temblar los predicadores, vamos a *mostrarles* nuestros *sextos*! [...] Para ver a la medusa de frente basta con mirarla: y no es mortal. Es hermosa y ríe. [...] La llegada de una Mujer a la escritura: ¿Quién?! Invisible, extraña, secreta, impenetrable, misteriosa, negra, prohibida/ *Soy yo...!* ¿Soy yo ese no cuerpo, vestido, envuelto en velos, alejado cuidadosamente, mantenido apartado de la Historia, de las transformaciones, anulado, mantenido al margen de la escena, al ámbito de la cocina o al de la cama? (Cixous, 1995, 21-22).

Siguiendo a Hélène Cixous, la mujer ha sido rezagada, se le ha dotado de pasividad y cuando busca convertirse en un sujeto activo y transgredir las esferas de lo privado es despreciada. A través de la escritura, ella rompe el silencio. Ser mujer y lanzarse al mundo de la escritura es un acto subversivo. Medusa sonríe, Nahui sonríe, la mujer renace en su escritura.

### **Nahui Olin y el estridentismo**

El espíritu libre de Nahui Olin, definitivamente, confluyó con la energía y subversión propagada por las vanguardias, cuyo principal

objetivo era explorar nuevas formas de hacer arte. Aunque ella no formó parte de un movimiento como tal sí estuvo vinculada de manera específica al estridentismo y tuvo amistad con algunos de los miembros, como Germán List Arzubide y Arqueles Vela.

La vida y obra de Nahui son evidentemente transgresoras y a pesar de que ella fue en sí misma una vanguardia, hay elementos en los que su obra converge con la propuesta estridentista, como la preferencia por el verso libre, la búsqueda de una renovación del lenguaje, la recreación del dinamismo del mundo moderno, el compromiso social, el uso constante de un argot científico y tecnológico, así como el cosmopolitismo.

Acerca de las vanguardias, el investigador Hugo Verani expresó que “en aquellos tiempos, tendencias literarias y artísticas muy diversas entre sí comparten el rechazo de las viejas estéticas y la urgencia de descubrir nuevas posibilidades expresivas acordes con las circunstancias sociales que se vivían.” (Verani, 2021, 19). Claro está que el estridentismo no fue la excepción a esta premisa; asimismo, las mujeres que estuvieron presentes en estos movimientos emergentes también tenían sus propias inquietudes, referentes no sólo al arte, sino también al género femenino.

Cabe hacer la distinción entre las presencias femeninas que hubo en el estridentismo, por una parte, algunas mujeres estuvieron vinculadas al grupo y dieron a conocer su trabajo artístico, pero por otro lado está la representación femenina en textos de algunos autores, donde la mujer aparece desde una perspectiva masculina. Un ejemplo de ello es la descripción de la mujer que hace Germán List Arzubide en su libro *El movimiento estridentista*: “Niñas cinemáticas, superpelonas, ultraescotadas y extrazanconas, llenando el exagüe patinillo, vestidas de princesas por la luna.” (Schneider, 1985, 271).

Por otra parte, están también los personajes femeninos que configuró Arqueles Vela en sus novelas cortas, tales como la señorita etcétera, Mabelina o la mujer que aparece muerta en *Un crimen provisional*. En éstos y otros textos, la mujer está presente a manera de personaje, no obstante, pareciera no contar con una identidad, las descripciones son genéricas y terminan esfumándose en el texto, como si el autor estuviera configurando siempre a la misma mujer o, más bien, a una especie de tópico femenino que era el de la mujer moderna de la época.

Entre estas representaciones destaca también el controversial “Muestrario de mujeres” de Arqueles Vela, publicado en el periódico *El Universal Ilustrado* en 1925. A manera de anuncio publicitario ofrecía mujeres en una supuesta subasta e iba dirigido a los caballeros. En dicho muestrario a cada mujer se le atribuyen adjetivos que inherentemente la definen y, además, cada una de ellas tiene un costo monetario, mayor o menor de acuerdo al adjetivo que la describe. Posiblemente fue una de las muchas bromas estridentistas, sin embargo, evidencia el lugar que ocupaba la mujer en la sociedad mexicana de los años veinte, más como una imagen, incluso un objeto y no como una persona con autonomía.

Volviendo a Nahui Olin, es posible afirmar que encarnó a la mujer moderna —más allá de los arquetipos—, buscando las nuevas posibilidades de explorar lo femenino, es aquí donde convergen erotismo, arte y literatura, evidentes en cada uno de sus versos y trazos: “Irrumpiendo en los años veinte con su poderosa inteligencia, Nahui Olin fue una de las forjadoras de la “nueva mujer”, o, mejor dicho, una de las que fraguó caminos alternativos de serlo.” (Narváez, 2021, 81).

### **La voz de Iztaccíhuatl resurge en poesía**

De Carmen Mondragón pasa a ser Nahui Olin, un nombre que define su espíritu y que representa su obra. En su poema “Bajo la

mortaja de nieve duerme la Iztaccíhuatl en su inercia de muerte” Nahui Olin recurre a la tradicional leyenda prehispánica de Popocatepetl e Iztaccíhuatl, unos amantes tlaxcaltecas que mueren de tristeza y sobre cuyos cuerpos se erigen dos enormes volcanes.

En torno a la imagen de la princesa Iztaccíhuatl, la autora hace una analogía entre el volcán y el silencio femenino. Las mujeres han estado en “inercia de muerte”, sin embargo, la posibilidad de despertar está latente, la escritura proporciona una vía para ello. En la primera parte del poema, Nahui expresa que las propias leyes humanas —que corresponden a un sistema masculino— han hecho a un lado la voz femenina que, metafóricamente, está sepultada bajo el volcán:

Bajo la mortaja de leyes humanas, duerme la masa mundial de mujeres, en silencio eterno, en inercia de muerte, y bajo la mortaja de nieve— son la Iztaccíhuatl, en su belleza impasible, en su masa enorme, en su boca sellada por nieves perpetuas,— por leyes humanas. (Olin, 1922, 57).

Los versos de Nahui irradian sentidos múltiples, sin embargo, una de las pautas que marcan su obra es la libertad que ella busca constantemente, iniciando con las posibilidades imaginativas que se despliegan en arte. En la segunda parte del poema referido, la escritora señala, a manera de contrapunto, que estas voces femeninas aparentemente duermen y en esta especie de somnolencia sus fuerzas se suman y la posibilidad de que resurjan más firmes, más lúcidas, más rebeldes:



Mas dentro de la enorme mole, que aparentemente duerme, y sólo belleza revela a los ojos humanos, existe una fuerza dinámica que acumula de instante en instante una potencia tremenda de rebeldías, que pondrán en actividad su alma encerrada, en nieves perpetuas, en leyes humanas de feroz tiranía. (Olin, 1922, 57).

Desde su óptica, la escritora vislumbra una nueva posibilidad para esas voces femeninas apagadas y en esta segunda parte del poema expresa que todas esas fuerzas en suma se han ido potenciando con el paso del tiempo. Iztaccíhuatl, en representación de todas esas mujeres, despertará y traspasará el umbral de la historia, de las imposiciones sociales, de la palabra negada.

En la tercera y última parte, ya no hay marcha atrás, con una proyección hacia el futuro, las voces silenciadas se abren paso, a pesar de todo, de una historia sangrienta, opresora y de un devenir incierto, que no asegura el éxito, pero hay que luchar para obtenerlo, buscando espacios propios de libertad. Una vez más el espíritu transgresor de Nahui extrapola dinamismo:

Y la mortaja fría de la Iztaccíhuatl se tornará en los atardeceres en manto teñido de sangre roja, en grito intenso de libertad, y bajo frío y cruel aprisionamiento ahogaron su voz; pero su espíritu de independiente fuerza, no conoce leyes, ni admite que puedan existir para regirlo o sujetarlo bajo la mortaja de nieve en que duerme la Iztaccíhuatl en su inercia de muerte, en nieves perpetuas. (Olin, 1922, 57-58).

Cada palabra que Nahui Olin lanza al mar del tiempo resuena en la actualidad, confronta paradigmas y busca nuevos horizontes en los que las mujeres puedan expandir sus fronteras más allá del ámbito del hogar, en el que han estado confinadas. En la siguiente cita Hélèn

Cixous también reflexiona sobre el espacio y lo femenino, en una necesidad de buscar en concordancia con la naturaleza espacios propios:

Es allí donde voy. Tomo mis libros, abandono el espacio real colonial, me alejo. Voy a leer a un árbol con frecuencia. Lejos del suelo, y de la mierda. No voy a leer por leer, para olvidar. ¡No! Ni para encerrarme en cualquier paraíso imaginario. Busco: en algún lugar deben de existir mis semejantes, en plena revolución, en plena esperanza. (Cixous, 1995, 26).

Cixous deja ver la representación de lo femenino que se une a la tierra y vive una experiencia de soledad para encontrar el verdadero *yo*, más allá de esquemas históricos y culturales avejentados, como lo es “el espacio real colonial”; en el poema de Nahui se aprecia la unión de lo femenino con la naturaleza y el carácter sagrado de la montaña.

A través de la escritura Nahui Olin explora el universo femenino, el cuerpo, el erotismo, el amor, cuestiona los paradigmas sociales y configura su propia visión del mundo y del arte. Para ella, la poesía —el arte— es una erupción que surge de lo profundo del espíritu, más allá de las convenciones sociales y de lo superficial, de la “envoltura de las cosas” como ella misma refiere en varios de los poemas de *Óptica cerebral*. De la punta del iceberg se sumerge hasta el fondo del océano.

En el poema “El cáncer que nos roba la vida” de nueva cuenta se pronuncia en contra del sistema que limita a las mujeres: “El cáncer de nuestra carne que oprime nuestro espíritu sin restarle fuerza, es el cáncer famoso con que nacemos —estigma de mujer—.” (Olin, 1922, 103). La incursión de la mujer en el terreno de la escritura históricamente ha sido una lucha constante con el entorno sociocultural, asimismo, el propio cuerpo ha fungido también como un espacio de resistencia.

Al escribir, desde y hacia la mujer, y aceptando el desafío del discurso regido por el falo, la mujer asentará a la mujer en un lugar distinto de aquel reservado para ella en y por lo simbólico, es decir, el silencio. Que salga de la trampa del silencio. Que no se deje endosar el margen o el harén como dominio. (Cixous, 1995, 56).

Hacer de la escritura un espacio también femenino ha sido —es— un proceso largo y complejo. Pensar el cuerpo femenino en relación con la escritura adquiere un estatus simbólico en el que la mujer se define a sí misma, tanto física, como espiritual e intelectualmente. Nahui Olin recurre a esta relación, escribe con libertad acerca del cuerpo, lo pinta, pero no lo cosifica. Su poesía oscila entre lo tangible y lo espiritual, entre el micro y el macrocosmos, entre el átomo y el universo.

## **Conclusiones**

La escritura femenina ha sido ante todo revolucionaria debido a las dificultades sociales, políticas y culturales que han tenido que enfrentar las mujeres a lo largo de la historia. El siglo xx fue convulso en todo sentido —conflictos bélicos, cambios de paradigma, nuevas ideologías, revoluciones—, de ahí que fuera la plataforma en la que las mujeres también exigieran igualdad, justicia, nuevas condiciones sociales.

Nahui Olin fue una de esas mujeres, comprometida con el contexto que le tocó vivir. Su primer libro, *Óptica cerebral. Poemas dinámicos*, también fue subversivo, pues además de proponer una nueva estética, ya que surgió en un año de auge vanguardista en Hispanoamérica, mantiene el dinamismo que su título anuncia, pero al mismo tiempo, Nahui como mujer artista buscó abrirse paso y dejar el camino abierto para otras mujeres en un mundo masculinizado.

Vincular la obra de esta poeta con el estridentismo tiene que ver con los elementos que evocan la estética y preocupación de dicho movimiento, como el tono revolucionario que adopta, la búsqueda de nuevos valores estéticos, por el uso de un lenguaje tecnológico, relacionado con teorías e inventos novedosos para la época, la búsqueda de cambios sociales profundos. Sin embargo, Nahui en su posición de mujer desafió también el papel que ésta “debía” desempeñar en la sociedad y en el mundo del arte.

La poesía de Nahui es estridente, como lo fue la de los estridentistas, no obstante, pensar su propuesta femenina ligada a este movimiento tiene que ver más con un espíritu de época que comparten, así como con la amistad que tuvo con algunos miembros del estridentismo, por lo que es lógico que haya influencias entre ellos. Aun así, Nahui Olin logra desprenderse de ésta y otras tendencias novedosas para instaurarse como una vanguardia en sí misma. Se nutre de su entorno artístico pero su obra la realiza desde una óptica que sólo se encuentra en ella.

La actitud apasionada y rebelde de Nahui se decanta en pintura y escritura, espacios en los que la artista vuelca su postura ante una realidad histórica y social en donde las mujeres no tenían cabida. A pesar de las limitaciones de su contexto cada uno de los versos y metáforas de Nahui Olin se han abierto camino, resurge del silencio impuesto, en la escritura se libera del “estigma de ser mujer”, del mito de medusa y también sonrío.

Nahui Olin supo ver que la voz de las mujeres había sido silenciada y, a través de su poesía hizo ecos de las contribuciones de otras mujeres, comenzó a destejer el entramado social que las dejó a un lado. Para Nahui cada mujer, cada espíritu es un cuerpo cósmico, dinámico y revolucionario. Ahora, citando de nueva cuenta a Cixous, “Ha llegado el momento de cambiar, de inventar la otra historia” (Cixous, 1995, 41).

## Bibliografía

- CIXOUS, HÉLENE. *La risa de la medusa*. Barcelona: Anthropos, 1995.
- MALVIDO, ADRIANA. *Nahui Olin: la mujer del sol*. Ciudad de México: Circe, 2017.
- NARVÁEZ, CAROLINA. «Debate Feminista.» *Debate Feminista*. 15 de Diciembre de 2021. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2022.63.2317> (último acceso: 07 de Julio de 2022).
- OLIN, NAHUI. *Óptica cerebral. Poemas dinámicos*. México: México Moderno, 1922.
- PONIATOWSKA, ELENA. *Las siete cabritas*. México: Ediciones Era, 2000.
- RASHKIN, ELISSA J. *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*. Xalapa: Fondo de Cultura Económica. Universidad Veracruzana. Universidad Autónoma Metropolitana, 2014.
- SCHNEIDER, LUIS MARIO. *El estridentismo. México 1921-1927*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- VELA, ARQUELES. *El café de nadie*. México: Alias, 2019.
- \_\_\_\_\_. *La señorita etcétera*. México: Alias, 2020.
- VERANI, HUGO J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2021.



# La literatura chilena escrita por mujeres durante la segunda mitad del siglo xx

---

Chilean literature written by women during the second half of the twentieth century

Diana Oliva<sup>1</sup>



**Resumen:** El presente trabajo tiene como objetivo presentar al lector un panorama general de la literatura escrita por mujeres en Chile durante la segunda mitad del siglo xx .

**Palabras clave:** Literatura, mujeres, latinoamericana.

**Abstract:** The present work aims to present the reader with an overview of literature written by women in Chile during the second half of the twentieth century.

**Keywords:** Literature, women, latinamerican.

## Introducción

A lo largo de la historia de la literatura, en sus diferentes movimientos y corrientes literarias, los nombres de mujeres han sido mandados a un segundo plano o dejados de lado por completo. Las

---

1. Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, Universidad Autónoma de Zacatecas.

enciclopedias, los estudios literarios y los programas de literatura en diferentes niveles, desde educación básica hasta licenciaturas y posgrados están cargados de nombres de escritores y, cuando se mencionan escritoras, se hace de manera superficial y sin prestarle la misma atención que a sus colegas.

Como ejemplo, conocemos la historia de Safo o Sor Juana, pero, sobre todo por detalles pertenecientes a su vida personal, como la isla de discípulas y la decisión de disfrazarse de hombre para acceder a la educación. Sin embargo, resulta difícil ir más allá del “hombres necios que acusáis a la mujer sin razón”, aunque se trate de una de las escritoras más reconocidas de la literatura mexicana.

A menudo, se acusa al contexto histórico para justificar la ausencia de escritoras. Es cierto que las mujeres no siempre tuvimos acceso a la educación, y eso puede considerarse un factor determinante para hablar de una menor cantidad de escritoras, pero pensar o afirmar que no existieron me resulta imposible. Retomando la idea del contexto histórico, las mujeres no podían aprender a leer ni escribir, pero eran, igual que ahora, las mayores responsables de la educación de los hijos, motivo por el cuál es altamente probable que leyeran y escribieran.

Cuando Virginia Woolf dice que “Anónimo, quien tantos poemas escribió, era a menudo una mujer” es bastante posible, puesto que no se trata sólo de las dificultades que tendrían para aprender a leer o escribir. El siguiente problema sería que sus textos encontrarán lectores, ya que, como lo vemos incluso ahora, el mundo académico no les brinda atención proporcional a autores y autoras. Creo que el mejor y más inmediato ejemplo lo encontramos en el mal llamado boom de escritoras que se está produciendo en la literatura contemporánea.



Decir, que desde finales del siglo xx a la fecha se está dando un fenómeno extrañísimo de aumento de escritoras y publicaciones de textos escritos por mujeres me parece erróneo y misógino. Primero, porque no es que en dicho periodo hayan aumentado los números de mujeres que escriben, lo que ha aumentado son las personas interesadas en leerlas. El incremento de las publicaciones responde también a la oferta y demanda, si aumenta el público las editoriales aceptan y publican más textos. Segundo, porque decir que hasta el presente no existían escritoras, invisibiliza a todas las que de alguna manera lograron hacerse un lugar en un mundo que no les pertenecía del todo.

Por lo anterior, y con la intención de recuperar o rescatar nombres que, por una u otra razón, han quedado relegados, este trabajo de investigación tiene como objetivo hablar de la literatura chilena de la segunda mitad del siglo xx, desde sus autoras. Es decir, los objetivos responden a un ejercicio de nombrar a las mujeres escritoras de la época, así como sus obras más importantes, con la intención de abrir o ampliar el panorama de la literatura chilena. La importancia de este trabajo, así como de todos los que tienen que ver con el rescate y/o divulgación de textos escritos por mujeres, la podemos ver con una búsqueda simple en cualquier libro o búsqueda de Internet.

### **Panorama general de la escritura de mujeres en Chile durante la segunda mitad del siglo xx**

El siglo xx para Latinoamérica fue bastante prolífico en cuanto a las letras. Fue el del surgimiento de vanguardias que tuvieron como origen en dicho continente y nombres de escritores tuvieron voz y peso en la literatura universal. También, se buscaron caminos que llevaran a la literatura de este lado del charco por caminos propios, es decir, que no consistiera sólo en replicar o imitar los caminos europeos. Pese a ese auge, los nombres de mujeres que tuvieron

protagonismo o destacaron y se conocen son realmente pocos y, obviamente, no comparten porcentaje con los de escritores.

En Chile, la censura de la dictadura provocó una disminución en las publicaciones literarias, pero no así en la producción, sólo que debió escribirse y distribuirse de manera clandestina, dando incluso una poesía proveniente de los talleres realizados dentro de las cárceles de mujeres. Para estudiosos literarios, esta poesía contribuía o contribuyó a la reformulación del término “literatura femenina”, que hacía referencia, igual que en nuestros tiempos, a los prejuicios literarios que fomentan la idea de que las mujeres escriben de cuestiones relacionadas a la femineidad. Por lo que estas poetas, que llegaron cuestionando la crueldad de un régimen, y relatando las múltiples maneras en las que fueron víctimas, o hablando de como los cuerpos de las mujeres, para los militares, eran un objeto más que podía reclamarse, estaban completamente fuera de dicha categoría. (González Ruíz, 2019)

La presencia del movimiento feminista fue pieza clave para la aparición de estas publicaciones, pues la mayoría de las escritoras se nombraban como parte del movimiento. Motivo por el cual sus escritos tenían una enorme carga política, marcando diferencias entre la producción de sus colegas de sexo masculino

Esta escritura significó varias cosas: una crítica política a la dictadura, una crítica política feminista a la dictadura, voces poéticas posicionadas desde América Latina y una crítica a la opresión y violencia histórica contra las mujeres. Implicó a la vez un desprendimiento de algunas de los recursos tradicionales de la poesía masculina. Una revuelta en el lenguaje que no les alcanzaba para expresar la particularidad de la violencia sobre sus cuerpos y los cuerpos de sus compañeras. (González Ruíz, 2019)

Como sujetas políticas y mujeres de su tiempo, estas autoras no podían ser indiferentes ni a los crímenes que veían día a día, ni

a las violencias sufridas en sus propios cuerpos. Por ello, la huella testimonial es una característica clave de esta poesía, porque una obligación de la literatura y del arte en general, es dejar constancia de diferentes sucesos históricos. Denunciar todo aquello que atente contra la vida, los derechos y la libertad de todas y todos.

Las escritoras tenían que sortear las dificultades de la dictadura, pero también las dificultades que trae consigo el nacer mujer en un mundo patriarcal. Conseguirse un lugar en el mundo, o lograr que su voz sonara con más fuerza, se ve reflejado en la aparición que hicieron un grupo de escritoras durante el Encuentro Lecturas de Poesía y Narrativa: Todavía escribimos. Éste pretendía visibilizar la resistencia de escritores e intelectuales al régimen, de ahí el nombre.

Se habla, sobre todo de mujeres poetas, porque al considerarse la poesía un género ampliamente relacionado a lo sentimental. Sin embargo, en el caso de estas poetas, se trataba más de plasmar

una preocupación mucho más clara en el caso de estas escritoras por crear recursos que les sirvieran para representar las experiencias particulares de la violencia en el cuerpo de las mujeres. Nuevos lenguajes, un sujeto lírico mujer y protagonista, no pasivo. Nuevos formatos. Un reclamo y crítica ante los recursos masculinistas del lenguaje poético dominante. (González Ruíz, 2019)

La narrativa, por su parte, era considerada un género en el que predominaba la presencia feminista. Si se consideraba a la poesía como un género relacionado a la sensibilización femenina, la narrativa contenía una fuerte carga de análisis y crítica social. Dichos textos:

no sólo sitúan las problemáticas de género en el centro principal de interés, sino que serán el escenario en donde debaten y polemizan con los críticos y la autoridad masculina, confrontando las representaciones y estereotipos de este espejo masculino, del cual buscan enérgicamente librarse y, finalmente, destruir. (Traverso, s/f)

La carga de crítica o rebeldía que se veía en estos textos fue uno de los motivos por los que se mandó a segundo plano. Pues cuestionar el orden establecido, tanto del contexto histórico como en la academia, resultaba incomodo. Sin embargo, no fue motivo para que sus libros no se leyeran, pues las ventas y publicaciones no cesaron. Fue la falta de estudios literarios o de importancia en el mundo académico lo que propició el olvido del que hablamos ahora.

## **Nombres**

En el caso concreto de Chile, si buscamos, por ejemplo, en Wikipedia, el término “literatura chilena”, el resultado será el siguiente:

Hace mención al conjunto de producciones literarias creadas por escritores originarios de ese país; cuenta con varios escritores de renombre, como Vicente Huidobro, Enrique Lihn, Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Nicanor Parra, Pablo de Rokha, Gonzalo Rojas, Jorge Teillier y Raúl Zurita, Roberto Bolaño, María Luisa Bombal, José Donoso, Jorge Edwards, Pedro Lemebel, Antonio Skármeta, entre otros. (Literatura de Chile, 2022)

De quince nombres sólo dos pertenecen a escritoras, es difícil creer que en toda la historia de un país existan sólo dos escritoras destacadas. Quizá se pueda alegar que Wikipedia no es una fuente confiable o altamente recomendable, pero sí es el recurso más popular y, además, si realizamos una búsqueda diferente, los resultados no van a

variar demasiado. Otro ejemplo es la *Antología del nuevo cuento chileno* (1954) de Enrique Lafourcade, en la que se reúnen veinticuatro escritores que comparten ciertos rasgos generacionales. En esos veinticuatro nombres se cuentan sólo cinco mujeres.

De ahí la necesidad de trabajar en bibliografía que dé cuenta de la variedad o existencia de quienes pueden brindarnos una visión diferente de la literatura. A partir de este momento, el presente texto se dedicará a la mención de escritoras, de géneros diferentes, con una breve reseña biográfica. La redacción del contenido biográfico pertenece a las fuentes citadas, de donde se obtuvo la información.

### **Daniela Catrileo (1987)**

Nacida en Santiago de Chile, es escritora y profesora de filosofía. Obtuvo su título en filosofía en la Universidad de Artes y Ciencias Sociales. Ganó la beca de la Fundación Neruda en 2011 y la de creación literaria del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Es Integrante y miembro fundador del *Colectivo Mapuche Rangĩntu-lewfũ*. Forma parte de la editorial *Yene Revista*. Su obra está basada en una reinterpretación de sus vivencias y las de sus familiares, además de ser un estudio de sus experiencias y vivencias como mujer mapuche desde un punto de vista político. Ha publicado los libros de poesía: *Río herido* (Edicola, 2016), *Guerra florida*, (Del Aire Ediciones, 2018), las plaquettes: *El territorio del viaje*, (Archipiélago, 2017), *Las aguas dejaron de unirse a otras aguas*, (Libros del Pez Espiral, 2020) y el libro de cuentos: *Piñen*, (Libros del Pez Espiral, 2019). Otros de sus proyectos son en formatos artísticos como el performance, videoarte y poesía sonora-visual, entre ellos: *Mari pura warangka küla pataka mari meli: 18.314*,(2018), *Nampülwangulense /Mapunauta*, (2018) obra en conjunto a la artista Nicole L’Huillier, *Llekümün*, (2020) y *La escritura del río*, (2021). (Daniela Catrileo, 2022)

### **Paulina Flores (1988)**

Originaria de Santiago de Chile, creció en Conchalí y se licenció en Literatura por la Universidad de Chile, etapa tras la cual comenzó a dar clases en un liceo y asistió a varios talleres literarios. Más adelante también estudió un máster de Escritura Creativa en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Recibió la beca del Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura y debutó en el panorama literario con una recopilación de cuentos, *Qué vergüenza*, con la que obtuvo varios premios. En 2021 se publicó su primera novela, *Isla Decepción* y, ese mismo año, la revista Granta la reconoció como uno de los 25 mejores escritores jóvenes en español. (Paulina Flores, s/f)

### **Alejandra Costamagna (1970)**

Nace en la capital chilena, Sus padres eran argentinos que llegaron en 1967 a Chile huyendo de la dictadura del general Juan Carlos Onganía. Estudió periodismo en la Universidad Diego Portales y frecuentó los talleres de Guillermo Blanco, Pía Barros, Carlos Cerda y Antonio Skármeta; hizo más tarde una Maestría en Literatura. Ha colaborado en las revistas *Gatopardo*, *Rolling Stone* y *El Malpensante*. En 1994 obtuvo una Beca Fondart 1994 para escribir su primera novela. Obtuvo una beca del International Writing Program de la Universidad de Iowa, 2003. Fue redactora de la sección Cultura y Espectáculos del diario *La Nación* y creó el suplemento juvenil *La X*. Trabajó en el canal Rock & Pop, en los programas Gente de mente y Parque Forestal sin número, del que fue conductora. En 1996 publicó su primera novela *En voz baja*, en 1996 y dos años después *Ciudadano en retiro*. En 2000 se editó su libro de cuentos *Malas noches*. En 2013 *Había una vez un pájaro*. Ha sido incluida en: Dedos para el piano en *Música ligera* (1994); Micro, en *Salidas de madre* (1996); En el parque, en *Voces de eros* (1997); Espejo, en *Relatos y resacas* (1997); Grito de Len-

ingrado, en *Cuentos extraviados* (1997); Los extranjeros, en *Líneas aéreas* (1999), Cucharitas, en *Alucinaciones.TXT* (2007) y Violeta azulado en *Maldito amor* (2008). (*Alejandra Costamagna, s/f*)

### **Carla Guelfenbein (1959)**

Procede de una familia ruso-judía, cuyo activismo político provocó su exilio tras el golpe de estado de 1976. Creció en Inglaterra, donde estudió biología en la Universidad de Essex, antes de volver a su país natal en 1987. Guelfenbein ha trabajado en diversos oficios relacionados con la creatividad, siendo diseñadora para agencias publicitarias y directora de arte en revistas de moda. Es colaboradora habitual de diversos medios de comunicación.

En lo literario, comenzó a publicar de una manera algo tardía, cuando ya contaba cuarenta años de edad. Desde entonces, su obra ha logrado un considerable éxito dentro de Chile y a lo largo de su carrera ha sido traducida a más de catorce idiomas. De entre los premios literarios que ha recibido, destaca el prestigioso Premio Alfaguara de Novela, que le fue otorgado en 2015 gracias a su obra *Contigo en la distancia*. (*Biografía de Carla Guelfenbein, s/f*)

### **Carmen Berenguer (1946)**

Carmen Berenguer es poeta, ensayista, cronista y artista visual, es una de las autoras chilenas de mayor relevancia en la literatura contemporánea. La autora, cuyo nombre completo es Emperatriz del Carmen Berenguer Núñez, nace el 9 de septiembre de 1946 en Santiago de Chile. Creció en pensiones y barrios populares de la capital chilena, bajo el cuidado de su madre y abuela. En 1979 se autoexilió junto con su familia a Nueva Jersey.

Entre los premios y reconocimiento con los que se ha reconocido su trabajo literario se encuentran la Beca Guggenheim, que recibió en 1997. En 2008 le otorgaron el Premio Iberoamericano

de Poesía Pablo Neruda. Su trayectoria poética fue reconocida en dos ocasiones, primero en 2014 en la ciudad de Líbano 2014 por la Naji Naaman's Foundation *for Gratis Culture* y en 2017 en el Festival de Poesía La Chascona. (*Carmen Berenguer, s/f*)

Sus obras y diversos trabajos artísticos muestran su compromiso social, pues no están exentos de una carga política. Aunque sus primeros textos retratan al Chile de la dictadura, la vigencia de los temas que denuncia es tal que puede parecer que se refiere al contexto actual de las revueltas del año pasado en dicho país y/o en general a las situaciones políticas que hemos visto a lo largo de Latinoamérica en los últimos años.

## **Conclusión**

Las páginas anteriores corresponden a una investigación que aún se encuentra en curso, por ello, y sobre todo en la parte final del trabajo, se siente un cierre bastante abrupto. Sin embargo, es un inicio para marcar el mapeo de escritoras que se pretende realizar. Falta, también, ahondar en la vida y obra de las escritoras que se mencionan y, como se dijo, agregar nombres a la lista.



## Bibliografía

- ALEJANDRA COSTAMAGNA. (s/f). Escritores.org. <https://www.escri-tores.org/biografias/26508-costamagna-alejandra>
- CARLA GUELFENBEIN. (s/f). LECTURALIA. <https://www.lecturalia.com/autor/165/carla-guelfenbein>
- CARMEN BERENGUER. (s/f). Periodico de poesía UNAM. <https://periodicodepoesia.unam.mx/autor/carmen-berenguer/>
- DANIELA CATRILEO. (2022). Hablemos de escritoras. <https://www.hablemosescritoras.com/writers/1114>
- GONZÁLEZ RUÍZ, S. I. (2019, julio 7). Escribir en dictadura, poetas feministas chilenas. Hacia una genealogía. *Revista de ciencias sociales y humanidades, Universidad Autónoma de Chiapas*, 99.
- PAULINA FLORES. (s/f). Lecturalia. <https://www.lecturalia.com/autor/23844/paulina-flores>
- TRAVERSO, A. (s/f). Ser mujer y escribir en Chile: canon, crítica y concepciones de género. *Universidad Austral de Chile*.



# Traducción y retraducción: Pura López Colomé vierte al español *Young Sycamore* de William Carlos Williams

---

Translation and retranslation:

Pura López Colomé rewrites in Spanish William Carlos Williams' *Young Sycamore*

Ximena Candia Castro<sup>1</sup>



**Resumen:** La traducción literaria es una labor multifacética: además de servir como puente entre los lectores de una lengua y las obras escritas en otro, también supone un ejercicio creativo que produce un texto único, si bien este se escribe sobre otro ya existente. Al mismo tiempo, la traducción es afín la crítica en cuanto a su carácter de texto que surge de la lectura de otro, al que hace constante referencia y sobre el que echa luz. Con esta visión, el presente ensayo comenta la traducción al español de Pura López Colomé del poema *Young Sycamore* de William Carlos Williams, en contraste con la versión realizada previamente por Octavio Paz del mismo poema. Las disimilitudes entre ambas versiones se relacionan con el proyecto que ambos traductores tenían en mente al traducir: en el caso de Paz, se trató de un ejercicio más libre, mientras que el de Colomé estaba supeditado a la misión editorial

---

1. Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, Universidad Autónoma de Zacatecas.

de Material de Lectura, donde se publicarían sus versiones, lo que resulta en que la traducción de esta última siga más de cerca los rasgos estilísticos del texto original.

**Palabras clave:** Traducción literaria, Pura López Colomé, Octavio Paz, William Carlos Williams, poesía.

**Abstract:** Literary translation is a multifaceted task: in addition to serving as a bridge between readers of one language and literary works written in another, it's also a creative activity that produces a unique text, even if it derives from a previous one. At the same time, translation is akin to criticism given that it's a text that originates from the reading of another, one that it references constantly and on which it sheds light. With this perspective, this essay comments on Pura López Colomé's Spanish version of the poem *Young Sycamore* by William Carlos Williams, in contrast to the translation of the same poem previously made by Octavio Paz. The differences between the two versions relate to the intent both poets had when they recreated the poem: in Paz's case, it was a more independent exercise, while Colomé's was subjected to Material de Lectura's mission as a collection.

**Keywords:** Literary translation, Pura López Colomé, Octavio Paz, William Carlos Williams, poetry

La traducción literaria<sup>1</sup> es una disciplina de múltiples facetas: su cara más reconocida es la de medio que nos permite acceder a

---

1 Entendida aquí como la traducción de obras literarias que se realiza con el propósito de que el texto resultante también tenga cualidades literarias, en contraposición a las traducciones académicas, por ejemplo, o a las traducciones literales.

obras escritas en lenguas que no conocemos o dominamos, si bien es también la que más atrae reproches justamente por vérselo como un conducto para conocer otra cosa, el texto original, al cual solo puede aproximarse, pues repetirlo con exactitud es imposible dadas las diferencias entre las lenguas, las cuales impiden que se produzcan en dos idiomas versiones completamente equivalentes de una misma obra, como señala Susan Bassnett (2019): “[...] las lenguas están estructuradas de forma distinta, tienen diferentes gramáticas y vocabularios y diferentes formas de expresión, así que cualquier intento de traducir algo escrito en un idioma a otro necesariamente implicará transformar el texto en algo distinto” (pp. 2 y 3).<sup>2</sup>

La imposibilidad de equivalencias exactas entre las lenguas también es responsable de que al traducir los desvíos sean ineludibles. Como no hay una forma inequívoca de trasladar un texto de un idioma a otro, quien realiza el traslado debe tomar un sinnúmero de decisiones para fijar su versión, mismas que introducen cambios a la obra. Aunque condicionadas tanto por la lengua destino como por las particularidades del texto fuente, las elecciones del traductor resultan de su lectura del original y su intención al trasladarlo, así como de sus preferencias, criterios y juicios estético-literarios. De ahí la posibilidad de que existan múltiples versiones en un idioma de una obra escrita en otro, cada una de las cuales obtiene su idiosincrasia y originalidad de las decisiones tomadas por quien realizó la traducción. He aquí otra de las facetas de esta disciplina: la de labor creativa que da a luz a textos únicos, si bien estos no

---

2 “[...] languages are structured differently, have different grammars and vocabularies, and different modes of expression, so any attempt to translate something written in one language into another will necessarily involve transforming that text into something else”. La aparición de los extractos en inglés al pie de página indica que el material se consultó en ese idioma y que las traducciones incluidas son más.

están inspirados en las ideas y experiencia de su autor, sino en la creación de otro. Por eso no debe pasarse por alto que lo que leemos en una traducción es al traductor.

Aunque la traducción no puede ser un clon del original, sí es una extensión de este que, además de permitirle habitar otras literaturas, también lo esclarece y enriquece. Como texto surgido de la lectura de otro, la traducción es una interpretación del original que arroja luz sobre su sentido, al mismo tiempo que, al intentar recrearlo, evidencia aspectos que intervienen en su construcción y funcionamiento. Esta cara de la traducción la emparenta con la crítica, en tanto textos que expanden los límites de otro, al que hace constante referencia y que abren para revelar lo que hay en su interior. En este sentido, George Steiner declara que

Hay traducciones que son obras maestras de exégesis crítica, donde la comprensión analítica, la imaginación histórica y el dominio total de la lengua informan una evaluación crítica que resulta al mismo tiempo una exposición totalmente lúcida y responsable. (1980, p. 469)

Antoine Berman (2009) argumenta que la naturaleza crítica de la traducción se hace presente sobre todo cuando se trata de retraducción, es decir, cuando le preceden una o más traducciones de la misma obra, ya que el nuevo intento también hace visible la realidad de las traducciones anteriores, evidenciando sus características y condiciones de realización al ofrecer una alternativa que resuelve de manera distinta los problemas de traducción específicos a la obra fuente. En sus palabras:

Cuando la traducción es retraducción, es, implícitamente o no, una “crítica” de las traducciones previas en dos sentidos: es un

*revelador*, en el sentido fotográfico del término de hacer una imagen visible; hace visibles a las traducciones por lo que son (es decir, como traducciones pertenecientes a una época específica, a un estado específico de la literatura, del lenguaje, de la cultura, etc.), pero su existencia tan solo puede dar fe de que estas traducciones son deficientes u obsoletas. Aquí nuevamente encontramos la dualidad del acto crítico.<sup>3</sup> (p.28)

Berman califica este acto crítico como dual porque inevitablemente tiene un lado negativo y uno positivo: la crítica tiende a señalar las deficiencias de una obra, pero incluso entonces aporta algo a la misma, la amplía; es una labor que al mismo tiempo alimenta y es alimentada por su fuente. En el caso de la traducción, esto es verdad tanto en su relación con el texto original como en cuanto a traducciones previas.

La versión al español del poema *Young Sycamore* de William Carlos Williams hecha por Pura López Colomé es un ejemplo claro de una traducción que, como el resto de la labor traductora de esta poeta, se asume proactivamente como un ejercicio con múltiples frentes y muestra sin tapujos sus tres caras al lector: la de acercamiento a la obra original, la de ejercicio creativo y la de crítica.

López Colomé se dio a la tarea de trasladar la obra de Williams a principios de los años ochenta. Según relata ella misma, Williams “fue el primer poeta a quien [tradujo] por devoción” (2015, párra-

---

3 “When translation is retranslation, it is, implicitly or not, a “criticism” of previous translations in two senses: it is a developer, in the photographic sense of the term of making the image visible; it makes translations visible as what they are (i.e., translations belonging to a specific time, a specific state of literature, language, culture, etc.), but its existence can only attest that these translations are either deficient or obsolete. Here again we encounter the duality of the critical act”.

fo ocho). Sin embargo, *Joven sicomoro*, su versión de *Young Sycamore*, surgió como resultado de un proyecto específico: el de armar una muestra de la obra poética de Williams que se publicaría como parte de la serie Poesía Moderna de la colección Material de Lectura de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); para esta encomienda, López Colomé selecciona y traduce poemas pertenecientes a *Selected Poems y Pictures from Brueghel*, así como fragmentos de los libros I y II de *Paterson*.

La función de estas traducciones como acercamientos a la obra original es acentuada por la misión editorial de Material de Lectura, que busca ofrecer un panorama de la literatura universal de los siglos xx y xxi a través de pequeñas muestras de la obra de autores de todo el mundo. Inscrita en este proyecto, la selección de López Colomé comparte el propósito de la colección, por lo que puede asumirse que su traslado al español se hizo con la intención manifiesta de poner ante los ojos del lector versiones que fueran justas representantes de la poesía de Williams.

En cuanto al aspecto creativo de la traducción, López Colomé es explícita al afirmar que para ella escribir poesía y traducirla es casi lo mismo. Asegura que la única diferencia que ve en crear obras originales y traducirlas radica en qué las hace nacer: “Lo que inspira el poema original son muchas cosas: una conversación, un sueño, un recuerdo o un dolor físico... y en la traducción, la inspiración llega de otro poeta” (Talavera, 2016, p.4). Su incursión en ambas disciplinas puede entenderse como resultado de un mismo impulso, el interés por el decir literario y poético, que a veces se manifiesta en el juego propio con el lenguaje y otras en la continuación del juego iniciado por otro poeta en otra lengua.

También es tajante al expresar su postura respecto al trabajo de traducción de poesía: siguiendo a Walter Benjamin, es partidaria de traducir con la intención no de comunicar lo designado en el



poema original, sino de recrear la unión que hay en él entre sentido y música. Para lograrlo, considera que el trasvase debe hacerse con la misma sensibilidad que se requiere para escribir poemas originales:

[...] es una actividad creativa —absolutamente de creación— la que uno hace al traducir poesía. No es lo mismo traducir otras cosas. Para traducir poesía, yo sostengo, hay que ser poeta, hay que escribir poesía. Puede tratarse de alguien que escribe poesía y no publica, pero que sabe cuáles son las entrañas creativas de esa actividad. Sabe que no se atenta contra la pluralidad de la palabra. (Olvera Mijares, 2016, p.164)

Así, el ejercicio de traducción de López Colomé se asume a sí mismo como un trabajo de creación que surge tanto de la obra original como de la habilidad expresiva y poética de quien traduce, y que se propone que sus versiones en español mantengan la calidad literaria de los textos originales.

Por último, en cuanto actividad crítica, la selección de poemas de Williams traducida por López Colomé, además de echar luz sobre la obra del estadounidense, también valora y responde directamente a un esfuerzo previo por trasladarla al español: según confiesa la poeta en un artículo de 2015 (“La luz escondida en la oscuridad”), eligió traducir para Material de Lectura algunos poemas de Williams que ya habían sido versionados por Octavio Paz, mismos que se publicaron bajo el título *Veinte Poemas*:

Esa selección de Paz [*Veinte poemas*] me animó, abriéndome el abanico completo de sus recursos estilísticos, su lengua española, su lenguaje bárdico, su saber hasta dónde llegar, la solidez de su oficio. Pero, sobre todo, me mostró al ser humano falible, sus

proporciones de carne y hueso [...] Rápidamente comencé a decepcionarme: para saber por qué, baste ver los poemas que Paz conservó, al revisar su trabajo, en la posterior publicación de *Versiones y diversiones*. Al abrirse de capa con todo y todo, me motivó a querer hacer mejores versiones que las suyas, me refiero, claro, a las que me parecían defectuosas. (2015, párrafo 8)

Paz comenzó a trasladar los poemas de Williams al español en 1970, durante su estancia en Churchill College de la Universidad de Cambridge. A ese primer momento de traducción, que produjo diez versiones, siguieron otros dos, ya en México, de los que resultaron otras diez (Paz, 1973, p.21). Las dos decenas de traducciones fueron publicadas por Ediciones Era en 1973 bajo el título *Veinte poemas*; al año siguiente, quince de ellas fueron incluidas en la primera edición de *Versiones y diversiones*, por eso la observación de López Colomé sobre los poemas que Paz mantuvo en la antología de sus traducciones, aunque las subsecuentes reediciones de este volumen añaden los cinco restantes. De los veinte poemas versionados por Paz, López Colomé retraduce dos: *The Descent/El descenso*<sup>4</sup> y *Young Sycamore/Joven sicomoro*.

Las traducciones de Paz no son lo único que influyen a López Colomé: el prólogo que escribe para Material de Lectura, titulado *El asfódelo: aproximaciones a William Carlos Williams*, retoma algunos de los puntos expuestos por Paz en *La flor saxifraga*, ensayo introductorio a *Veinte poemas* que aborda algunas de las claves de la poética del estadounidense.

---

4 La poeta habla sobre las deficiencias que encuentra en la traducción de Paz del primero en “La luz escondida en la oscuridad”, donde además presenta una nueva versión en la que combina la voz de Paz con la suya (y la de Williams, por supuesto).

En *La flor saxifraga*, Paz discurre sobre la visión de Williams de la poesía como productora de objetos verbales inspirados en la percepción de la realidad, pero que no pretenden representar ni simbolizar ninguna de las dos. Desinteresado por usar el lenguaje poético para comunicar ideas, asegura Paz, Williams buscaba más bien hacer de la lengua su materia prima para *crear*, a partir de la percepción, algo que a su vez también es capaz de ser percibido:

Williams no parte de las cosas sino de la sensación. Pero a su vez la sensación es informe e instantánea; no se puede construir ni hacer nada con puras sanciones: el resultado sería el caos. La sensación es anfibia: nos une y nos separa simultáneamente de las cosas [...] Para que la sensación acceda a la objetividad de las cosas hay que transformarla a ella misma en cosa. El lenguaje es el agente del cambio: las sensaciones se convierten en objetos verbales. (1973, pp. 13 y 14)

El resultado de esa conversión, el poema, “no es un doble de la sensación ni de la cosa”, sino un objeto nuevo que no estaba antes en la realidad.

López Colomé también habla de las reflexiones de Williams en torno a la poesía y enfatiza la importancia que concede a la inmersión del poeta en el mundo —para percibirlo, como señala Paz— como parte crucial de la escritura: “el poeta no se encuentra aislado, tejiendo juegos verbales y anagramas; el poeta es aquel que anda por la vida escuchando, comprometiéndose, participando más que observando” (Williams, 1982, p. 4). Esto explica, señala la traductora, el interés de Williams por la oralidad y el habla de su entorno, el dialecto norteamericano, que no solo escucha, sino que también transforma en poesía: percepción convertida en creación. Cita a Williams: “Cuando un hombre hace un poema, lo hace,

quiero decir, torna las palabras como las encuentra, *interrelacionadas a su alrededor*, y hace una composición... para que constituyan una revelación en el uso de su lengua” (p.4). Revelación que para Williams no significa imitación, apunta López Colomé, citando a Paz, pero tampoco transformación, sino más bien la conversión de las sensaciones en arte hecho de palabras por medio de la imaginación. La traductora lo resume así: “El centro de la cuestión estética que [rodea a Williams] implica la búsqueda personal de un lenguaje expresivo y de una forma que no lo deforme: el discurso oral como origen de aquélla” (p.3).

Así, la lectura que López Colomé hace de la obra poética de Williams y desde la que la traduce también tiene como referente la lectura de Paz: no solamente la que se halla implícita en las versiones de este, sino también la que expresa de forma crítica en su texto sobre el poeta.

Estos rasgos de la poesía de Williams señalados tanto por Paz como por López Colomé pueden ser observados en *Young Sycamore*, poema que construye la imagen verbal de un árbol en un momento temprano de su vida de la misma manera en la que toman forma los árboles en la naturaleza: Williams emula la verticalidad del sicomoro con una descripción que se desliza de abajo hacia arriba por la figura del árbol, comenzando por el tronco que nace en el suelo y terminando con las delgadas ramas que lo coronan. Al mismo tiempo, imita el crecimiento inconcluso del joven árbol en la sintaxis del poema, conformado por una única oración que tampoco concluye: una cláusula subordinada se extiende desde el tercer hasta el último verso, dejando la segunda línea, “this young tree”, sin verbo. El crítico J. Hillis Miller destaca esta particularidad del poema y explica:

Cuando ya se ha seguido hasta el final el impulso ondulante de tronco a ramas, el sicomoro parece erguirse estático [...] Pero esto no es realmente cierto. La fuerza inagotable del impulso temporal del árbol se expresa no solo en los capullos que prometen la renovación del ciclo de crecimiento, sino también en el hecho de que no hay verbo principal en la segunda cláusula de la larga oración que compone el poema. El poema contiene tanta acción verbal que esto podría pasar desapercibido, pero todos esos verbos son parte de la cláusula subordinada que sigue a “cuyos” [...] La segunda línea, “este joven árbol”, se queda incompleta al final del poema, intentando alcanzar el verbo que complementa su sustancialidad con la acción correspondiente<sup>5</sup>. (1991, p. 58)

En la versión de Paz, este rasgo se pierde, pues al trasladar el poema al español el traductor decide hacer dos cambios a la sintaxis del poema: primero, traduce la línea inicial, “I must tell you”, como “Tengo que decírtelo”, con lo que el poema pasa de tener una sola oración en el original a poseer dos en la traducción de Paz. En la versión en inglés, “I must tell you” es la oración principal, cuyo complemento directo es el resto del poema; en la versión de Paz, el complemento directo está presente en el pronombre “lo”, con lo que ese primer verso es ya una oración completa. En la segun-

---

5 “When the undulant thrust from trunk to twigs has been followed to its end the sycamore seems to stand fixed [...] But this is not really true. The inexhaustible force of the temporal thrust of the tree is expressed not only in the cocoons which promise a renewal of the cycle of growth, but also in the fact that there is no main verb in the second clause of the long sentence which makes up the poem. The poem contains so much verbal action that this may not be noticed, but all these verbs are part of a subordinate clause following ‘whose’ [...] The second line, ‘this young tree’, still hovers incomplete at the end of the poem, reaching out toward the verb which will complement its substantiality with an appropriate action.

da línea comienza otra, y aquí Paz introduce el segundo cambio sintáctico, más significativo que el anterior: como señala Miller, la línea “this young tree”, objeto directo de “I must tell you”, tiene a su vez una cláusula subordinada, la que comienza en “whose round and firm trunk” y sigue durante el resto del poema, siendo el tronco lo que se describe en las siguientes estrofas. En la versión del mexicano, el sujeto de la oración que comienza en el segundo verso se extiende por cuatro líneas (desde “el tronco firme y liberal” hasta “la alcantarilla”), al cual corresponden los verbos pronominales “se yergue”, “se aploma”, “se dispersa”, “se adelgaza”. De esta forma, la versión de Paz, a diferencia de la de Williams, no deja cabos sueltos, pues ningún elemento gramatical queda incompleto.

En su versión, López Colomé corrige este desvío. Si bien su traducción también contiene dos oraciones, la interrogativa “¿Sabes?” que abre el poema y la que comienza en la segunda línea, deja esta última inacabada. Como en la versión de Williams, la traductora hace que el segmento que describe al tronco del sicomoro sea una cláusula subordinada adjetiva de “este joven árbol”, que en esta versión se convierte en un sintagma nominal al que no le corresponde ningún verbo. Así, en la traducción de Colomé el estado del joven sicomoro tampoco se fija, y la acción presente en el poema no es otra sino la del tronco alzándose, creciendo nuevas ramas que se extienden hacia todas partes.

La diferencia entre el “¿Sabes?” de López Colomé y el “Tengo que decírtelo” de Paz también determina el tono del poema. El segundo produce un efecto de gravedad y urgencia que deviene en formalidad con la aparición de palabras de uso menos común en el habla cotidiana, tales como “se yergue”, “se aploma” y “vástagos”, por lo menos en comparación con las elegidas por López Colomé, “se alza”, “mengua” y “ramas”, cuyo carácter coloquial es anunciado por la distensión de la pregunta con la que llama al lector. En la

traducción de Paz, la informalidad está presente solo entre paréntesis, en la onomatopeya “glu-glu” con la que traslada al español la aliteración que hace Williams en “where water is trickling”, y que López Colomé repite más débilmente con la duplicación del fonema /g/ en agua y gotea.

Como mucha de la poesía de Williams, *Young Sycamore* ofrece un único momento en el tiempo, estático (algo reforzado aquí por la falta de asignación de una acción a “this tree”). No obstante, encapsula en el presente del poema tanto pasado como futuro al insinuar la existencia de un antes y un después en la vida del sicomoro: su nacimiento entre pavimento y alcantarilla, los próximos brotes sugeridos por sus capullos. Escribe Miller:

Para Williams, la existencia momentánea [...] contiene futuro y pasado como horizontes del presente [...] Aunque el joven sicomoro está todo ahí en ese instante, desde el tronco hasta la rama más alta, el poeta experimenta esta estasis como un crecimiento en el momento<sup>6</sup>. (1991, pp. 57 y 58)

Aunque está escrito en presente, lo que prevalece en el original son los participios, formas no finitas del verbo que, al no determinar un tiempo gramatical, abonan a la dilatación del tiempo al que hace referencia el poema. Tanto Paz como López Colomé optan por usar mayoritariamente verbos reflexivos, conjugados en presente, que en su lugar vuelven la acción del árbol hacia sí mismo,

---

6 “For Williams the momentary existence [...] contains future and past as horizons of the present [...] Though the young sycamore is all there in the instant, from trunk to topmost twig, the poet experiences this stasis as a growth within the moment”.

encerrando el cambio que se da en él (y por lo tanto el paso del tiempo) en el propio sicomoro.

El último aspecto del que haremos mención es el uso de lenguaje figurativo, del que Williams tiende a alejarse, más preocupado por resaltar la singularidad de las cosas que por trazar similitudes y paralelismos entre ellas: “Las metáforas comparan una cosa a otra y así borran la individualidad de esas cosas. Para Williams, la singularidad de cada cosa es más importante que cualquier resonancia horizontal que pueda tener con otras cosas”<sup>7</sup> (Miller, 1991, p.53). *Young Sycamore* no es la excepción a esta regla, y el único símil del poema es el usado en el verso final para describir las dos últimas ramas del sicomoro, que son “hornlike”. En la versión de Paz, la analogía se transforma en metáfora y, de ser como cuernos, los dos vástagos del sicomoro pasan a ser “medialuna en la punta”. Aquí también la traducción de Paz añade sofisticación al transponer el vocablo figurativo, pero mundano, de Williams con una referencia a lo celeste, que además refuerza la dirección ascendente hacia la que apunta el final del poema. López Colomé, por su parte, repite la analogía de Williams, haciendo que las ramas se doblen “como cuernos”, manteniendo así la “voluntad animalesca”, en palabras de Miller, que esta comparación sugiere del árbol (1991, p.54). No obstante, al usar “superiores” para señalar la posición de las ramas, que en Williams están “at the top” y en Paz “en la punta”, la traductora añade la implicación de extraordinario que, si bien no insinúa tan acentuadamente la continuación del crecimiento del sicomoro, sí subraya su excepcionalidad.

---

7 “Metaphors compare one thing to another and so blur the individuality of those things. For Williams the uniqueness of each thing is more important than any horizontal resonances it may have with other things”



Aunque puede decirse aún más de estas versiones, los rasgos señalados hasta ahora apuntan a que Pura López Colomé, al retraducir este poema de William Carlos Williams, optó por un camino que sigue más de cerca al original. En comparación a la traducción de Octavio Paz, la de López Colomé usa un español más simple, no sólo en cuanto al tono coloquial de sus palabras, sino también en cuanto a su extensión y cantidad, acercándose más a la brevedad inherente al inglés, manifiesta en la abundancia de monosílabos en el poema original. López Colomé rechaza la formalidad a la que Paz somete su versión, tanto en el vocabulario que emplea como en la corrección que efectúa al no dejar inacabado gramaticalmente el poema, como lo deja Williams. La traducción de López Colomé recrea en nuestro idioma los recursos estilísticos del original probablemente para ofrecer a los lectores que no están familiarizados con la obra del poeta estadounidense (audiencia a la que, recordemos, se dirige la antología armada por la mexicana) una versión que los dejara ver los elementos que distinguen la poesía de Williams y que anuncia en su prólogo. Así, las disimilitudes entre ambas versiones se relacionan con el proyecto que ambos traductores tenían en mente al traducir: en el caso de Paz, se trató de un ejercicio más independiente, mientras que el de Colomé estaba supeditado a la misión editorial de Material de Lectura.

## Bibliografía

- BASSNETT, S. (2019). *Translation and world literature*. Routledge.
- BERMAN, A. (2009). *Toward a translation criticism: John Donne*. Te Kant State University Press.
- LÓPEZ COLOMÉ, P. (20 de abril de 2015). La luz escondida en la oscuridad. *Nexos*. <https://www.nexos.com.mx/?p=24667>
- MILLER, J. H. (1991). *Tropes, Parables, Performatives: Essays on Twentieth-century Literature*. Duke University Press
- OLVERA MIJARES, R. (otoño de 2016). “La traducción de poesía es un río subterráneo”: Pura López Colomé. *Luvina*. [https://luvina.com.mx/luvina\\_84-de-novela/](https://luvina.com.mx/luvina_84-de-novela/)
- STEINER, G. (1980). *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*. Fondo de Cultura Económica.
- TALAVERA, J.C. (20 de febrero de 2016). Pura López Colomé: La poesía y su música huidiza. *Excelsior*. <https://xdoc.mx/documents/el-mundo-se-quedo-sin-eco-5ecae389d9fc2>
- WILLIAMS, W.C. (1982). *William Carlos Williams. Material de Lectura*. (Trad. P. López Colomé). UNAM.
- WILLIAMS, W.C. (1986). *The collected poems of William Carlos Williams*. (Vol.1). New Directions.
- WILLIAMS, W.C. (2008). *Veinte poemas*. (Trad. O. Paz, 2° ed.). Ediciones Era.

# Los fantasmas de Amparo Dávila: reflexión sobre su ejercicio autobiográfico y acercamiento a su narrativa

---

Amparo Dávila's Ghosts: reflection about her  
autobiographical exercise and approach to her narrative

José Carlos Herrera Luévano<sup>1</sup>



**Resumen:** Lo peculiar de la vida y obra de la escritora zacatecana Amparo Dávila aún al día de hoy sigue generando gran fascinación entre sus lectores. El presente ejercicio ensayístico es un breve recorrido anecdótico a través de la vida de la autora: se revisarán los sucesos que marcaron su labor literaria mediante las dos versiones que se tienen de su autobiografía (una de 1966 y la otra de 2005) y sus manifestaciones dentro de su creación narrativa para posteriormente llevar a cabo un análisis general de sus cuentos: los escenarios recurrentes, sus personajes arquetípicos y la manera en que Dávila configura su universo narrativo personal a través de las combinaciones entre sus constantes y variables particulares. El objetivo del texto será proveer al lector un panorama general de Amparo Dávila como figura literaria y una caracterización general de su obra narrativa.

**Palabras clave:** Amparo Dávila, biografía, narrativa, literatura fantástica.

---

1. Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, Universidad Autónoma de Zacatecas.

**Abstract:** The peculiarity of the life and work of the Zacatecan writer Amparo Dávila still today continues to generate great fascination among her readers. This essay exercise is a brief anecdotal journey through the life of the author: the events that marked her literary work will be reviewed through the two versions of her autobiography (one from 1966 and the other from 2005) and her manifestations within her narrative creation to later carry out a general analysis of her stories: the recurring scenarios, her archetypal characters and the way in which Dávila configures her personal narrative universe through the combinations between her particular constants and variables. The objective of the text will be to provide the reader with an overview of Amparo Dávila as a literary figure and a general characterization of her narrative work.

**Keywords:** Amparo Dávila, biography, narrative, fantastic literature.

Escribir sobre la muerte es siempre una compleja labor: después del nacimiento es el único suceso ineluctable y unificador —polvo somos y en polvo nos convertiremos—. La Muerte provee al ser humano de terror y certeza a la vez, su aparición en la vida del hombre será, para la mayoría, un instante, pero habrá individuos particulares a quienes parezca acechar con mórbida fascinación de forma constante: dando zarpazos fallidos con su guadaña, manifestándose en figuraciones y estremecimientos. Rodeada de manera frecuente por sucesos fúnebres, da la impresión de que en vida Amparo Dávila fue presa de la fascinación de La Muerte. En *Apuntes para un ensayo autobiográfico*<sup>1</sup> la autora desarrolla una

---

1 El texto al que se hace referencia fue presentado por primera vez el 19 de agosto de 1965 como parte del ciclo de conferencias “Los Narradores ante

breve semblanza de su vida, describe los sucesos que la marcaron como persona y que la llevaron a descubrir su vocación por las letras, así como su bibliografía personal e influencias literarias. El objetivo de este texto es hacer un recuento biográfico sobre la escritora zacatecana, una breve comparativa entre sus dos ejercicios autobiográficos y un análisis de cómo su creación literaria se vio influenciada por sus vivencias, se pretende con el mismo tener un punto de partida previo a tratar de analizar su obra.

En febrero de 1928 María Amparo Dávila Robledo nació en Pinos, un “viejo y frío pueblo minero de Zacatecas con un pasado de oro y plata y un presente incierto de minas y tiros abandonados” (Dávila, 2005, p. 1). Ahí pasó su infancia hasta los siete años, viendo pasar la muerte por su ventana, al ser Pinos el único pueblo de la región que contaba con un cementerio, los fallecidos de las rancherías aledañas eran transportados hasta ahí para ser sepultados. Ésta sería una de las tantas maneras que tuvo la muerte de hacerse presente a lo largo de la existencia de Dávila. La infancia de la autora es un capítulo solitario y desolador en su historia de vida; estos primeros años los vivió atormentada por el frío y el viento inclementes de la región, por terrores nocturnos y visiones espectrales que la afligirían hasta la edad adulta.

Durante el día muchas muchas veces lloré de frío y por las noches de frío y de miedo... una mujer vestida de blanco, con una vela encendida, muy pálida y sin ojos, buscaba algo a través de la larga

---

el Público” organizado por el Departamento de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes, en la sala Manuel M. Ponce. Más tarde una versión del texto “revisado, corregido y aumentado” (Dávila, 2005, p. 14) circularía a partir de 2005 gracias al Instituto Municipal de Cultura de Pinos, Zacatecas a manera de folletín.

noche, crujían las puertas y las ventanas, los muebles, pasaban sombras, bultos, se oían voces, suspiros, quejidos [...] (Dávila, 2005, p. 3)

Incluso en el ejercicio autobiográfico, Dávila recurre a las características fantásticas de su narrativa; se mezcla la anécdota con lo onírico, la maestría con la que maneja la ambigüedad y la vacilación es una cualidad que ha convertido su legado en pilar del cuento fantástico mexicano. La cita anterior evoca su cuento “Griselda” y, además, funciona a manera de resumen para condensar la visión personal que tuvo de su infancia —fría, solitaria, oscura y habitada por espectros— y al mismo tiempo deja ver la forma en que sus terrores personales se filtran a través de su pluma y se manifiestan en sus cuentos.

Amparo Dávila fue hija de Luis Dávila Guerrero y Lydia Robledo Galván, tuvo dos hermanos: el mayor, Leoncio, nació muerto y nunca llegó a conocerlo, el menor de nombre Luis Ángel falleció cuando ella era muy niña. La autora entendió esto como presagio de una vida breve para ella, era una niña solitaria y muy enfermiza. Los problemas de salud determinaron su manera de relacionarse y volvieron más pronunciado su sentimiento de soledad, dado que debido a ellos no se le permitía salir mucho y tuvo que pasar largos períodos en reposo y aislamiento “tampoco había muchas esperanzas de vida para mí, y sí muchos augurios de muerte: había muerto mi hermanito Luis Ángel y yo era una niña enferma y sola” (Dávila, 2005, p. 2).

El relato autobiográfico está plagado de imágenes que simulan pertenecer a sus universos narrativos. Recuerda cómo en la casa vecina, que habitaba su abuelo paterno, había una habitación muy peculiar donde este guardaba un ataúd, rodeado por cuatro cirios nuevos, preparado para el día de su muerte: una especie de “Pabellón del descanso”. Otra de las imágenes que guardó de manera

vívida en su memoria fue la del callejón de las prostitutas que se encontraba en la esquina de su casa; en *Apuntes para un ensayo autobiográfico* a manera de oxímoron describe cómo aquel “era el único lugar del pueblo donde quedaban restos de vida y alegría, pero también por ahí transitaba la muerte [...]” (Dávila, 2005, p. 2); contrapone los crímenes pasionales de mineros y prostitutas con las carcajadas y la vitalidad que se manifestaba por la noche en ese callejón, las risas viajaban sobre el viento helado hasta los oídos de la niña, asemejando la probable acústica contenida en las visiones del Sabbath que retrataron Goya y Falero.

Sobre su primer acercamiento a la literatura, Dávila comenta fue como predestinado. Derivado del encierro por su estado de salud, pasaba horas en la biblioteca de su padre, jugando con los libros, aquellas ediciones que poseían mayor tamaño, pastas llamativas y elaboradas ilustraciones eran las que más llamaban su atención:

La *Divina comedia* de Dante Alighieri [...] el primer libro que el azar llevó a mis manos, ha sido simbólico en mi vida, pues si bien ahí conocí el rostro de los demonios que me perseguirían sin descanso noche tras noche sumándose a mi ya numerosa procesión de espectros, también descubrí el rostro del amor de Paolo y Francesca [...] y también encontré a Virgilio, el cual en varias imágenes me ha conducido a lo largo de mi vida. (Dávila, 2005, pp. 5-6)

A la par de la obra de Dante, Dávila ojeó los libros de Dumas, Cervantes y Bécquer. Con curiosidad infantil fue intercalando esta nueva afición con aquella que ejercía cuando el clima y la salud le eran favorables: la de alquimista, sin saber nombrarla así, por supuesto, una infantil Amparo jugaba a mezclar piedras, flores y brebajes pestilentes con el afán de crear por serendipia alguna pócima mágica o perfume, no tuvo éxito pero nunca se rindió “Y

todavía sigo preparando maceraciones y unturas” (Dávila, 2005, p. 4). Hubo en ella, desde muy temprana edad, un afán creador.

A los siete años, Amparo Dávila dejó el pueblo de su infancia para reubicarse en la ciudad de San Luis Potosí, donde comenzaría su educación en el colegio religioso Motolinía. Allí aprende por primera vez sobre Dios, mucho después de haber aprendido sobre los demonios, e inicia también sus primeros ejercicios como escritora: conmovida por el sacrificio de Jesús empieza a escribir poesía de temática religiosa. Por otro lado, menciona que en las tareas de gramática, la escritura de cuentos le resultaba sumamente sencilla: “escribir se manifestó en mí como una necesidad natural y una forma de expresión inneludible” (Dávila, 2005, p. 7). Conoció en el colegio los textos de Santa Teresa, San Juan de la Cruz y Sor Juana Inés de la Cruz, además de las traducciones que realizó Fray Luis de León al *Cantar de los Cantares* y los *Salmos* de Salomón y de David, Dávila hace especial hincapié sobre como el *Cantar...* la conmovió e influenció profundamente.

En la academia religiosa Welcome continuó con su educación secundaria, ahí el estudio del piano y la escritura de poesía se convirtieron en sus grandes pasiones. Como ávida lectora se acercó a las obras de William Shakespeare y Walt Whitman. Al finalizar su educación secundaria, Amparo Dávila sufre una recaída severa en su salud, lo que la lleva a estar confinada por un largo periodo, esto, aunado a la falta de una preparatoria particular en San Luis Potosí y el nulo apoyo de sus padres, le impidió continuar con sus estudios como era su deseo.

Todas estas trabas físicas y morales me obligaron a buscar por mi misma y con mis propios recursos el camino hacia las letras. Lo que había comenzado como una mera necesidad de expresión con los años había cobrado conciencia de vocación. (Dávila, 2005, p. 8)



Es en la época de aislamiento cuando la autora escribe sus poemas paralelísticos y, tras una mejoría en su estado de salud, inicia la labor de publicación en revistas como *Estilo*, *Letras Potosinas* y *Ariel*. En 1950, publica *Salmos bajo la luna* —que recoge los poemas ya publicados— y en 1954, los poemarios *Meditaciones a la orilla del sueño* y *Perfil de soledades* ven la luz editorial, los tres en la ciudad de San Luis Potosí. Es en ese mismo año, a los 26, que Amparo Dávila se muda a la Ciudad de México, con la firme convicción de ejercer el oficio de las letras.

Tras dos encuentros previos con Alfonso Reyes, uno en San Luis Potosí y otro en Guanajuato, Amparo Dávila es acogida calidamente por él en la Ciudad y vuelve a ejercitar la prosa de la que por años se mantuvo alejada. Al respecto, en una detallada entrevista concedida a María Dolores Bolívar, Dávila menciona:

Don Alfonso me hizo ver que la prosa era imprescindible que era muy necesario manejar la prosa y después dejar que su vocación lo llevara uno a la poesía, al teatro, a la novela, al cuento. Manejar la prosa, para don Alfonso, era enfrentarse con las palabras. (2001)

Durante tres años, hasta 1958, año en el que contrajo nupcias con el pintor zacatecano Pedro Coronel, trabajó como secretaria para Reyes, a quien ella reconoce como uno de sus Virgilio<sup>2</sup>, en la Capilla Alfonsina donde adquirió diversos conocimientos imprescindibles para su labor de escritora “aprendí a ser libre y no guiada por algún grupo o círculo literario, a no tener más compromiso que conmigo misma y con la literatura; también aprendí que la prosa es una disciplina ineludible [...]. Volví a hacer cuento ” (Dávila,

---

2 Amparo Dávila le otorga este distintivo a Alfonso Reyes ya que, en palabras de la autora, la llevó de la mano a través de los círculos literarios.

2005, p. 10) comenzaría la publicación de su prosa en revistas importantes de la época como la *Revista Mexicana de Literatura*, la *Revista de la Universidad de México*, *Estaciones*, *Cuadernos de Bellas Artes* y *Summa*.<sup>3</sup>

Posteriormente a través de Fondo de Cultura Económica en la *Colección Letras Mexicanas* se publicarían sus dos primeros libros de cuentos: *Tiempo destrozado* en 1958 y *Música Concreta* en 1964 — año de su divorcio—. Dávila Fue becaria del ahora extinto Centro Mexicano de Escritores de 1966 a 1967, durante ese año escribió la mayor parte de los cuentos que componen *Árboles petrificados*, obra que le mereció el premio Xavier Villaurrutia de 1977. En 2009, el Fondo de Cultura Económica realizó una compilación de toda su obra narrativa en *Cuentos Reunidos*, libro al que además se anexaría la colección, hasta ahora inédita, *Con los Ojos Abiertos*. Tras una longeva pero complicada y difícil<sup>4</sup> vida dividida entre dos escenarios de la provincia, —Zacatecas y San Luis Potosí— uno de la metrópoli y una intermitente relación amorosa con la literatura, Amparo Dávila fallece a la edad de 92 años en Ciudad de México el día 18 de abril de 2020, a propósito de la casualidad cito a continuación un fragmento de su poema de 2017 “Semblanza de mi muerte”:

Que no me muera / un día nublado y frío / de invierno / y me  
vaya tiritando / de frío y de miedo / ante lo desconocido [...]  
Quiero irme / un día soleado / de una primavera reverdecida, /

---

3 Toda la cronología y datos de sus publicaciones son tomados de la labor exhaustiva de rastreo realizada por Georgina García Gutiérrez en “Amparo Dávila” dentro de la antología *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista* coordinada por Elena Urrutia.

4 Así mismo lo define la autora en *Apuntes para un ensayo autobiográfico*

llena de brotes y retoños / de pájaros y de flores, / a buscar / mi Jardín del Edén, / mi Paraíso perdido [...] (Cerdán, 2017)

Los breves ejercicios autobiográficos de Dávila son muestra clara de una congruente poética que atraviesa los géneros que ejerció en su labor literaria: los tópicos de su narrativa impregnan la autobiografía, las figuras espectrales hacen su aparición como componentes de la cotidianidad recordada. En su creación hay un desdoblamiento: Amparo-Escritora engendra una Amparo-Personaje que habita la región limítrofe donde moran las figuras de sus cuentos

Algunos críticos han comentado con cierta malicia mi tendencia o predilección por la enajenación mental. Yo quiero explicarles ahora, que al tocar el tema de la locura no lo hago por moda, pose, ni mucho menos elección, de igual manera que no se elige nacer hombre, mujer o pájaro. Yo sencillamente hablo del clima que me tocó habitar y observar, de la atmósfera que he vivido y padecido siempre. Quiero y puedo confesar que nunca he conocido el equilibrio ni la cordura, nací y he vivido en el clima del absurdo y el desencantamiento, por eso mis personajes siempre van o vienen de ahí. (Dávila, 1966, pp. 146-147)<sup>5</sup>

Mas allá de un listado de datos duros, en el texto —la versión de 1966— hay una labor creadora de corte fantástico, “en su discurso emerge la atmósfera y el tono, pero sobre todo la ambigüedad y lo

---

5 La cita proviene del libro *Los narradores* ante el público éste párrafo no figura en la corrección de 2005 que hizo Amparo Dávila. Me atrevo a afirmar que las modificaciones de la autora se deben al medio de divulgación del texto: esta primera versión fue concebida para la lectura en público en el Palacio de Bellas Artes, la segunda versión fue para un texto financiado por el gobierno de Pinos, Zacatecas.

insólito de la literatura fantástica” (García G. V., 2006, p. 141). Amparo como narradora de su propia vida evoca las vivencias de su niñez para construir un relato biográfico en el que se difuminan los límites entre la ficción y lo real, es una “autobiografía ficcionalizada, contaminada expresamente del tipo de discurso en que mejor se desempeña Dávila: el cuento fantástico” (García G. V., 2006, pág. 142). La versión de 2005 interrumpe el ritmo narrativo con un listado de logros literarios, también es destacable que la figura de Alfonso Reyes solo aparece en esta versión corregida y no en la original, otro cambio de la autora es la forma tan sucinta en la que menciona su salud mental, ya que, como se ejemplificó con una de las citas anteriores, en el formato presentado en Bellas Artes se da a la tarea de aclarar que la tendencia de sus personajes hacia la locura proviene de que este es el universo que ella misma habita, esta realidad dislocada es su propio hogar.

La carrera literaria de Amparo Dávila puede fácilmente dividirse en dos binomios: poeta/cuentista, provincia/metropoli, que a su vez guardan correspondencia con las etapas de su adolescencia y su adultez, —a manera de sugerencia— estas categorías pueden ayudar al lector a diseccionar las letras davileanas para que no resulte abrumadora su lectura por la densidad de los contenidos; irremediamente las presencias siniestras y los estremecimientos estarán al acecho. Dávila menciona cómo su creación se vio fuertemente influenciada por sus vivencias, y en lapsos incluso estuvo condicionada por estas:

He tenido una vida complicada y difícil que me ha impedido escribir más como hubiera sido mi deseo. La literatura ha sido para mí como una larga y terca pasión amorosa hacia la cual, lo he confesado siempre, he sido una amante inconstante, mas no infiel, y siempre que la vida me lo permite, regreso a ella. (Dávila, 2005, p. 12)

Después de la lectura y análisis de sus ejercicios autobiográficos y sus cuentos, es notorio que los años de la infancia son la época de mayor impacto e influencia en las cuestiones temáticas de su obra narrativa (las imágenes de la casa como espacio sombrío, las figuraciones espectrales, la vacilación constante, las relaciones familiares) y, por otro lado, sus años adolescentes servirían para nutrir el dominio de las formas poéticas a través de sus cuantiosas lecturas y sus ejercicios de escritura.

Lo poco numeroso de su obra no condiciona la calidad de su relato. Los cuentos de Dávila son piezas sumamente cuidadas, construidas para que el lector no logre definir los límites entre la realidad y la locura, la vigilia y la pesadilla, la prosa precisa es su mejor herramienta para construir un mundo de sombras y recrear el siniestro asedio de la muerte.

### **La irrupción de lo siniestro. Constantes y variables en la narrativa de Amparo Dávila**

Ante la narrativa de Amparo Dávila el lector es testigo de un cuestionamiento de lo habitual y una vacilación entre la realidad y la locura. Los cuentos de Dávila plantean un escenario rutinario —las actividades domésticas y las dinámicas familiares— que es trastocado por un hecho insólito, la aparición siniestra o la alucinación. Este suceso lleva a sus personajes al acto transformador y subversivo: a la locura o a la muerte. Alberto Paredes señala que “Dávila acude usualmente al lenguaje de la invasión interior [...] la irrupción imprevista de algo o alguien deliberadamente no identificado por la escritora en la vida doméstica del protagonista” (García, 1995, p. 298). Para hablarnos de esta ruptura, los cuentos de Amparo Dávila están ubicados en el instante de quiebre de la monotonía, ahí donde el tiempo se desgarras es donde ocurre el suceso fantástico que subvierte la realidad de sus personajes.

Sardiñas Cervantes demuestra que tanto *Árboles petrificados* como *Tiempo destrozado* funcionan como ciclos cuentísticos<sup>6</sup>. Por eso nos parece que el mundo de Amparo Dávila es el mismo a través de todos sus cuentos. El espacio predilecto para el desarrollo de sus narraciones es el hogar: el espacio íntimo, el mundo de lo cotidiano y lo modesto, y no por ello se convierte en lugar común, sino que, a través de las variaciones en personajes y acciones, se presenta cercano, casi tangible y terrorífico. El lector se vuelve consciente de la proximidad en la que se encuentra él mismo de estos infiernos personales: lo verdaderamente aterrador es que cualquier mujer soltera puede convertirse en Julia y en cualquier hogar puede habitar el huésped. A propósito de esto Guillermo León Gutiérrez anota:

En los cuentos que integran los tres libros de Amparo Dávila, la acción transcurre en espacios cerrados, oscuros, o si son abiertos se convierten en escenografías lúgubres, pequeños microcosmos donde el horror agazapado lanza de repente el zarpazo, y sin misericordia alcanza a seres propensos a la indefensión (2008, p. 85).

El mal (como locura o como ente) tiende a manifestarse y apropiarse de (y desde) lo interior, de espacios físicos que simbolizan la psique humana. Sus personajes son en principio solitarios y taciturnos, casi siempre mujeres, sombras que se deslizan en la rutina y que son llevadas al extremo por la ruptura de la misma. Al respecto, Amparo Dávila declara:

---

6 Al respecto, el investigador José Miguel Sardiñas Cervantes de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí ha publicado dos ensayos cortos que comprueban la hipótesis de que tanto *Árboles petrificados* como *Tiempo destrozado* funcionan como ciclos cuentísticos.

¿De dónde tomo al personaje? Para mí son los personajes de la vida cotidiana, depende claro del cuento que esté yo escribiendo, pero no son personajes extraordinarios sino personas común [sic] y corrientes, el hombre o la mujer en su misterio, con ese enorme misterio, que es el misterio de existir, pero un hombre o una mujer llenos de angustia, de soledad, de miedo, de temores. Si usted recorre mis cuentos, verá que ningún personaje es un ser extraordinario (Cázarez, 2008, p. 75).

Los personajes femeninos de Amparo Dávila, junto con las características fantásticas de sus cuentos, son las áreas de su narrativa que más han despertado la curiosidad de los estudiosos. Se advierte en los últimos años un creciente interés por el contexto de opresión hacia la mujer que exhibe la escritora a través de sus ficciones. Sus relatos están contruidos desde la perspectiva del orden patriarcal, donde las mujeres cumplen roles predeterminados de hija, madre, esposa o solterona; su existencia está definida a partir de las funciones que desempeñan *para y por* el otro (el varón). El personaje femenino davileano vive en lo que define Marcela Lagarde y de los Ríos como *cautiverio*: círculos vitales —contextos— en donde la mujer es oprimida de diversas maneras tras definirse solo como parte de *los otros*, existir en una *fusión* —y función— perpetua (2005).

Los desenlaces son ambivalentes, es decir, fantásticos: se desconoce si el hecho narrado ocurrió realmente en la historia o fue parte del mundo onírico o una alucinación de algún personaje. En palabras de Amparo Dávila “el final se queda abierto para que el lector le dé el final que él quiera, según la imaginación de cada lector” (Rosas, 2008, p. 69). Respecto a las cualidades fantásticas de los cuentos de Dávila y retomando las aportaciones de Martha Robles y José Luis Martínez Suárez, Irenne García anota:

Los cuentos de la escritora describen “el universo invisible del solitario que no distingue límites entre el sueño y lo real; [...] Seres que sobreviven, angustiados, en un territorio intermedio entre la pesadilla y la vigilia: el espacio fantástico. A su vez, Martínez Suárez sostiene que: “Lo perturbador de estos cuentos radica en la sutil irrupción de lo anormal [...] cuyo efecto final en el lector es [...] una invitación abierta a la conjetura, a la ambigüedad” (1995, p. 298).

Estas afirmaciones tienen como base el enfoque estructuralista de lo fantástico propuesto por Tzvetan Todorov “lo fantástico es la vacilación que experimenta un ser que sólo conoce las leyes naturales, ante un acontecimiento al parecer sobrenatural” (2006, p. 24), la vacilación y la ambigüedad son constantes de la narrativa davileana, el género fantástico es la tinta que nutre su pluma.

Las temáticas que vinculan y agrupan los cuentos de Amparo Dávila pueden considerarse parte de los grandes temas de la humanidad, ella misma lo afirmó en vida:

Mi temática es limitada pues se reduce a mis preocupaciones fundamentales frente a la vida: amor, locura y muerte. Mi meta es siempre el hombre, su incógnita, lo que hay en él de vida, de gozo, de sufrimiento, preocupación y desesperación (Dávila, 1966, p. 146)

El carácter de esta limitación de la que se hace mención es meramente cuantitativo. Los temas de Amparo Dávila en absoluto son limitados pues el tratamiento que les da es siempre novedoso, después de un encuentro con la narrativa de la zacatecana el lector se da cuenta de todo lo incierto que le rodea y de su propia futilidad.

Amparo Dávila está lejos de ser una escritora de la anécdota o de lo literal, en su narrativa siempre hay un elemento constitutivo



que no se ve, un contenido latente que espera en la vigilia a ser descubierto ya sea por ardua búsqueda o casualidad: una *matrioshka* de significados. Por ello hablar de su creación literaria es un ejercicio inagotable de reflexión. A lo largo de sus cuatro colecciones de cuento, encontraremos que Dávila posee un repertorio personal de arquetipos —la solterona, la desdichada enamorada, la loca, el poliforme ente maligno— con quienes juega y crea narraciones nuevas a placer, en función del contenido que desea poner sobre la mesa —o dejar oculto bajo la misma—. La narrativa de la escritora zacatecana despliega un abanico de posibilidades inagotable frente a los ojos del lector. La diversidad de lecturas, análisis e interpretaciones posibles de su obra la convierten en una escritora compleja y de importancia innegable para el cuento en México. La independencia con que ejerció su carrera literaria y los contenidos velados dentro de sus textos son ejemplo de una poética personal que huye de todo aquello que es cárcel o disciplina<sup>7</sup> y busca ejercer el catártico ejercicio de la creación literaria porque le es completamente necesario.

---

7 El comentario tiene como base la cita: “Por ese tiempo yo escribía poemas paralelísticos y sonetos, pero tanto una forma como la otra llegaron a producirme una gran violencia interior, la violencia que me provoca todo lo que es cárcel y disciplina” (Dávila, 1966, p. 145).

## Bibliografía

- CÁZAREZ, H. L. (2008). Personajes femeninos en los cuentos de Amparo Dávila: Repeticiones y Variaciones. *Casa Del Tiempo*, 75.
- CERDÁN, E. (15 de Enero de 2017). Amparo Dávila. Siete décadas entre la poesía y el cuento. *La Jornada Semanal*.
- DÁVILA, A. (1966). Amparo Dávila. En E. A. Acevedo, *Los narradores ante el público* (págs. 146-147). Ciudad de México: Ficticia.
- DÁVILA, A. (23 de Mayo de 2001). Los círculos helados de Amparo Dávila. (M. D. Bolívar, Entrevistador)
- DÁVILA, A. (2005). *Apuntes para un Ensayo Autobiográfico*. Pinos, Zacatecas: Instituto Municipal de Cultura.
- DÁVILA, A. (16 de Febrero de 2008). Entrevista con Amparo Dávila. (T. O. Avendaño, Entrevistador)
- DÁVILA, A. (2009). *Cuentos reunidos*. Ciudad de México: FCE.
- GARCÍA, G. V. (2006). Amparo Dávila. En E. Urrutia, *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista* (pág. 152). México: El Colegio de México.
- GARCÍA, G. V. (2006). Amparo Dávila y lo insólito del mundo. En E. Urrutia, *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX*. Instituto Nacional de las Mujeres. El Colegio de México.
- GARCÍA, I. (1995). Amparo Dávila. Fantasía, Deseo y Subversión. En G. A. López, *Sin imágenes falsas, sin falsos Espejos. Narradoras Mexicanas del Siglo XX*. México, D.F.: El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer.
- LAGARDE, Y. D. (2005). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: UNAM.
- LEÓN, G. G. (2008). Las historias ocultas de Amparo Dávila. *Casa del Tiempo*, 85.
- ROSAS, L. P. (2008). Amparo Dávila: Maestra del cuento. *Casa del Tiempo*, 69.

# Entre la costumbre y el hastío. La violencia en *Partes de guerra* de Jorge Volpi

---

Between habit and boredom. Violence in *Parts of war* by Jorge Volpi

Jesús Gibrán Alvarado Torres<sup>1</sup>



**Resumen:** *Partes de guerra*, de Jorge Volpi, es una obra en la que se muestran diversas formas de violencia que están presentes en la sociedad mexicana. En este trabajo se indaga en varias definiciones y problemas conceptuales de la violencia, así como en sus variantes; también se analiza el papel del Estado como generador de violencia y cómo se sirve de esta para perpetuar su legitimidad por medio de la creación de espectáculos mediáticos que llegan a la gente, lo que en ocasiones propicia la normalización de la violencia en la sociedad.

**Palabras clave:** Literatura mexicana, Jorge Volpi, violencia, estado, espectáculo

**Abstract:** *Parts of war*, by Jorge Volpi, is a work that shows various forms of violence that are present in Mexican society. In this work, we investigate various definitions and conceptual problems of violence, as well as its variants; we also analyze the role of the

---

1. Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, Universidad Autónoma de Zacatecas.

State as a generator of violence and how it is used to perpetuate its legitimacy through the creation of media shows that reach people, which sometimes favors the normalization of violence in society.

**Keywords:** Mexican literature, Jorge Volpi, violence, state, show

En el presente artículo se examina *Partes de guerra*, de Jorge Volpi. Se hace énfasis en dos representaciones de violencia que están en la obra, lo que permite esbozar posibles respuestas a la situación social que impera en el país desde hace varios años. El trabajo se divide en tres partes: se inicia con un análisis sobre el concepto “violencia” y la dificultad para integrar diversos discursos y situaciones dentro de una definición, por lo que será pertinente delimitar la acepción que se utiliza en este análisis. En el segundo apartado se indaga en la violencia que genera el Estado. En la tercera sección se aborda la violencia espectáculo y sus consecuencias en el aumento de la violencia sistémica. En las conclusiones se expone la relevancia de visibilizar, por medio de diversas manifestaciones artísticas y/o tipos de ficción como el cine y la literatura, las agresiones y abusos en nuestra sociedad.

Una de las situaciones más evidentes en los últimos diecisiete años en la historia de México es la violencia que impera en la sociedad. Podría signarse el 11 de diciembre de 2006, cuando el presidente Felipe Calderón Hinojosa pone en marcha el Operativo Conjunto Michoacán, como un momento clave en la denominada “Guerra contra el narcotráfico”. A la fecha, según cifras oficiales, de enero de 2006 a mayo de 2021 se había asesinado a un aproximado de trescientas cincuenta mil personas y más de setenta y dos mil estaban desaparecidas (2021).

Las manifestaciones artísticas no son ajenas a su contexto, que afecta a la sociedad mexicana; el cine y la literatura han buscado

retratar la violencia en sus diversas variantes. Uno de los escritores mexicanos que últimamente ha abordado la violencia en México como punto nodal de su escritura es Jorge Volpi, quien en tres de sus más recientes obras ha tratado de mostrar perspectivas diversas de esta realidad.

En *Las elegidas* lo hizo por medio de la trata de personas en una localidad de Tlaxcala y cómo son traficadas a los campos de fresa en California, Estados Unidos; en *Una novela criminal* analiza las deficiencias del sistema judicial mexicano a partir de la indagación del caso de Israel Vallarta y Florence Cassez; en *Tiempos de guerra*, el eje central es el asesinato de una adolescente en Frontera Corozal, poblado a orillas del río Usumacinta en Chiapas y es este último libro el que se abordará en este análisis.

*Partes de guerra* es una novela dividida en tres secciones, destaca la escritura torrencial en el que el magma de pensamientos se aglutina a partir de saltos temporales y los recuerdos de Lucía Spinosi, miembro del Centro de Estudios en Neurociencias Aplicadas, quien describe la relación que tiene con su maestro Luis Roth, que está obsesionado con un caso ocurrido en Frontera Corozal. El elemento violento central es el descubrimiento del cadáver de una adolescente de catorce años que fue aparentemente asesinada por su prima y el novio de esta.

### **La violencia y sus matices**

Comprender este proceso que ha llevado a México a una situación donde la violencia es cotidiana conlleva buscar definir este vocablo que ahora es común en el habla de las personas y que también está presente en la prensa. Es complejo adecuar una definición debido a las diversas aristas que derivan al momento de utilizarla en cualquier situación determinada. Para la Organización Mundial de la Salud, la violencia es “el uso deliberado de la fuerza física o el

poder, ya sea en grado de amenaza o efectivo, contra uno mismo, otra persona o un grupo o comunidad, que cause o tenga muchas probabilidades de causar lesiones, muerte, daños psicológicos, trastornos del desarrollo o privaciones” (2002, pág. 5). Además, también propone una clasificación de las violencias (pág. 6).<sup>1</sup>

Elsa Blair Trujillo, en “Aproximación teórica al concepto de violencia: avatares de una definición” (2009), analiza diversas perspectivas como la etimológica, política, psicosociológica y antropológica, esto demuestra la pluralidad semántica del concepto y la dificultad en su conceptualización. Por ejemplo, acude a una propuesta de Jacques Semelin quien:

Propone diferenciar tres categorías que ayudan a distinguir numerosas formas de violencia, aunque deja claro que, de todos modos, no permiten comprender ni explicar los mecanismos y las funciones de la violencia. Estas son: a) diferenciar entre la violencia de la sangre (la de los muertos), de [...] la *violencia estructural*, contenida en situaciones de miseria y opresión; b) la violencia cotidiana, integrada en nuestra forma de vida, y c) la violencia espectáculo, que atrae la mirada y, a su vez, la desaprobación, y que caracteriza buena parte de la ambivalencia de la violencia que por un lado asusta, pero por otro fascina. (2009, pág. 14)

Blair Trujillo también se apoya en la propuesta de Rene Girard pues “quiere mostrar cuál ha sido el rol de la violencia en la histo-

---

1 La violencia se divide en tres categorías. 1. Autoinfligida (Comportamiento suicida y autolesiones); 2. Interpersonal, subdividida en: a) Familia/Pareja (menores, pareja, ancianos) y b) Comunidad (amistades, extraños); y 3. Colectiva (social, política y económica). La naturaleza de la violencia se cataloga en física, sexual, psicológica y privaciones o desatención.

ria y en la evolución de las sociedades humanas; y muestra cómo la institución es un medio de domesticar, disimular y controlar la violencia, siempre presente en la vida social” (2009, pág. 17). Este es uno de los elementos que Oswaldo Zavala, en *Una historia intelectual del «narco» en México (1975-2020)* (2022), considera parte esencial en la construcción del discurso hegemónico del Estado para justificar sus acciones violentas.

Blair Trujillo cierra su artículo “dándole la razón a ese gran lingüista, Wittgenstein cuando dice: *sólo en el uso encuentra la proposición su sentido*. O, cuando propone, *no preguntes por la significación, pregunta por el uso* (2009, pág. 31). A partir de estos presupuestos que muestran las dificultades para asir una sola definición de la violencia, en este trabajo se adecuan las propuestas arriba desarrolladas y se hace una catalogación diferente en la que convergen con la finalidad de abarcar un espectro mayor y sin dejar de lado que “la violencia se debe de entender como una dinámica social y política, no como una reacción espontánea o individual, o un evento aislado” (2019).

Así, retomamos la violencia de Estado y nos centraremos en el papel que ejerce en el entramado social de las últimas décadas como causante del aumento de la violencia a partir de las decisiones o seguimiento de políticas que han llevado a la actual situación del país, así como sus implicaciones. Además, a partir de esto, es posible utilizar la violencia espectáculo como herramienta para guiar a la sociedad en determinado sentido, el cual se elige desde el poder. También, esto propicia la violencia sistémica en diversas formas.

*Partes de guerra* es una cartografía panorámica de la violencia sistémica que forma parte de la vida cotidiana y se ha normalizado a tal grado que pareciera que siempre hemos estado acostumbrados a permanecer en un lugar en el que nada se puede hacer para cambiar el entorno violento que se habita. La propuesta es evidenciar

el tránsito de la violencia, que en este caso se inicia en el Estado, transita a los medios para convertirse en espectáculo de masas y culmina en un sistema que la vuelve normal, lo que lleva a un estado de normalización que sólo ha aumentado en los últimos años.

### **Estado, el que todo y nada ve**

Pierre Bourdieu, siguiendo la definición de Max Weber, dice que el Estado es el “monopolio de la violencia física y simbólica legítima” (2014, pág. 7). Entonces, una de las causas principales de la violencia reside en la capacidad que tiene el Estado para legitimar discursos que ayuden a difundir la necesidad de recurrir a la fuerza para generar, aparentemente de forma paulatina, un entorno de paz. En el caso mexicano ese anhelado momento de tranquilidad no ha llegado y llama la atención cómo la representación de la violencia en el ámbito literario ha transitado del narcotráfico a otras problemáticas que han aumentado, como los feminicidios o los ataques por cuestiones de género.

Oswaldo Zavala en *Una historia intelectual del «narco» en México (1975-2020)* propone una tesis donde el incremento de la violencia en América Latina “obedece más bien a un giro en el discurso oficial que reacciona al cambio de paradigma propulsado deliberadamente desde Washington con el fin de la Guerra Fría para intercambiar al comunismo por el narcotráfico como el nuevo objetivo —el nuevo enemigo— en la agenda securitaria estadounidense” (2022, pág. 62).

En el libro se rastrean los orígenes de la seguridad nacional norteamericana después de la Segunda Guerra Mundial y sus implicaciones en México, sobre todo a partir de la década de los setenta del siglo pasado, donde se puede seguir la línea temporal hasta nuestros días con la creciente militarización del país. Es de llamar la atención que pese a que durante las últimas décadas la violencia ha aumen-



tado, el discurso de quien detenta el poder sigue justificando estas acciones que cada vez se normalizan más. Zavala dice que:

La guerra no empieza, por tanto, movilizandoo un ejército. La guerra empieza con el uso estratégico del lenguaje que imagina una guerra inexistente. La guerra se origina en el lenguaje que utilizamos a diario para enmarcarla, para habituarnos a su violencia, para dar un sentido socialmente aceptable a la muerte, la destrucción y el despojo. (págs. 39-40)

A partir de esto, la narrativa oficial comienza a ganar terreno en medios de información y en campos de producción cultural, con ello se propicia que surjan manifestaciones artísticas que, más allá de poner en tela de juicio los preceptos establecidos sirven, quizá sin tener dicha pretensión, para legitimar ese discurso y dotar al consumidor de nuevos elementos ficticios que llegan a entenderse como verídicos, lo que en ocasiones se convierte en una atracción o anhelo de individuos que después replican la violencia que se vive en el entorno.<sup>2</sup>

*Partes de guerra* es una muestra de cómo la violencia generada por el Estado se ha adherido a la vida cotidiana de un pueblo que también está inserto en una *tradición* que ha perpetuado una violencia sistémica desde hace varios siglos. Muchos de estos sucesos tienen que ver con el papel que desempeña el Estado, pues pareciera que lo único que buscan es legitimarse en el poder sin tener en cuenta ni atender las necesidades y proclamas de la población.

También, la relación entre gobernantes y criminales es otro de los elementos que abona a la corrupción e impunidad. Al inicio de

---

2 Zavala ejemplifica esto con corridos: “Contrabando y traición” y “El jefe de jefes” de Los tigres del norte; y series de televisión: *Narcos* (Netflix), *El señor de los cielos* (Telemundo), *El Chapo* (Netflix), *El candidato* (Amazon Prime).

*Partes de guerra*, cuando el grupo de científicos llega por primera vez a Frontera Corozal e inicia sus acercamientos al caso con la ayuda del investigador Domingo Retana del Colegio de la Frontera Sur, este les facilita el acceso con autoridades locales pero les recomienda “ni siquiera mencionarlo con los responsables de la Guardia Nacional o del Instituto Nacional de Migración, con quienes mantenía una querrela desde que publicó un artículo donde exhibía su complicidad con las bandas de la zona” (Volpi, pág. 16).

La novela recorre el proceso del asesinato y, como es de esperarse, las autoridades no llevan la investigación de forma adecuada porque el personal de las instituciones no está preparado. Cuando encontraron el cuerpo de Dayana “tres agentes de la policía municipal siguieron la ruta, [...] hicieron lo primero que se les vino a la cabeza, arrastraron el cuerpo a la ribera, lo depositaron en un montículo como la compra del mercado y cubrieron su rostro con una chamarra, destruyendo sin remedio la escena del crimen” (Volpi, pág. 18). Este tipo de acciones son comunes en todo el territorio nacional y pareciera que a nadie le importa si los protocolos establecidos se siguen porque en el entorno en que estamos ya no es posible confiar o esperar la resolución adecuada de los delitos que se realizan.

La impunidad propicia la poca confianza en las autoridades, Imelda, madre de Dayana cuestiona: “¿ustedes creen que la policía dice la *verdad*?, aquí todo mundo escupe hartas mentiras, ¿y si fueron otros, si nomás les andan echando la culpa?” (Volpi, pág. 30). Como consecuencia de estos sucesos procede crear una narrativa oficial que sólo pretende poner a funcionar la maquinaria de la mentira, la evasión y el espectáculo porque en lugar de investigar adecuadamente, las indagatorias siguen el discurso rápido que después acapara la prensa y se interioriza en la población.

Imelda alude a la presión de una periodista, Mimi Barajas quien pretende guiarla en las acusaciones: “pinche gente nefasta [...] la

Mimí nos venía con ese cuento, que de seguro alguien los hizo hacer lo que hicieron, que la descomposición y no sé qué carajos, [...] la cabrona de Mimí solo me echó los reflectores en la jeta, quería que acusara a los salvadoreños que la encontraron en el río” (Volpi, pág. 30). La vía fácil para impedir que las autoridades sigan el debido proceso es la manipulación y para ello, nada mejor que tener a los medios al servicio del discurso oficial.

El caso del asesinato de Dayana muestra el entramado que se crea para evadir las responsabilidades de la autoridad cuando “la policía asegura que el líder de la banda es un chico de quince, junto con otra niña de catorce, un niño de diez y una pequeña de ocho” (Volpi, pág. 27). Se pretende culpar o montar una mentira sin ir más allá, iniciar un proceso judicial lleno de irregularidades y que, poco a poco, el caso se olvide y seguir como si nada hubiese ocurrido.

### **En la sociedad del espectáculo, ningún show como la guerra**

La gente está ávida de historias y en algunas ocasiones busca distraerse de las dificultades cotidianas por medio de sucesos que le parezcan interesantes. Mario Vargas Llosa, en su artículo “La civilización del espectáculo” (2009) hace énfasis en un elemento que se puede utilizar para perpetuar la narrativa de la violencia cuando apunta que:

Otra materia que entretiene mucho a la gente es la catástrofe. Todas [...] hasta los crímenes en serie y, sobre todo, si en ellos hay los agravantes del sadismo y las perversiones sexuales [...] en nuestra época, ni la prensa más seria puede evitar que en sus páginas o espacios se vayan tiñendo de sangre, de cadáveres [...] porque este es un alimento morbosos que necesita ese apetito de entretenimiento. (pág. 22)

Este espectáculo de la muerte está en *Partes de guerra* cuando el asesinato de Dayana se convierte en una muerte mediática, la periodista Mimí Barajas es quien encarna esa necesidad por el morbo en las audiencias, esta mujer que “confunde una zona de guerra con una pasarela” (Volpi, pág. 37) y al tener el espacio televisivo se convierte en juez y parte de los sucesos. Mimí es semejante a diversos periodistas del entorno nacional y pareciera que hace un guiño al describir toda la cobertura que se hace del asesinato de Dayana como un montaje que parece un programa de telerrealidad.<sup>3</sup>

El Estado se entrelaza con el espectáculo porque “el entierro había sido un circo por culpa de Mimí Barajas, la presentadora que aterrizó en helicóptero en una cancha de fútbol con tres camarógrafos de Televisa para transmitirlo en directo y redoblar su frívola apuesta contra el crimen” (Volpi, pág. 15). En cadena nacional se reproduce el prejuicio y desconocimiento del debido proceso en el que la culpabilidad es inexistente hasta que se demuestre lo contrario cuando la periodista afirma que “Saraí Águila Solorio y Jacinto Rubalcaba Hermosillo están lejos de ser unos mocosos, son monstruos que deben pagar por su crimen” (Volpi, pág. 38).

El oportunismo de los medios, las conjeturas fáciles y sin evidencia son algo que también se ha normalizado en nuestro país, la desinformación y las conclusiones a medias o la manipulación son pieza central del engranaje del sistema para propiciar un entorno polarizado que lleva a la intolerancia o la violencia. Así es como el asesinato de una adolescente se pone en el centro de la atención para que se debata durante unos días, antes de que ese suceso se olvide para seguir con algo más novedoso, el feminicidio pasa a se-

---

3 En *Una novela criminal* (2018), Jorge Volpi indaga en los detalles del montaje en el operativo en el Caso de Florence Cassez e Israel Vallarta en 2005.

gundo término, divertimento y espectáculo son prioridad porque la crítica concienzuda no es relevante, importa lo momentáneo.

Mientras esto sucede, tras bambalinas, los intereses por perpetuar el discurso de la violencia siguen su curso, algunos casos fungen como señuelos para invisibilizar los demás y justificar la militarización del país en búsqueda de una paz que no llega porque pareciera que se pelea ante algo que no tendrá fin y que, en realidad, no se sabe de dónde proviene, se trata de estar jugando a una guerra que ha cobrado muchas vidas y que ha desaparecido a otras tantas. *En Partes de guerra* se muestra la poca importancia que se le da a los sucesos que propician la violencia porque se deja de lado lo importante, la búsqueda de los orígenes de la problemática.

El Estado es capaz de propiciar entornos en los que las personas se dejen llevar por el discurso que emana de las instituciones y así influir en la perspectiva que se tiene de los diversos acontecimientos. En *Partes de guerra*, Mimí Barajas es una pieza más en el juego del Estado, es la mediadora entre el suceso y la interpretación que propone el *statu quo*, de este modo, la puesta en escena es esencial para justificar la violencia. Por ello, es importante que por medio de las manifestaciones artísticas se ponga en tela de juicio el discurso imperante y se visibilicen las problemáticas que aquejan a la sociedad pero que no son prioritarias para la autoridad.

### **Pensar las palabras. La luz en el horizonte**

La imposibilidad de justicia en el país es uno de los motivos que hacen relevante la escritura y lectura de obras como *Partes de guerra* porque se muestra una panorámica de la normalización de la violencia de los últimos años y es importante observar la realidad de nuestro entorno para analizar y buscar respuestas a dicha problemática. El arte propicia que la realidad se ponga en el centro del debate para que las inquietudes puedan ser dialogadas, ya no

podemos ignorar todo lo que acontece a nuestro alrededor, tenemos que ver e ir más allá de las notas de la prensa que en muchas ocasiones sólo replican las fuentes oficiales. No debemos dejar que se pierdan las injusticias en la bruma informativa de cada día.

También, la novela propone ir más allá del imaginario narrativo en el que la violencia generalmente se ubica en el norte del país porque, como expone Oswaldo Zavala, “la literatura que se acerca al norte se ha enfocado desproporcionadamente en el tema del narcotráfico” (2019, pág. 175). Esto también lo comenta Gerardo Bustamante Martínez en un breve recorrido por las perspectivas que se le han dado a la violencia en la literatura latinoamericana desde finales de los ochenta en Colombia o el nuevo siglo en México en el que se va de la estructura clásica de la novela negra a los asesinatos perpetrados por el narcotráfico o los feminicidios (2011).

La frontera sur también forma parte de esta problemática, los mexicanos hemos pasado de víctimas en la frontera con Estados Unidos de América a ser victimarios de los migrantes que cruzan el Usumacinta. Los espectros de los diversos tipos de violencia están en el centro de la discusión de la narrativa mexicana actual, algunos ejemplos pueden ser *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor; *El vendedor de silencio*, de Enrique Serna; *El invencible verano de Liliana*, de Cristina Rivera Garza o *Ceniza en la boca*, de Brenda Navarro.

En este espectro se inserta *Partes de guerra*, una obra que entre sus páginas pone a la vista del lector la normalización de varios problemas de nuestra sociedad, los cuales debemos analizar para hacer algo y modificar este entorno de violencia que vivimos. Provocar es uno de los papeles de la literatura y quizá haciéndolo sea posible que cada persona reflexione acerca de su capacidad crítica y se pueda propiciar el debate entre individuos para buscar nuevos rumbos que nos encaaminen a la justicia que tanto le falta a este país.

## Bibliografía

- BLAIR TRUJILLO, E. (2009). Aproximación teórica al concepto de violencia: avatares de una definición. *Política y Cultura* (32), 9-33. Obtenido de <https://polcul.xoc.uam.mx/index.php/polcul/article/view/1093/1069>
- BOURDIEU, P. (2014). *Sobre el Estado. Cursos en el Collège de France (1989-1992)*. Barcelona: Anagrama.
- BUSTAMANTE BERMÚDEZ, G. (24 de abril de 2011). *La narrativa mexicana: entre la violencia y el narcotráfico*. Recuperado el 6 de julio de 2022, <https://www.jornada.com.mx/2011/04/24/sem-gerardo.html>
- ORGANIZACIÓN PANAMERICANA DE LA SALUD. Oficina Regional para las Américas de la Organización Mundial de la Salud. (2002). *Informe mundial sobre la violencia y la salud: resumen*. Recuperado el 10 de junio de 2022, de [https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/43431/9275324220\\_spa.pdf?sequence=1](https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/43431/9275324220_spa.pdf?sequence=1)
- PARDO VEIRAS, J., & ARREDONDO, Í. (14 de junio de 2021). “Una guerra inventada y 350,000 muertos en México. *^e Washington Post*. Recuperado el 11 de julio de 2022, de <https://www.washingtonpost.com/es/post-opinion/2021/06/14/mexico-guerra-narco-trafico-calderon-homicidios-desaparecidos/>
- PROGRAMA NORIA PARA MÉXICO Y AMERICA CENTRAL. (14 de enero de 2019). *Noria*. Recuperado el 21 de junio de 2022, de <https://noria-research.com/trascender-las-guerras/>
- VARGAS LLOSA, M. (28 de febrero de 2009). *La civilización del espectáculo*. Recuperado el 5 de julio de 2022, de [https://letraslibres.com/wp-content/uploads/2016/05/pdf\\_art\\_13553\\_12208.pdf](https://letraslibres.com/wp-content/uploads/2016/05/pdf_art_13553_12208.pdf)
- VOLPI, J. (2022). *Partes de guerra*. México: Alfaguara.

- ZAVALA, O. (2019). “La frontera en la narrativa mexicana más allá de la nación: comunidad, crimen organizado, violencia de Estado y el regreso de lo político”. En M. G. Rodríguez Lozano, *Historia de las literaturas en México. Siglos XX y XXI. Hacia un nuevo siglo (1968-2012). Tensiones, territorios y formas de un campo literario en movimiento* (Vol. III, págs. 169-185). México, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- ZAVALA, O. (2022). *Una historia intelectual del «narco» en México (1975-2020)*. México: Debate.



# Lo fantástico en los mundos narrativos de *Los ingrávidos* de Valeria Luiselli

---

The fantastic in narrative worlds of *Los ingrávidos* by Valeria Luiselli

Gustavo Ramírez García<sup>1</sup>

Beatriz Elizabeth Soto Bañuelos<sup>2</sup>



**Resumen:** El presente trabajo aborda la novela *Los ingrávidos* de Valeria Luiselli con el marco referencial que Tzvetan Todorov propone en *Introducción a la literatura fantástica*. La narración juega con los mundos real y ficticio, en el cruce entre ambos es posible identificar varios rasgos que se definirían como fantásticos. La ingravidez, alusión directa al título, evoca lo fantasmagórico de sus pasajes en los cuales los narradores-personajes del mundo ficticio se cruzan y se relacionan como reflejos en un espejo; sin embargo, la novela sorprende en su complejidad ya que los niveles narrativos se cruzan, pese a que su presentación es mediante viñetas breves. La estructura permite que *Los ingrávidos* se considere novela fantástica.

**Palabras clave:** Fantástica, mundo real, mundo ficticio.

---

1. Maestría en Competencia Lingüística, Literaria Universidad Autónoma de Zacatecas.

2. Letras, Universidad Autónoma de Zacatecas.

**Abstract:** This paper deals with the novel *Los ingravidos* by Valeria Luiselli, the proposed reference frame is the Tzvetan Todorov proposes in *Introduction to Fantastic Literature*. The narration plays with the idea of real and fictional worlds and the crossroads between both of them. It is possible to identify several features that would be defined as fantastic in the place this two worlds merge. Weightlessness, a direct allusion to the title, evokes the phantasmagoria of its passages in which the characters/narrators of the fictional world intersect and interact just as reflections in a mirror; however, the novel surprises in its complexity given that the narrative levels intersect, despite the fact that it's constructed through brief vignettes. This structure allows *Los ingravidos* to be considered a fantasy novel.

**Keywords:** Fantasy, real world, fictional world.

*En todas las novelas falta algo o alguien.*

*En esa novela no hay nadie.*

*Nadie salvo un fantasma  
que a veces veía en el metro.*

VALERIA LUISELLI

Si lo fantástico ocupa el tiempo de la incertidumbre (Todorov, 2009) la narración de *Los ingravidos* de Valeria Luiselli podría determinarse como fantástica pues presenta justamente la vacilación entre el mundo real y el mundo ficticio fragmentado en viñetas. El mundo real es aquel en el que “vive” la narradora junto a sus hijos y esposo; el mundo ficticio está representado en las dos novelas que escribe. La escritura libera el recuerdo del pasado, cuando la narradora vivía en New York, y era soltera; en el ahora, alude al momento de la escritura que debe de ser fragmentada y nocturna porque debe de cuidar a

sus hijos, pero también menciona que su marido lee en la mañana lo que ella ha escrito. Él cuestiona la verdad de lo que ella describe y eso va provocando un alejamiento; por tal motivo la narradora comenzará otra novela en la cual Gilberto Owen es el narrador.

En el presente trabajo se muestra un análisis de la novela *Las ingrávidas* a partir de los denominados “temas del yo” de la propuesta que Tzvetan Todorov plantea en *Introducción a la literatura fantástica*. La complejidad del relato radica en el entrecruzamiento de los mundos mencionados; determinar qué pertenece a la realidad de la narradora, qué a su ficción, y, sobre todo, quién es el fantasma que justifica el acercamiento.

Todorov (2009) permite que sea el lector quien, a partir de su interpretación, determine si la obra es o no fantástica; sin embargo, el texto debe de cumplir dos requisitos: que el lector dude entre una explicación natural o sobrenatural de los acontecimientos y que dicha vacilación provenga de un personaje. El primer requisito ayuda a determinar lo extraño y lo maravilloso: si las leyes de la realidad quedan intactas y explican los fenómenos descritos o si es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza.

La literatura fantástica pone a prueba al lector, es decir, plantea indicios que deben de ser interpretados, clasificados, definidos. Uno rasgo que se debe atender es el del tiempo: el de la enunciación y el de la lectura. El narrador, por lo regular en primera persona, enfatiza la temporalidad.

Lo fantástico puede desempeñar hasta tres funciones en la obra: producir un efecto particular en el lector, ya sea miedo, horror, curiosidad; mantener el suspenso, esto es, lo fantástico organiza la intriga; el universo que se describe es válido dentro del mismo texto.

La co-presencia es el criterio mediante el cual Todorov (2009) agrupa a los denominados temas del yo: metamorfosis, pandeterminismo, la multiplicación de la personalidad, la ruptura del

límite entre sujeto y objeto y la transformación del tiempo y del espacio. El denominador común de dichos temas es la ruptura entre la materia y el espíritu.

Los dos primeros cortes de la novela *Los ingravidos* permiten la construcción temporal que va del presente (“El mediano me despierta”) al pasado (“Todo empezó en otra ciudad y en otra vida”). Se plantea, además, otra distinción, el tiempo presente es el de la narradora —que se podría denominar real— y el pasado es el tiempo de la narración que el personaje está escribiendo —nominado ficticio—. La segunda novela, que se llama Filadelfia, también está escrita en pretérito, la diferencia es que el narrador tiene voz masculina (“Empezar así: todo sucedió en otra ciudad y en otra vida”) Estas precisiones dan pauta para definir a la novela como fantástica pues cumple el requisito de separar la temporalidad enunciativa.

Ambas ficciones inician igual, pero el eco de la narración que se filtra en la otra se trata de *Los ingravidos*. Hay una narradora 1 que vive en el mundo real; hay una narradora 2 de la novela ficticia 1; hay un narrador 3 de la novela ficticia 2, pero a su vez quiere escribir una novela ficticia 3. En la 2 ella escribe sobre un hombre que vive en Filadelfia y en la 3 él quiere escribir una novela sobre una mujer que vive en ciudad de México: “Todos los personajes están muertos, o afantasmados, pero no lo saben.” (Luiselli, 2011)

La narración 3 describiría el mundo real, así la novela de Luiselli se convierte en una matrioshka en la cual en la muñeca más pequeña cabe la grande y a la inversa. La extrañeza radica en la constante alusión a los fantasmas: si la novela 3 existe y es *Los ingravidos*, la narradora 1 es un fantasma, pero este fantasma veía a Owen en el metro lo cual lo convierte en un fantasma “real”. Sin afán de enredar la narración, sólo se puntualizará que, dentro de la clasificación fantástica, la novela es extraña porque las leyes de

la realidad, en este caso las propias de la escritura, pueden explicar los acontecimientos descritos.

La ambivalencia ficcional a la que me refiero se va a reforzar aún más por la lógica de la duplicidad: ambos narradores, quienes se han asumido conscientemente como seres afantasmados, intuyen aquella existencia doble desde su ausencia en el mundo. No son nada ahora, pero en otra parte, en otro tiempo, fueron algo más que una vida de recuerdos. Alguien realmente existe cuando no necesita mirar hacia atrás: ese momento, en la novela, es la juventud. Quien vuelve al pasado, deja de existir en el presente: se vuelve así en un fantasma, en alguna especie de entidad que se separa de su original y se independiza. (Ugarte, 2012)

La intriga se sostiene gracias a estas dudas y producen el efecto de la curiosidad, el lector está atado hasta el final para descubrir cuál de los planos puede brindar una explicación. Los fantasmas que “habitan” los mundos real y ficticio (Consincara, Owen, la escritora) sólo se justifican en ese contexto. Owen es el único consciente de su condición pues afirma que está perdiendo peso, que desaparece de a poco; incluso llega el momento en que su imagen no aparece al ser fotografiada.

La escritora, al relatar su inmediatez, afirma que se cruza con Owen, que lo ve; en algún momento el narrador dice lo mismo. Es en el metro en donde ocurren estos encuentros, se hace así la referencia a lo subterráneo, a lo que está bajo la superficie, a lo oscuro; pero también a lo veloz, a lo que no permanece. La ficción y la realidad se cruzan en ese juego fantasmagórico: quién es real, quién es el fantasma. La vacilación sobre lo fantástico nace de esos narradores-personajes y crece en el lector.

La lectura, la relectura, la reestructuración textual dan una explicación natural de los acontecimientos: es la mente de la escritora en donde habitan los personajes, incluyéndola a ella personificada. No hay nombres propios en el mundo real actual, son yo/mamá, mediano, bebé, papá. Sólo el mundo real pasado refiere los nombres (menos, claro, de “yo”); sólo lo ingrávido se nomina.

Tal vez me congelé, tal vez morí esa noche de hipotermia. En todo caso, ésa fue la primera noche que tuve que pasar con el fantasma de Gilberto Owen. En la vida real no hay giros de tuerca, pero fue a partir de entonces que comencé, poco a poco, a existir como habitada por otra posible vida que no era la mía, pero que bastaba imaginar para abandonarme a ella por completo. (Luiselli, 2011)

Todas las voces de la narración suelen parecer un recuerdo de tristeza, por lo que son voces de eco que transmiten añoranza, incluso al lector. La elocuencia del recuerdo y dichos sentimientos asimila que el presente de la narradora y de Owen hacen mención del recuerdo de los muertos y vivos, donde la participación de ambos seres se recrea en un mismo plano existencial y verídico. La presencia de estos personajes se envuelve en un determinado momento de la realidad lo que permite que el lector sea partícipe de la vacilación de la temporalidad entre ficción-historia-realidad, esta última adherida a la realidad de la escritora y lector. Su vida transcurre en la soledad, sus realidades se comparten como una sola.

La realidad natural corresponde a la parte realista de la protagonista, de lo cual es posible percatarse por la descripción del espacio: “En esta casa hay un refrigerador nuevo, un mueble nuevo al lado de la cama, plantas nuevas en macetas de barro.” (Luiselli, 2011) La fuerza del aspecto sobrenatural surge de un proceso interno, alterando el orden establecido:

Mi marido se despierta a medianoche de una pesadilla. Me empieza a contar mientras yo sueño otra cosa, pero lo escucho desde el principio, como si nunca me hubiera dormido, como si toda la noche hubiera estado esperando el pie de esa conversación. Dice que vivimos en una casa que crece. Aparecen nuevos cuartos, nuevos objetos, el techo sube de nivel. Los niños están, pero siempre en otro cuarto. El mediano corre peligro y no encontramos al bebé. Hay un mueble que se desdobra y produce música a un lado de nuestra cama. Adentro del mueble descubre un árbol, un árbol muerto, pero bien arraigado a la base de un cajón. Ese árbol es el que produce el embrujo de la casa que crece; él lo intenta arrancar; las ramas se extienden y le arañan los testículos. (Luiselli, 2011)

En el espacio familiar se convive con lo sobrenatural, mostrando la parte de lo fantasmagórico con el personaje “Consincara” un ser inexistente, sin poder de palabra, sin visibilidad, pero con participación en las conversaciones, y en la justificación de los acontecimientos impredecibles.

Mi marido y el niño mediano los colocaban en los libreros recién pintados. El fantasma tiraba las torres. El mediano lo bautizó Consincara. El fantasma abre puertas y las cierra. Prende la estufa. Es una casa con una estufa enorme y muchas puertas. Mi marido le dice al niño mediano que el fantasma rebota una pelotita contra una pared, y el mediano se muere de miedo y enseguida se acurruca en los brazos de su padre, hasta que le jura a nuestro hijo que lo decía sólo de broma. A veces, Consincara mece al bebé mientras yo escribo. Ni a ella ni a mí nos da miedo eso, y sabemos que no es una broma. Ella es la única que sí lo ve, sonríe hacia el vacío con todo el carisma del que es capaz. (Luiselli, 2011)

Apoyado por la situación del presente de los personajes, la escritura que muestra la protagonista es un reencuentro de un recuerdo quizá con seres creados a partir de la imaginación. Dicha creación literaria es un plano de lo sobrenatural en el que se une la convivencia de su persona con entidades muertas. Estas entidades están plasmadas en sus amistades que suelen ser parte del lado fantástico del recuerdo imaginario, ya que no hay confirmación de que haya sido un dato realista. Sin embargo, la escritura unida con la conciencia de la protagonista retoma un valor de ausencia y vuelve la realidad sobrenatural. Para reafirmar dicha explicación del uso de la conciencia se puede observar que la totalidad de los personajes que ejercen dicho valor se refugian en la primera persona, promoviendo su participación desde lo creíble por parte del lector, puesto que se percibe al actante femenino y en cierta parte el de Owen como una voz de la temporalidad presente del lector. Lo fantástico en este sentido retoma una de sus variantes que se refugia en lo maravilloso, puesto que, al adentrar un uso de primera persona, la conciencia y el cuestionamiento de la protagonista se envuelve en este tipo de dudas existenciales.

La escritora mexicana sorprende colocando espacios naturales, así como la mayoría de sus personajes, lo que permite crear lo narrado, aunque en cierto momento se generen incertidumbres por parte del pasado, sabemos de antemano que el presente es una parte de lo natural y el personaje, la narradora, es un ser humano común y corriente. Por ello el lector se reconoce con la protagonista, con su esposo y con Owen como una parte de todo, señalando aspectos reales que perduran en el presente del lector.

De algún modo, vivía en un estado perpetuo de comunión con los muertos. Pero no de una manera sórdida. En cambio, los vivos que me rodeaban eran sórdidos. Moby era sórdido, Dakota



también, a veces. Los muertos y yo, no. Había leído a Quevedo e interiorizado como una plegaria, de un modo quizá demasiado literal, eso de vivir en conversación con los difuntos. Visitaba seguido un pequeño panteón a unas cuadras de mi departamento, porque ahí podía leer y pensar sin que nadie ni nada me perturbara. (Luiselli, 2011)

El espacio social que está en el texto transforma a la protagonista en un fantasma irreal que sueña con la libertad y que propiamente se entabla dicha idealización. Cada uno de los personajes muertos en esta realidad sobrenatural es una frustración de personalidades ambiguas de la protagonista; son proyecciones de fantasmas idealizados a partir de un contexto que se muestran desde la impregnación del miedo. Tanto Owen como la narradora deambulan en el carácter de la realidad sobrenatural, determinando la existencia de sus vidas, el lector quizá no debe cuestionar gran parte de los caracteres fantásticos pues el recuerdo y la memoria de una existencia no vivida es la parte brusca de la intrusión fantástica.

Desde perspectivas internas el miedo que se genera en el hilo narrativo y en la vida presente de la narradora, hace que su idealización de vida cambiante sea más convincente, vista desde la parte de su escritura, un espejo con la obra de Luiselli, transformando el texto en un relato social, que vuelve lo fantástico no un acto de locura, sino de cordura en la partida a una realidad cercana. Este carácter de lo psicológico y el miedo vuelve a la protagonista un ser en capacidades irreconocibles, es decir, que el lector también sufre este cambio de la identificación del hilo narrativo puesto que los procesos de lo fantástico que son el miedo impregnado transforman el inicio y el final de la obra narrativa en un contexto incierto.

Tanto la posición de la mujer como su espacio determinan de manera automática la parte de fondo del corpus textual, no

obstante, no se puede creer que se deja de lado la parte de forma, la cual permite que el contexto del lector se apropie de la espacialidad del texto. El texto y el contexto se fusionan para crear una interpretación susceptible que determina como la categorización de una obra literaria en caracteres fantásticos no depende de un tema específico, sino del miedo y lo insólito que puedan sentir el lector y los personajes, aspectos que detectamos en la narradora y Owen.

Por otro lado, tenemos presente la voz del personaje Gilberto Owen quien se muestra como una parte inversa a las ideas del otro personaje masculino. Owen se refugia en el dolor del abuso a la mujer, siendo comprensible ante las situaciones complejas que conllevan la maternidad y el matrimonio. La participación de dicho personaje explica que la vida de los hombres es un proceso igual de complejo que las situaciones que atraviesan las mujeres. Este aspecto de masculinidad se asocia a la parte del sueño de la protagonista, en la cual observamos a Owen como un carácter evolutivo a partir del miedo, es decir que el miedo reconstruye una nueva imagen de estereotipo naciente desde los aspectos intelectuales y del uso de conciencia.

La intriga que envuelve al lector al enfrentar la obra de Valeria Luiselli es que la presentación de las voces del pasado y del presente son momentos que transforman el acto de lo fantástico a los caracteres de lo maravilloso, es decir, se hace un acercamiento sobrenatural desde la crítica de las referencias de la cotidianidad de los actantes literarios y del lector en sí. La cotidianidad obviamente es un aspecto de la existencia humana, sin embargo, las dediciones del cambio tanto por la presencia de Owen y los anhelos de la narradora determinan que los aspectos de la muerte no sólo deambulan en las identidades de los individuos, sino también en lo espacial y en la realidad. Lo que en un determinado tiempo persiste tiene que morir y renacer algo mejor o bien algo peor.

La muerte puede percibirse en varias personificaciones, en esta situación observamos que se personifica en el cambio de la simplicidad como lo son los temas de lo abstracto, sobre todo los pensamientos humanos y las acciones en sí. Dentro del personaje femenino observamos con claridad lo que se sueña y se expresa a través del escrito, pero lo importante es que observamos la causa y efecto del proceso fantástico; se observa la muerte de una estabilidad contextual que es suprimida por una nueva idealización textual, es decir que suscita la parte de un mundo sobrenatural. Los caracteres que son mostrados a partir del miedo y de lo insólito permiten observar cómo está construida esta nueva faceta de la realidad. Gracias a esta conmemoración de lo sobrenatural se puede lograr que tanto el contexto idealizado por la narradora, Owen y el del lector se lleguen a conocer y experimentar desde visiones diferentes:

He empezado a sospechar que ese verano del 28 hice algún tipo de pacto fáustico. No recuerdo haberlo hecho, por supuesto, ni creo de veras en el Diablo, ni en Goethe ni en Marlowe. Pero algo en medio de mis sucesivas muertes tuvo que haber ocurrido, algo que explique al ciego gordo de tres libras que soy ahora. Tal vez, como Tiresias, haya yo ofendido a la diosa Hera, pinche feminista. Por su culpa, Tiresias también supo de tetas y tinieblas. Juro, Hera, que no me vuelvo a divorciar. (Luiselli, 2011)

En la narración del mundo real se habla de un naranjo marchito que se encuentra en la azotea del edificio en donde vivió Gilberto Owen, la escritora se lo lleva a casa y va colocando en él papelitos con notas que servirán para la creación de una novela. El árbol renace. En el mundo ficticio en el cual Owen es el narrador habla sobre un árbol que tenía en una maceta, cuando lo vio marchito lo llevó a la azotea de su edificio.

Tal vez me congelé, tal vez morí esa noche de hipotermia. En todo caso esa fue la primera noche que tuve que pasar con el fantasma de Gilberto Owen. En la vida real no hay giros de tuerca, pero fue a partir de entonces que comencé, poco a poco, a existir como habitada por otra posible vida que no era la mía, pero que bastaba imaginar para abandonarme a ella por completo. Empecé a mirar de fuera hacia dentro, de alguna parte a ninguna. (Luiselli, 2011)

La maceta crea un vínculo entre los narradores. En el plano real ella asume que cuidará de ese ser muerto y le dará vida, simbólicamente lo crea como personaje. En el plano ficticio él recuerda aquella maceta y asegura que se cruzó en el metro con una mujer que la llevaba. Son estos planos en los cuales lo real “va” hacia lo imaginario (o lo imaginario “vive” en lo real) los que dan muestra de la transformación del tiempo, el hoy en el pasado, pero no del espacio pues este se comparte para crear esos lazos.

*Los ingrátidos* de Valeri Luiselli puede leerse como una novela fantástica pues los rasgos mediante los cuales el lector identifica este tipo de narración se dan de manera casi natural: hay una explicación de los acontecimientos que resultan extraños, dicha duda está no sólo en el acto de la lectura si no que nace de la narradora. La categoría fantástica hace referencia a una segunda realidad, la sobrenatural, en la que se desarrolla el concepto de la metamorfosis. Literalmente: los narradores cambian; implícitamente, los narradores son el mismo.

## Bibliografía

- GONZÁLEZ ARCE, T. (2016). *Del ensayo a la novela. Los procesos autoficcionales de papeles falsos y los ingravidos de Valeria Luiselli* [Archivo PDF] <https://www.redalyc.org/journal/5138/513852378020/html/>
- LUISELLI, V. (2011). *Los ingravidos*, Sexto Piso.
- MARTÍNEZ JEREZ, R. (2018). *Figuras narrativas contemporáneas en Los ingravidos de Valeria Luiselli* [Archivo PDF] <https://fh.mdp.edu.ar/encuentros/index.php/jtlypc/jtlypc2018/paper/view-File/6609/1534>
- PAPE, M. (2015). *El pasaje como modus operandi: perspectivas simultáneas y recíprocamente excluyentes en Los ingravidos de Valeria Luiselli*. Scielo. [https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-22952015000200008](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952015000200008)
- TODOROV, T. (2009). *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Coyoacán.
- UGARTE, J. F. (2012). *La vida doble*. el hablador. [https://www.el-hablador.com/resena20\\_ugarte.html#:~:text=En%20Los%20ingr%C3%A1vidos%2C%20de%20la,ser%20para%20no%20ser%20nada.](https://www.el-hablador.com/resena20_ugarte.html#:~:text=En%20Los%20ingr%C3%A1vidos%2C%20de%20la,ser%20para%20no%20ser%20nada.)
- VANDEN BERGHE, K., LICATA, N. (2020). *Otro poeta en Nueva York. Gilberto Owen en Los ingravidos (2011) de Valeria Luiselli*. Scielo. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-25462020000100155](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25462020000100155)



# Ocularcentrismo tecnológico en *Ruido gris*

---

Technological Ocularcentrism in *Gray Noise*

Filiberto Padilla Ortiz<sup>1</sup>



**Resumen:** Cada sociedad ha esbozado diferentes discursos y prácticas en torno al cuerpo. El presente trabajo centra su interés a partir de la concepción de lo corpóreo entendido como una entidad mecanizada hasta llegar a la imagen del cyborg como un ser mitológico de la literatura de ciencia ficción, capaz de simbolizar un nuevo individuo de mestizaje tecno-humano. Según lo formulado por la antropología, la sociología y la filosofía, el llamado *universal antropológico de la tecnología* es entendido como la exteriorización de la memoria y la liberación de los órganos, así como la potencialización de nuestros sentidos y facultades humanas. Dentro de este proceso de mejoras al ser orgánico me interesa rescatar el concepto de *ocularcentrismo* y aplicarlo a la ingeniería protésica corporal en el cuento *Ruido gris* de Pepe Rojo. Para el relato, la vista es el único sentido capaz de seguir la velocidad y el vértigo de nuestra modernidad. En este entendido la intención del presente trabajo es especular, nuestra naturaleza trans-humana; así, reflexionar cómo es que el hombre experimenta una nueva mutación sensitiva en

---

1. Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, Universidad Autónoma de Zacatecas.

la actual transición tecnológica. Las preguntas y aseveraciones de fondo en torno a estas reflexiones son el pensar en una *cosmotécnica* literaria propia como una manera propia de nuestras letras especulativas de entender el cuerpo y el futuro.

**Palabras clave:** Cuerpo, cyborg, ocularcentrismo, ciencia ficción, sensibilidad.

**Abstract:** Each society has outlined different discourses and practices around the body. The present work focuses its interest from the conception of the corporeal understood as a mechanized entity until reaching the image of the cyborg as a mythological being of science fiction literature, capable of symbolizing a new individual of techno-human miscegenation. As formulated by anthropology, sociology and philosophy, the universal anthropological call of technology is understood as the exteriorization of memory and the liberation of the organs, as well as the potentialization of our senses and human faculties. Within this process of improvements to being organic, I am interested in rescuing the concept of ocularcentrism and applying it to body prosthetic engineering in the story *Ruido gris* by Pepe Rojo. For the story, sight is the only sense capable of following the speed and vertigo of our modernity. In this understanding, the intention of the present work is to speculate, our trans-human nature, as well as to reflect on how man experiences a new sensitive mutation in the current technological transition. The background questions and assertions around these reflections are thinking about a literary cosmotechnic of our own as a way of our own speculative letters of understanding the body and the future.

**Keywords:** Body, cyborg, ocularcentrism, science fiction, sensitivity.



## **Introducción / El Cuerpo**

La idea del cuerpo como el anclaje más inmediato para desentrañar la realidad ha pasado por diferentes interpretaciones a lo largo del tiempo. En Occidente, un breve recopilado apunta hacia el primigenio cuerpo de arcilla, replica imperfecta de lo divino, cárcel del alma. La belleza de la anatomía helénica está representada en la lisa y resplandeciente pulcritud bien perfilada del mármol blanco. Para los cristianos el cuerpo es transgresión, cárcel que sufre, ámpula que se humilla de arrepentimiento; materia única, íntegra, impoluta; en él no hay nada que quitar ni nada que añadir.

Una nueva idea del cuerpo es inducida por los anatomistas medievales. Vesalio representa “cuerpos desollados o esqueletos con forma humanizada, no inertes y desprovistos de vida, sino con cierta actitud.” (Breton, 2002, pág. 54) Para los renacentistas todo es correspondencia y unidad: lo infinitamente grande es igual a lo infinitamente pequeño, estrellas; cuerpos y átomos son lo mismo.

En el Barroco el cuerpo es un gozo sufriente, en la imaginería de la época, con la intención de adquirir nuevos conocimientos, figuran los viajes místicos. Sor Juana, imagina al aparato digestivo como un alambique el cual a través de “los vapores destilados por la digestión... propicia un sueño en el que el alma se eleva para ver el todo y buscar ir más allá de lo concreto.” (Mayra Roffe / Juan Pablo Anaya, 2022)

“¡Ah que frívolo es el cuerpo del siglo XVIII! Hay que calzar escarpines de raso y medias de seda, y danzar minués con las puntas de los pies y llevar sofisticadas pelucas. Por debajo campan por debajo los piojos.” (Ortiz, 2016, pág. 18)

El llamado periodo de la Ciencia Moderna suele establecerse como el punto de partida para nuestra actual visión del cuerpo mecanizado. David Le Breton (2002), anota que, a partir de los trabajos de Copérnico, Bruno, Kepler y Galilei, la sociedad “pasa

del mundo cerrado de la escolástica, al universo infinito de la filosofía mecanicista.” (pág. 64) En este desplazamiento de lo teológico a lo tecnológico, el pensamiento religioso pierde fundamento y predominancia. Lo corpóreo, como metáfora maquina, se orienta hacia la potencialización y control de la naturaleza. Aunado a esto “las nuevas formas de conocimiento, el naciente individualismo, el ascenso del capitalismo, liberan a algunos hombres de su fidelidad a las tradiciones culturales y religiosas.” (pág. 64)

Nishida Kitaro, (1989) postula que antes de Descartes “la filosofía medieval fue una filosofía cristiano-griega que no se enfrentó al problema de la realidad, sino que siguió considerándola desde el punto de vista helénico.” (pág. 21) Para Breton, (2002) Descartes, es uno de los primeros exponentes de la ruptura entre el espíritu y el cuerpo. En la dualidad cartesiana lo carnico pierde su aura divina, el cuerpo es la máquina que alberga al alma y el entendimiento. En sus Meditaciones metafísicas, se lee: “Como un reloj compuesto por ruedas y contrapesos... considero al cuerpo del hombre.” (pág. 77)

El positivismo cientificista del siglo XIX comienza a entender el origen de las enfermedades. Con base a las experimentaciones científicas se corrigen los malestares que nos aquejan. Esta serie de descubrimientos dio impulso a la idea, muy arraigada en el siglo XX, de que el cuerpo humano es perfectible. Todos estos cambios, produjeron notables mutaciones en la personalidad humana.

Visto desde afuera “la condición humana es corporal. Asunto de identidad tanto individual como colectiva, el cuerpo es el espacio que se muestra para que los demás lo lean e interpreten... La piel es una cartografía de nuestra relación con el mundo.” (Breton, 2013, pág. 27) Quien no quepa en él puede marcar diferencias, cincelar, quitar, agregar.

La herencia del mecanicismo se traduce en la generación de conocimiento útil para producir eficacia sobre el dominio de nuestro entorno. Para Breton, (1990) el poder de la industria subyuga al yo cárnico como a un autómatas secuencial y manipulable. Además de la disociación entre alma y el cuerpo, la distinción de los sentidos y la realidad es la “estructura fundadora de la modernidad.” (pág.125)

Para Lewis Mumford, (2018) desde el punto de vista técnico, más que la creación de inventos mecánicos, la forma de organización social producto del mito, la magia y la religión, fue la estructura que dio pie a la idea de una sociedad vista como una máquina compuesta por partes humanas. Esta organización de los cuerpos estaba “organizada por el poderío militar de la autoridad monárquica terrenal y celestial.” (pág.29) Foucault, pareciera estar haciendo eco en esta aseveración, cuando arguye que:

*“tecnología política del cuerpo que prolonga la metáfora mecánica en los propios movimientos del cuerpo y racionaliza la fuerza de trabajo que el sujeto debe proporcionar, coordinada con las instituciones (fábricas, escuelas, cuarteles, hospitales, prisiones, etc.”* (Breton, Antropología del cuerpo y la modernidad, 1990, pág. 139)

### **Marco de referencia / Mestizaje tecno-humano**

En el *Manifiesto cyborg*, (1984) se ocupa de la imagen de este híbrido ser, su intención es construir un mito irónico, blasfematorio que contribuya “a la cultura y a la teoría feminista social de una manera posmoderna, no naturalista, y dentro de la tradición utópica de imaginar un mundo sin géneros, y, quizás, sin fin.” (Haraway, 1984) Para la autora, un cyborg es un “organismo cibernético... una criatura de realidad social y también de ficción.” (Haraway, 1984) Una conjunción de cuerpo-máquina:

“una ficción que abarca nuestra realidad social y corporal... A finales del siglo xx, todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo, en una palabra, somos cyborgs.” (Haraway, 1984)

Según Naief Yehya, (1997) la idea del cyborg nació con la intención de mejorar el cuerpo humano para hacer expediciones al espacio y poder vivir en algún planeta extraterrestre. “En los años setenta el desafío tecnológico de la humanidad parecía ser la eminente conquista del espacio y con tal objetivo la mente de los investigadores Manfred E. Clynes y Nathal C. Kline crearon el termino y la idea del cyborg.” (pág. 46)

Teresa López-Pellisa (2015), define al cyborg como “un hombre corregido en sus defectos y carencias y a la vez potencializado en sus facultades, mediante el empleo y la implantación de tecnología en su cuerpo.” (pág. 127) Para Naief Yehya (1997), el mestizaje tecno-humano tiene como fin extender las facultades humanas, lo que simbólicamente nos lleva a entender que:

“Nuevas tecnologías implican nuevas percepciones. Al tiempo que creamos herramientas, nos recreamos a nosotros mismos a su imagen. La mecánica newtoniana dio a luz a la metáfora del corazón como una bomba. Hace una generación, con la aparición de la cibernética, las ciencias de la información y la inteligencia artificial, comenzamos a imaginar el cerebro como una computadora.” (pág. 45)

Por su parte, Marshall MacLuhan, refiere: “La rueda es una prolongación del pie... el libro es una prolongación del ojo... la ropa, una prolongación de la piel... el circuito eléctrico una prolongación del sistema nervioso central.” (MacLuhan, 1969)

Una vez conquistado el cuerpo se presentó el ideal utópico de potencializar nuestras capacidades cognitivas. Lopez-Pellisa, (2015) habla de dos comunidades antagónicas que presuponen la ampliación de nuestras capacidades psíquicas. *La comunidad de la Ampliación de la Inteligencia* pretende “amplificar la mente humana a través de sistemas auxiliares.” *La comunidad de la Inteligencia Artificial*, intenta “reemplazar la mente humana por la máquina”. (pág. 132) Norbert Weiner, en los años cuarenta, postulaba que nuestra sociedad, solo puede ser entendida a través de la ingeniería humana, esto es, a través de la comunicación que generamos a través de las máquinas.

Para el artista performático Sterlac, (El arte transhumano de Sterlac, 2016) somos seres al límite, nuestro cuerpo es una arquitectura evolutiva, carne circulante; asistimos al mestizaje tecno-humano a través de marcapasos, auxiliares auditivos, implantes electrónicos, corazones artificiales, prótesis, trasplantes, cuerpos comatosos. Sin pensarlo, somos frontera, una mezcla de realidad, mito y tecnología. “La anatomía es industria” escribía Bruce Sterling, “La idea del cyborg y/o el transhumanismo sólo se pudo haber desarrollado en tiempos híbridos que oscilan entre la afición de los seres humanos por las máquinas y las posibilidades que estas otorgan.” (Yehya, 1997, pág. 47)

“Las fronteras entre la ciencia ficción y la realidad social son una ilusión óptica.” (Haraway, 1984) Roger Bartra (2018) anota como el imaginario tecno-humano, pasó al lenguaje de la cultura popular tras el advenimiento de una época post-industrial y transhumana. La idea del cyborg es uno de los artefactos que inaugura el imaginario distópico hasta al menos los años ochenta, hasta nuestros días. (pág. 68)

## **Diseño metodológico / Ocularcentrismo**

Marshall McLuhan define el arte como la traducción gráfica de una cultura. Todo arte es modelado por la manera de percibir el espacio. Para los pueblos primitivos y prealfabéticos, tiempo y espacio son una sola unidad. Se vive “en un espacio acústico, sin horizontes, sin límites, olfatorio, más bien que en un espacio visual. (MacLuhan, 1969) En su recuento sensorial postula que, hasta antes de la invención de la escritura, el hombre era todo oídos. Tras la invención del alfabeto y la escritura, el lenguaje se convierte en el mapa social por excelencia. Del órgano dominante que era el oído, pasamos a la vista, el inicio del ocularcentrismo. “La introducción del alfabeto fonético dio forma a tres mil años de historia occidental: con este medio, la comprensión pasa a depender exclusivamente del ojo.” (MacLuhan, 1969)

Juhani Pallasmaa, (2005) expone su preocupación por el predominio cada vez mayor del sentido de la vista. El cuerpo como lugar de multi-percepciones, pierde predominancia a través del ojo. “Todos los sentidos, incluida la vista, son prolongaciones del sentido del tacto; los sentidos son especializaciones del tejido cutáneo y todas las experiencias sensoriales son modos de tocar.” (pág. 10) El ojo es la extensión de la piel. Pallasmaa, señala una jerarquía en los sentidos. Según su categorización, la vista es considerada como el más noble y fiel de ellos: “El ojo es el órgano de la distancia y de la separación, mientras que el tacto es el de la cercanía, la intimidad y el afecto. El ojo inspecciona, controla e investiga, mientras que el tacto se acerca y acaricia.” (pág. 30) En sus reflexiones la vista y el oído son sentidos socialmente privilegiados: “La vista aísla, direcciona... el oído es omnidireccional y está en todos lados.” (pág. 50) mientras que los otros tres sentidos son privados: el olfato es “memoria retiniana... las ventanas de la nariz despiertan una imagen olvidada... la nariz hace que los ojos recuerden.” (pág. 55) Para el tacto: “La piel es la

textura, el peso, a la densidad y la temperatura de la materia.” (pág. 58) Con el gusto, “nuestra experiencia sensorial del mundo se origina en la sensación interior de la boca.” (pág. 60)

Para Descartes la vista es el más noble de los sentidos. Heidegger, Foucault y Derrida, han expuesto que la cultura de la modernidad continua con el privilegio de la vista que se refuerza con las invenciones tecnológicas y la multiplicación de imágenes por todos lados. “Hoy en día el ojo tecnológicamente expandido y fortalecido penetra profundamente en la materia y en el espacio y permite al hombre mirar simultáneamente a los lados opuestos del globo.” (Pallasmaa, 2005, pág. 21). Con el sentido de la vista potencializado podemos ver lo profundo y lo inmenso. Dziga Vertov, en su manifiesto *El ojo máquina* (1973) postula: “

Yo soy el cine ojo. El ojo mecánico. Yo, máquina, os muestro el mundo como sólo yo puedo verlo. Desde ahora y para siempre me libero de la inmovilidad humana, estoy en el movimiento ininterumpido, me acerco y me alejo de los objetos, me deslizo por debajo, salto por encima de ellos, avanzo.” (pág. 26)

Susan Sontag escribe: “La realidad ha llegado a parecerse más y más a lo que nos muestra la cámara.” (Pallasmaa, 2005, pág. 30)

## **Resultados y conclusiones / Ocularcentrismo tecnológico en *Ruido gris***

En *Ruido gris* (1996), cuento de Pepe Rojo, antologado en *Los Viajeros: 25 años de ciencia ficción mexicana* (2001), se relata la historia de un cyborg que acudiendo al implante de una cámara en su ojo se ha transformado en una especie de “nodo de transmisión.” (BEF, 2020) Un murmullo electrónico, el ruido gris de la estática televisiva, proveniente de sus funciones artificiales funge como recordatorio de su nueva condición híbrida. “El cuerpo es una má-

quina insensata”, dice el protagonista de la historia. El cyborg se ha afiliado a las laborales de los reporteros oculares, un ocularcentrismo radical como modo de vida en donde no hay oscuridad, ni privacidad: “Todo el día hay un indicador en mi retina que señala mi estatus de transmisión.” (Rojo, Yonke + Ruido gris, 2012) Tras una intervención quirúrgica en la retina le ha sido implantada una cámara de video la cual transmite noticias en momento real a un canal de televisión en donde la nota roja es el espectáculo de cada día. Bajo la primicia de que la información es poder y que las noticias están en todas partes, un cyborg como reportero informático es el pase directo para las noticias de entrega inmediata.

En el ambiente urbano de la narración se representan los dos mundos disociados del cyborg: su sensibilidad corporal se hace manifiesta en su posición de relegado del mundo; por el contrario su parte mecanizada lo convierte en centro de referencia y de integración a la vulgarización trágica de la vida que es representada por los medios electrónicos. Entre el ruido gris el reportero ocular rememora sus experiencias. Con su parte electrónica y su visión enfocada graba y multiplica, bajo esta condición es expulsado del mundo convirtiéndose en una cosa de carne que transita al aparato televisor. Su visión periférica es personal, el *stand by*, en donde reina su soledad, sus recuerdos, y reflexiones que lo envuelven en la carne del mundo, un lugar urbano catastrófico que recuerda con cierta nostalgia.

Los cyborgs sufren de melancolía. Una melancolía que no es enfermedad del alma sino una consecuencia del desarraigo. Los cyborgs tienen nostalgia de un mundo al que no pueden volver. Su exilio es tan completo que la nostalgia se transfigura en distancia y en identidad desenraizada, en desarraigo de la identidad. Su existencia



protastica les hace saber de su extrañeza en el mundo y esa extrañeza es el origen de la melancolía. (López-Pellisa, 2015, pág. 127)

A través de un botón que le fue implantado en el muslo y unos cuantos comandos transfiere su pasado al presente, con su memoria artificial potencializada visualiza los detalles de su intervención: la mitad del costo de su operación corrió a cargo de la compañía la cual tiene los derechos de transmisión; las terminaciones nerviosas de sus ojos y cuerdas vocales están conectadas a un transmisor que puede enviar la señal a los canales de video, sus oídos han sido intervenidos con micrófonos que le dan órdenes.

El reportero ocular sigue pensando en el ruido gris que origina su cabeza, sigue pensando en una salida. “Pertener a la industria del entretenimiento provoca una peste existencial.” (Rojo, Yonke + Ruido gris, 2012, pág. 109) Su situación como cyborg es dramática. “Verse en un monitor es darse cuenta de todo lo que no conoces de ti y de lo mucho que eso te disgusta.” (Rojo, Yonke + Ruido gris, 2012, pág. 110)

La televisión siempre quiere más tragedias, más dramas, más emociones instantáneas. Hay un hartazgo del reportero ocular. El ruido gris lo acosa. Con su visión enfocada es máquina; con su visión periférica es un melancólico suicida. La imagen final del relato refiere al cyborg informático meditando en el borde de un edificio. Una toma frontal al vacío. En su cabeza, dentro del ojo, la luz de *Rec* ilumina su mirada. El viento arrecia. Sus cabellos estorban la visión panorámica de la cámara. El reportero al borde de un alto edificio. El ruido gris a punto de desaparecer...

En el mundo propuesto por Rojo, el cyborg vive al servicio del poder de la información, es una de las pocas maneras de subsistir en el futuro, su condición de ser limítrofe podría resumirse como:

“La anatomía es industria... El cuerpo es plastilina orgánica, al mismo tiempo que las experiencias fuera-de-cuerpo se vuelven el modo de comunicación y entretenimiento más usado en nuestros días, pero es también el mecanismo mediante el cual ya nadie deja de trabajar, nunca, quizás a excepción de cuando estamos dormidos —o desconectados—.” (Rojo, 2020)

El eslabón evolutivo propuesto en el cuento, la supuesta mejora del cuerpo humano a través del mestizaje tecno-humano, lleva al personaje a cuestionarse en repetidas ocasiones sobre su naturaleza humana. Su ciborguización ocular tiene una finalidad social, la reintegración del ser humano al mundo mecanizado. Las condiciones del personaje han sido mejoradas para tratar de ayudarlo a integrarse a un mundo en donde tendrá que cumplir los estándares de lo que se considera social y maquinalmente aceptable. Sin embargo, esta nueva condición refiere melancolía. Hay una disociación entre el ser corporal y el tecnológico. Lo mecánico es visto como un “grillete” (Preciado, 2020) del cual es imposible escapar. “En la imaginería de la ciencia ficción, el cyborg es un paria, un ser al límite que debido a su diferencia se convierte en un fenómeno.” (Bartra, 2018)

El hibridismo del reportero ocular se traduce en marginación y desde esta posición reflexiona sobre la violencia, la sociedad, la amenaza de la cultura digital. Se podría concluir que finalmente el ser humano no es más que un ser frágil, un puñado de información, unas cuantas imágenes memorables a modo de recuerdos. Al igual que en la historia de Rojo, para los tiempos que corren, la memoria es lo normal y el olvido algo difícil de obtener. Nuestros recuerdos vagan en el ciber-espacio ante la pantalla de conocidos y desconocidos. De esta forma pareciera que no hay derecho al olvido, ni a la privacidad. Ante el otro cibernético nuestros recuerdos

se recrean, se usan, se modelan; se amplifican en un espacio habitado por seres inmateriales, muy lejos de nuestro espacio físico.

El reportero ocular, tras la intervención quirúrgica ha adquirido la capacidad de registrar y almacenar todo lo que ve y escucha. Una memoria externa que le ha sido implantada es capaz de archivar cualquier evento externo, de esta forma se emparenta con el personaje de Borges, Funes el memorioso: para ambos personajes no hay volatilidad en la memoria, esa tendencia a olvidar les ha sido negada, a Funes de manera natural, al reportero ocular de modo artificial.

Byung-Chul Han, (2021) reflexiona como es que el vagabundeo digital se ha convertido en un olvido del yo y del cuerpo. La web es asimilada como el ojo panóptico, el “nuevo señor feudal” que está en un no lugar y en todos lados. Para el filósofo, *las cosas*, como los objetos tangibles de valor que dan estabilidad al mundo a través de nuestros deseos, sentires y pesares se traducen como el anclaje más inmediato de nuestra manera de dar reposo al mundo. *Las cosas* son el deseo, el tiempo y la verdad reflejo de las aspiraciones humanas. *Las no-cosas* la información, lo digital, el smartphone ocasionan que desaparezcamos. “La información, las no-cosas, se colocan delante de las cosas y las hacen palidecer. Desaparecen, incluso, partes del cuerpo.” (pág. 10) Lo atractivo de las no-cosas es la infinita excitación, el estímulo, la sorpresa. “La digitalización desmaterializa y descorporeiza el mundo. También suprime los recuerdos.” (pág. 10)

Las preguntas de fondo en el cuento Ruido gris parecen ser las mismas que ha inspirado a la imaginería de la ciencia ficción: ¿Qué implica ser humano en nuestros tiempos en donde todo es prostético y tecnologizado? ¿De qué manera podemos enunciar nuestra nueva realidad si nuestras percepciones ya no son las mismas? ¿De qué modo el transhumanismo ha cambiado las suposiciones que teníamos de la realidad y de la carne que nos ocupa y sitúa en el

mundo? ¿De qué forma nuestros parámetros corporales, mentales y sensitivos han cambiado por el uso de la tecnología?

En el cuento parece haber una voz susurrante; entre líneas se nos dice que tras la evolución biotecnológica “el inconsciente... tiene un pasado, ese pasado que sobrecarga al individuo de mil maneras y somete a interpretación tanto sus lapsus como sus sueños, sus fobias como sus deseos y, en suma, sus relaciones con otros, con la vida, con la muerte.” (Auge, 2012) Sin tanto dramatismo podríamos concluir la frase del tecno-humano, Roy Batty: “He visto cosas que vosotros no podrías creer..., todos esos momentos se perderán en el tiempo como lágrimas bajo la lluvia” (Scott, 1982)

Lo que en la tecnocultura del relato se rechaza es al cuerpo, la memoria y la pérdida de lo sensitivo. De acuerdo con los adelantos tecnológicos, nuestro cuerpo cada vez es conquistado. Primero, las funciones de “los órganos ejecutores (mano y pie); luego, las funciones de los órganos de los sentidos (ojo y oído); finalmente, las funciones del órgano de control (cerebro).” (CONACULTA-CENART, 2004) Paul B. Preciado nos advierte: Las aplicaciones descargables en *Google Play* o en *Apple Store* son los nuevos operadores de la subjetividad. Recuerda entonces que cuando descargas una aplicación no la instalas en tu ordenador o en tu teléfono móvil, sino en tu aparato cognitivo.” (Preciado, 2020, pág. 79)

“Protéticos siempre hemos sido.” (El arte transhumano de Strelac, 2016) Autotransformación es igual a autoexploración, reconciliación retorcida de cuerpo y mente. “Hay que verse desde fuera para ser uno mismo.” (Breton, 2013) En esta época de cuerpos circulantes, de auxiliares electrónicos perceptivos o de supervivencia; de trasplantes de rostros, de imagen; de cuerpos comatosos o en criogenia; el cuerpo puede y tiene que mejorarse. El bisturí nos recuerda que el cuerpo es una metamorfosis en construcción. El cuerpo es *cut-paste*.

## Bibliografía

- AUGE, M. (2012). *El futuro*. Argentina: Adriana Hidalgo.
- BARTRA, R. (2018). *Los salvajes en el cine*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BEF, P. R. (16 de Julio de 2020). *Ruido Gris*. Pepe Rojo y BEF. (P. Salmerón, Entrevistador)
- BRETÓN, D. L. (2013). *El tatuaje o la firma del yo*. España: Casimiro libros.
- CÓNACULTA-CENART. (2004). *Tekhné 1.0. Arte, pensamiento y tecnología*. México: CÓNACULTA-CENART. *El arte transhumano de Sterlac*. (27 de Agosto de 2016). Obtenido de [www.artelimit.com](http://www.artelimit.com): <https://www.artelimit.com/2016/08/27/arte-transhumano-sterlac/>
- HAN, B.-C. (2021). *No-cosas. Quiebras del mundo de hoy*. México: Penguin Random Mouse.
- HARAWAY, D. (30 de 11 de 1984). <https://xenero.webs.uvigo.es>. Obtenido de <https://xenero.webs.uvigo.es>: [https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/beatriz\\_suarez/ciborg.pdf](https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/beatriz_suarez/ciborg.pdf)
- LÓPEZ-PELLISA, T. (2015). *Patologías de la realidad virtual. Cibercultura y ciencia ficción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MACLUHAN, M. (1969). *El medio es el masaje. Un inventario de efectos*. España: Paidós.
- MAYRA RÓFFE / JUAN PABLÓ ANAYA. (28 de Mayo de 2022). *aparatosifi.press*. Obtenido de [aparatosifi.press](http://aparatosifi.press): [aparatosifi.press/indice/primer/index.html](http://aparatosifi.press/indice/primer/index.html)
- ÓRTIZ, M. (2016). *Del cuerpo*. Madrid, España: Tusquets.
- PALLASMAA, J. (2005). *Los ojos de la piel*. España: Gustavo Gilli.
- PRECIADO, P. B. (2020). *Un apartamento en Urano*. España: Anagrama.
- ROJO, P. (2012). *Yonke + Ruido gris*. México: Pellejo molleja.

- ROJO, P. (27 de Enero de 2020). Claves especulativas para acercarse a la obra de Pepe Rojo. (F. P Ortiz, Entrevistador)
- SANZ, N. M. (28 de Julio de 2011). *www.revista defilosofia.org*.  
Obtenido de *www.revista de filosofia.org*: [http://www.espaiperformatiu.udl.cat/?page\\_id=637797&lang=es](http://www.espaiperformatiu.udl.cat/?page_id=637797&lang=es)
- SCOTT, R. (Dirección). (1982). *Bladerunner* [Película].
- YEHYA, N. (1997). *El cuerpo transformado*. México: Paidós.
- ZAVALA, A. J. (1989). *Filosofía de la transformacion del mundo. Introduccion a la filosofia tardía de Nishida Kitaro*. México: El Colegio de Michoacan.

# Hombre de letras e intelectual

---

## Writers and intellectuality

Andrea Aguilera Ramírez<sup>1</sup>



*La historia de los intelectuales se ha escrito, sobre todo,  
en los ámbitos respectivos y rivales de la historia  
política y de la historia social.*

CHRISTOPHE PROCHASSON

**Resumen:** Hablar de la diferencias y concordancias de la figura del hombre de letras y el intelectual y ubicar un ejemplo de ello en el México del siglo xx tras un breve repaso por la historia del concepto intelectual se enlaza con el concepto del hombre de letras, el caudillo, el operador, la mente detrás de los planes y proyectos políticos del grupo en el poder que genera la identidad del país.

Esto lleva a poner como ejemplo de tal figura al Dr. José Woldenberg considerado el padre de la democracia en México, un actor político que a través de las letras crítica y propone sobre la vida pública y el quehacer político en el país.

**Palabras clave:** Política, intelectual, poder, Woldenberg.

---

1. Doctorado en Estudios Contemporáneos, Universidad Autónoma de Zacatecas.

**Abstract:** Talking about the differences and similarities between the figure of the man of letters and the intellectual and locating an example of this in 20th century Mexico after a brief review of the history of the intellectual concept and how it links to the concepts of the man of letters, the leader, the operator, the mind behind the political plans and projects of the group in power that generates the country's identity.

This leads us to give as an example of such a figure Dr. José Woldenberg, considered the father of democracy in Mexico, a political actor who through letters criticizes and proposes about public life and political work in the country.

**Keywords:** Intellectual, power, politics, Woldenberg.

### **Origen del concepto “intelectual”**

Una de las percepciones que se tiene en este siglo acerca del “hombre de letras” ayuda a definir al intelectual, por ser quien se refiere a aquel que ha dedicado su tiempo y su mente a estudiarlo todo. Remite a quien, con un enfoque generalmente humanista, logra incurrir en diferentes ramas del conocimiento y es capaz de aportar, en buena medida, al progreso de los estudios en diferentes campos. Donde cada uno tiene una influencia directa en el proceder de la sociedad y la expansión del conocimiento en su época pertinente.

Durante el siglo XIX y XX la figura del intelectual se fue definiendo desde la perspectiva de aquellos que estudiaban principalmente lo relativo a las ciencias sociales y las humanidades, en aquel entonces el poeta y el político eran fácilmente identificables en un mismo personaje, eran ellos quienes opinaban acerca de la situación política y social de una nación para trabajar en proyectos que brindaran una posible solución a la problemática presentada.



Es en la Francia de finales del siglo XIX cuando aparece por primera vez este concepto, teniendo como origen el famoso “Caso Dreyfus”, un asunto entre militares que se coló a la luz pública debido a las declaraciones que abiertamente hizo al respecto Emilé Zolá, un famoso y respetado escritor de la época, quien presentó la definición en el diario donde todos podían leerlo; lo cual para nosotros hoy en día suena bastante común por haber crecido con la libertad de expresión como un derecho humano. Sin embargo, en aquel entonces las opiniones no estaban polarizadas, ni mucho menos abiertas a los círculos que no tuviesen competencia dentro del campo. Por lo tanto, su escrito en defensa del comandante, donde manifestaba su inconformidad con la sentencia de exilio que se le había otorgado al militar, dio la pauta para que, como figura de autoridad, entendido este concepto como el actor político que tiene una postura y una voz reconocida por la sociedad, el tema lograra colarse a la vista de todos y dar peso a la declaración, con lo que claramente se dividiría la percepción del pueblo frente al gobierno.

Aunque esta situación no era históricamente del todo ajena a las prácticas políticas de la sociedad, no fue sino hasta ese momento que fue sentado el origen del “intelectual” con este nombre. Las habilidades que ligan al intelectual con la política en la actividad de la sociedad se remontan a los griegos, donde personajes como Platón o Aristóteles, siendo filósofos, pensadores, fungen como una especie de asesores políticos frente a los líderes gubernamentales de aquel entonces, éste último de manera más cercana a lo que conocemos actualmente en la política, al asesorar a Alejandro Magno de tal manera que sus consejos no fueran órdenes de cómo debía hacer las cosas o qué decisiones debía tomar, sino más bien ayudarlo a reflexionar acerca de las circunstancias y cómo podrían decantar los acontecimientos.

Para Umberto Eco, estas figuras al lado de Ulises de la *Iliada*, son ejemplos del intelectual concebido por los griegos. Él señala en su ensayo *El papel del intelectual*, publicado en 2003 por la Universidad de Venezuela, que un intelectual debe ser crítico, ante todo, “Tiene que ser como la conciencia crítica del grupo. Tiene que molestar constantemente.” (Eco, 2003) Agrega que solamente deberían existir dos vías en las que los políticos atiendan a los intelectuales: una en la que, a quienes considera los verdaderos intelectuales, los que llama “intelectuales creativos” se dedican a escribir críticas y recomendaciones para los políticos y éstos se limitan únicamente a leerlos, y otra vía en la que se acepte abiertamente que ni los unos ni los otros son capaces de comprender ciertas situaciones por las que la sociedad pasa.

El ejercicio de escritura crítica hace de la figura del intelectual un personaje que busca abrirse camino en la visión pública, donde la prensa, la sociedad, los políticos, puedan escucharle y tomar partido de sus opiniones, hablar para un público que lo atienda y lo entienda, criticando abiertamente el trabajo del gobierno. Con la aparición del régimen democrático esta práctica se convirtió en algo frecuente, antes de esto, no se concebía siquiera la idea de poder expresarse acerca de las consecuencias de los actos políticos de quienes lideraban.

La propuesta del saber asociado a la política es resultado de los efectos de la masificación de la cultura. Eran las últimas décadas del siglo XIX cuando la postura de la república democrática apuesta por una sociedad instruida, sobre todo en las clases sociales que dirigen el rumbo de la historia y que sirviera como “ejemplo” para la masa social que comprendiera que ahora el Estado se preocuparía por su preparación académica. Sin embargo, este sería un sinuoso camino por el que tendría que atravesar el intelectual y sus buenas intenciones.

La percepción acerca del intelectual no cobró muchos matices, al contrario, hubo quienes trataron de reducir las definiciones y alcances de esta figura hasta su punto de origen en la Francia decimonónica, donde surge a través de la crítica política. Lo cierto es que la definición sobre qué es un intelectual, no ha sido históricamente estática y cuenta con variados ejemplos que permiten entender cómo el intelectual del siglo XIX no es igual al del XX y cómo en Europa tienen un actuar distinto que en América.

Hasta este momento, a finales del siglo XIX, los escritores eran los únicos que, por su obvia destreza en el arte de las letras, se dedicaban a señalar, criticar, asesorar o reseñar las cuestiones políticas que acontecían en el mundo. Por tal motivo comenzó a popularizarse la idea de que los escritores debían estar comprometidos a realizar acciones que se concretaran a dar un fruto para la sociedad, ya no solamente a crear o entretener desde su concepción onírica creativa, sino desde su visión de mundo, abordando los temas que se presentaban en su realidad social y ayudando a los demás a comprenderlos.

Ya en el siglo XX diversos filósofos y estudiosos, daban su definición al respecto de quién o qué significa ser un intelectual, personajes como Sartre, Foucault, Barthes, Bataille o Gramsci, por mencionar algunos de los más destacados, coinciden en un ligero punto a señalar que estos personajes están de acuerdo en que el intelectual debe definirse a partir de una conciencia crítica como base. Evidentemente cada uno ha de tomar su perspectiva y redefinirlo en función de lo que se requiere expresar en el momento histórico de su enunciación, sin que esto coarte necesariamente las demás definiciones. Estas enunciaciones permitieron considerar que la descripción del intelectual francés decimonónico no es el culmen de la figura y que ésta misma es la que habita en el siglo XX en América o en el siglo XXI en México, mucho menos en Europa o Asia.

Según Pedro Ángel Palou en el concepto de “intelectual” se asocian otros dos conceptos como “académico” e “investigador” que permiten fortalecer el sentido de la figura creada, con las discusiones esperadas respecto de la búsqueda de conocimiento, si es que se obtiene de la experimentación y a través de un sistema académico en el que los procesos estén descritos y se apele al método científico como único recurso para obtener el conocimiento o bien, éste sea revelado durante la introspección y el aislamiento como un rayo de razón que ilumine la mente y dé las respuestas esperadas.

Cualquiera que sea la postura, ésta es sin duda, lo que procura mover la curiosidad de los estudiosos y su necesidad por responder las dudas ontológicas del ser humano, lo que conduce a aquellos a quienes serán los que abran el camino para descubrir un nuevo conocimiento, ya sea por su propia evolución o bien, por su capacidad de estudiar las cosas desde diferentes puntos de vista.

### **El intelectual y la política**

Hubo un momento de la historia en el que el preludio del intelectual creado por los griegos, se transformó, llegada la ilustración, en un trabajo que daba mayores oportunidades que cualquier otro oficio. El trabajo intelectual tomó su reconocimiento y se le brindó estabilidad económica con el mecenazgo, esta actividad permitió que los estudiosos pudieran desarrollar sus propuestas sin otro tipo de distracciones, lo que para Marx derivó en la conceptualización de la inteligencia como un efecto de concientización de lo material, “El sujeto y el objeto generando el saber que produce la transformación.” (Sohn-Rethel, 2017)

Y a partir de aquí las aportaciones de personajes como Gramsci que define al “intelectual orgánico” como aquel cuyo conocimiento le permite explicar al mundo desde la inteligencia y el tiempo histórico en el que vive, con influencia en la élite a quien influye

con su capital intelectual político para de esta forma determinar el rumbo de la historia.

Es así como el poder y el conocimiento se convierten en un mismo campo de acción en el que los intelectuales coordinan el rumbo de quienes se encuentran por debajo de las clases sociales altas, dado que cuentan con el apoyo de sus mecenas y la influencia de sus análisis críticos que les permiten convertirse tanto en los defensores y/o creadores del Estado, como en los retractores del mismo, cualquiera que sea la postura del intelectual político en cuestión, el trabajo será igual: estudiar, analizar, proponer y defender los ideales para lograr la obtención del conocimiento que lleve a crear ya sea una teoría social o la ideología de una nación.

El poder siempre ha sustentado tres posturas frente a la cultura. La primera, la fascista, es la de amenaza: dado que la cultura produce pensamiento, y el pensamiento cuestiona el poder, la cultura debe ser censurada, destruida, manipulada. La segunda, la marxista-gramsciana, sostiene que el intelectual es esencial para la construcción del consenso hegemónico y no existe sistema de poder sin cultura. Esa postura es un arma de dos filos: permite la existencia libre y creativa de la cultura, pero vive siempre la tentación de lo orgánico [...] La tercera, la neoliberal, entiende la cultura como industria cultural y todo aquello que sale del argumento económico como superfluo. (Palou, 2007).

En su ensayo “Sobre el concepto de Intelectual” Christopher Prochasson menciona una cita sobre Michel Foucault que nos ayuda a cernir la imagen del intelectual que estamos tratando de esbozar: la “razón de ser del intelectual” el hecho de modificar, a partir de la reflexión, el análisis y el estudio, el pensamiento propio y el pensamiento de los otros. Considera además que es pertinente no perder de vista las otras dos figuras que Foucault desarrolla anteriormente, la del *intelectual Universal*, y *El intelectual compro-*

*metido*, este último como aquel estudioso que trabajando en una disciplina determinada es capaz de utilizar su competencia en cualquier otro campo, mientras que el primero, cuenta con una idea de abarcar los diferentes campos de conocimiento como unidad, es decir, generalizando su acercamiento.

Estamos en un periodo de la historia que nos permite señalar a los intelectuales ya no como individuos sino como grupo, colectivos que se han unido para sobrellevar y enfrentar las coyunturas políticas que surgieron en la segunda mitad del siglo xx, un tiempo de agitación en el que los pensadores y políticos tenían que acceder a la dinámica de transformación que la modernidad les exigía.

Los intelectuales eran la “fuerza” que orientaba a los ciudadanos con respecto de las cuestiones políticas que se presentaban, su tarea era acercar a los ciudadanos a cada movimiento social con el que se encontraba comprometido su pensamiento. En la era moderna, la voz del intelectual se vio reforzada por la aparición de las figuras famosas que gozaban de reconocimiento público en la sociedad, eran ellos quienes a costa de su popularidad ayudarían a conectar el “mundo de las ideas” con el “mundo corriente”, entendido como el día a día de la sociedad común.

El trabajo de los intelectuales en el campo de la política se vio polarizado por las diferentes percepciones que se iban generando con su participación, puesto que ahora se veían los grupos intelectuales como parte de la oposición, que generalmente se desarrollaba en la izquierda, del lado del pueblo, en relación a esta cuestión es que Prochasson señala que, según Sartre, “el intelectual es el que mantiene relaciones privilegiadas con la razón y la verdad” y por lo tanto está comprometido a luchar por defender y postular los cuestionamientos que nos acerquen a estos postulados.

## **El hombre de letras en el México decimonónico**

El origen del término intelectual que obliga a mirar en el contexto del México decimonónico. El siglo XIX fue un periodo de agitación política y social en el que país fue sacudido por el cambio de régimen de gobierno. En las primeras décadas, de 1810 a 1821 ocurrió la Guerra de Independencia, posteriormente la guerrilla contra Iturbide en contra de sus intenciones de ser emperador de México en 1822-1824; la guerra contra Texas en 1836, la Invasión Norteamericana entre 1846 y 1847; la constante guerrilla entre los liberales y los conservadores de 1857-1861; la Intervención Francesa en 1862; la guerra contra el imperio de Maximiliano de Habsburgo que finaliza con su fusilamiento en 1867, y la tensa calma en la que se mantuvo el país durante el Porfiriato que abarcó desde 1876 hasta 1910.

Durante este periodo existieron personajes que idearon propuestas para crear un nuevo rumbo de la vida nacional. Caudillos independentistas insurgentes como Iturbide, Morelos o Guerrero, que no solamente entregaron su vida a la guerra por liberar a la nación, sino que, cada uno en su momento, presentó proyectos que darían una alternativa para generar un cambio político que derivara en una mejora para el desarrollo social. A saber, los “Sentimientos de la Nación” de José María Morelos y Pavón en 1813, y el Plan de Iguala firmado en 1821 por Agustín de Iturbide y Vicente Guerrero.

Por otro lado, en la Academia de Letrán donde surgió la democratización de la escritura en el México independiente, se reunían los intelectuales de la época, uno de los más reconocidos es Guillermo Prieto (1818-1897) “sus obras resultan un documento valioso para la historia y la literatura nacionales al ofrecer un testimonio de un hombre de letras decimonónico consciente no sólo de su misión de construir y organizar a la naciente República Mexicana, sino también de su tradición literaria.” (Secretaría de Cultura. Fundación para las letras mexicanas, 2018).

Además de los autores referidos por antonomasia en el campo intelectual mexicano para representar al intelectual nacional como Vicente Riva Palacio (1832-1896), quien, entre muchas de sus aportaciones políticas y literarias, publicó en 1874 los periódicos *satíricos El Ahuizote, El Constitucional y La Paleta Real*, con el objetivo de criticar al gobierno de Sebastián Lerdo de Tejada.

Otro de los grandes intelectuales mexicanos del siglo XIX es Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893) que, como parte de su carrera literaria, fundó varios periódicos y revistas como: *El Correo de México, El Renacimiento, El Federalista, La Tribuna y La República*, además de ser un político destacado como Diputado en el Congreso de la Unión y Diplomático mexicano siendo cónsul en Barcelona y París. Y Manuel Payno (1810-1894) otro referente obligado, colaboró en periódicos como *El Ateneo Mexicano*, fue catedrático, Senador, Cónsul en España y escribió varias novelas, entre ellas *Los bandidos del río frío*, y *El fistol del diablo*, tanto su carrera política como intelectual estuvo condicionada por las circunstancias políticas del país.

Estos personajes marcaron una época en la literatura nacional, ayudaron a significar la historia del país no solamente con sus aportaciones políticas, sino también con sus publicaciones en libros y diarios de la época, donde se retrataba y criticaba la sociedad mexicana en ese momento, de tal suerte que permitieron conocer el contexto en el que cada uno de ellos actuaba conforme a su ideología. Además de ser las figuras más reconocidas de la época, tienen en común, con el objeto de estudio de esta investigación, que su trabajo político e intelectual quedó plasmado en los periódicos, libros y en la crítica de la época.

## **El intelectual en México siglo XX**

A principios del siglo XX México no se encontraba recuperado del desgaste infringido por las constantes guerras de las que había sido



víctima. Luego de los años de paz y represión provocados por el porfiriato, se maquilaba una nueva rebelión contra el gobierno, estaba por estallar la Revolución mexicana en 1910, para ese entonces los famosos políticos y pensadores de la época se encontraban muertos, desterrados o muy viejos, no solamente en cuanto a su edad, sino en cuanto a ideas.

El país había tratado de avanzar creando una ideología política mexicana que no había sido honesta con el contexto histórico y social del país, sino que mantenía las ideas europeas de corrientes como el Positivismo que sería la marca del Porfiriato, mismo al que se pretendía derrocar en todas sus aristas. Para los pensadores de esta época, el conocimiento debía ser una fuente que permitiera proveer y crear a partir de ese saber.

Como parte de la nueva generación de intelectuales mexicanos, que hasta entonces continuaban compartiendo como principal característica la de dedicarse a la literatura y a la política por igual, tenemos a Alfonso Reyes (1889-1959) hijo de un militar gobernador del estado de Nuevo León, y opositor de Francisco I. Madero, lo que le impidió a Alfonso pasar gran parte de su vida en el país. Desde muy joven se dedicó a fomentar el estudio y la lectura, fundó en 1909 el *Ateneo de la Juventud* organizado en conjunto con Pedro Henríquez Ureña, Antonio Caso y José Vasconcelos, dieron vida a un movimiento cultural que revolucionaría la vida intelectual en México. Ellos pretendían cambiar y alentar la visión de otros jóvenes ávidos de un cambio político y cultural en el país, lograron reunir activistas en diversos campos como el político, el cultural y el social.

En el *Ateneo de la juventud* participaba José Vasconcelos (1882-1959) quien fue abogado y se convirtió en jefe del Departamento Universitario y de Bellas Artes, secretario de Educación y candidato al gobierno de Oaxaca y de la República Mexicana. Entre sus

principales obras se encuentra *El Ulises Criollo* (1936) y *La raza cósmica* (1925) consideradas magistrales y emblemáticas del país por exaltar los valores nacionalistas. Se le considera patrocinador del nacimiento del movimiento muralista, como militante del movimiento maderista, escribió en contra de Carranza. En 1943 fue investido como miembro fundador del Colegio Nacional. (Redacción El Colegio de México, 2019) Este breve esbozo curricular del licenciado Vasconcelos, sirve como uno más de los ejemplos claros que permiten entender la formación y actuación de los intelectuales en México durante el siglo xx .

Este recorrido enlistando algunos de los personajes más destacados de los siglos xix y xx en el ámbito intelectual, funciona como esbozo de la idea que se pretende ejemplificar acerca de la figura del intelectual mexicano, aquel que en el siglo xix unía las armas y las letras para enfrentar los cambios propuestos en su realidad para revolucionar el espacio en el que vivían, así como el intelectual que en el siglo siguiente apostaría al uso del conocimiento como arma suprema para forjar el cambio social anhelado, ya no tenían a las armas como un instrumento elemental de su formación en la política ni como emblema social de su rango militar.

### **El paso del caudillo al intelectual en México**

En México la figura del intelectual ha tenido un gran número de representantes en cada una de sus etapas históricas, cada uno de los movimientos sociales por los que atravesó el país tuvo líderes intelectuales que abonaron a la causa tanto desde las armas como desde el trabajo de escritorio, el trabajo intelectual. Conforme al paso del tiempo, el caudillo revolucionario se fue alejando de las armas para dar paso al trabajo del intelecto, ya no se encontraban en los campos de batallas, ahora iban a las aulas, se refugiaban en la poesía. El quehacer político tenía representantes que culturalmente lograban

influnciar también a la sociedad y estos fueron los ejemplos que ya entrado el siglo xx influnciaron la historia moderna del país.

La transición entre la década de 1960 y 1970 está marcada por una visible coyuntura política a nivel mundial, los jóvenes se unen y luchan por motivar un cambio en la sociedad, es importante para ellos reflexionar acerca de lo que son prioridades ante la humanidad y lo que solamente repercute dañando la evolución de los estratos sociales en todos los aspectos. Algunas de las figuras jóvenes de esa época que posteriormente se volverían representativas del campo intelectual nacional, incluían nombres como el de Elena Poniatowska Amor (1932).

A pesar de haber incursionado también en el movimiento feminista de los setenta y convertirse en un referente de la literatura mexicana, Poniatowska asegura no haber fincado su carrera en los intereses políticos, evitando los grupos de la elite intelectual o cualquier oferta que resultara tendenciosa para la realización de su trabajo como periodista. “Una de mis características ha sido no tener nunca mucha conciencia de lo que significa el poder” (Rodríguez, 2017) menciona en una entrevista realizada para un libro donde comparte con José Woldenberg por ser considerados referentes del intelectual mexicano contemporáneo.

En ella se encuentra la “otra cara” del intelectual, aquella dedicada únicamente a las letras, al retrato social como demanda de la realidad que vive, se refiere al tipo de intelectual que Foucault referiría. Su postura política nunca ha sido la de una militante, a pesar de estar inclinada a la izquierda, jamás se afilió a ningún partido comunista, sobre todo por su formación familiar. Ha sido parte de diferentes movimientos y asociaciones, pero nunca con el entero compromiso de pertenecer, pues según declara de sí misma, ella es periodista y no política “Además, siempre he tenido en mente lo

que decían de José Revueltas: que habría sido mejor escritor si no se entrega por completo a la militancia (sic).” (Rodríguez, 2017).

Uno de los amigos de Elena fue Carlos Monsiváis Aceves (1938-2010), periodista también, otro de los escritores mexicanos consagrados, su obra se refiere sobre todo a la tradición literaria mexicana, el cine, los movimientos sociales y la cultura popular, 28 incluyendo su participación en los temas generados por la modernidad del México durante los años cincuenta y en adelante, su compromiso con la crítica no solamente política o social, sino también literaria, lo colocó en el lugar que ocupan los retratistas mexicanos, pues en eso se convirtieron sus ensayos, todo su trabajo retrata el fluir de la vida en México de la última mitad del siglo xx hasta la fecha de su muerte.

Su participación en los movimientos sociales mexicanos se inclinó sobre todo a la lucha en defensa de minorías, principalmente a la lucha por el respeto a la diversidad sexual y religiosa. “Dotado de un vasto bagaje cultural, su humanismo polifacético hizo de Monsiváis uno de los pensadores que mejor supo indagar en los aspectos fundamentales de la sociedad, la política y la cultura mexicanas.” (Tamaro, 2020). Haberse formado en una Universidad Nacional fue lo que probablemente creó en él un sentimiento de lucha que lo acompañaría a través de su crítica en cada uno de sus ensayos.

La generación de escritores que conformarían la llamada “Generación de La Casa del Lago” colaboró en la revista *Medio Siglo* (1953-1957) que era editada en la UNAM y fue fundada por Carlos Fuentes y algunos otros colegas. “Sus páginas culturales albergaron los primeros escritos de autores hoy consagrados, como Carlos Monsiváis, Salvador Elizondo y José Emilio Pacheco.” (Revista Algarabía, 2021). Esta generación de escritores convivía, compartía y de alguna manera enseñaba otra ruta de la intelectualidad mexicana contemporánea, debido a que ellos no se encontraban del todo

inmersos en la vida política y, por el contrario, no era de su interés continuar con la tradición de la narrativa rural y nacionalista que muchos de los autores antes mencionados cosechaban, al menos no como grupo.

En palabras de Armando González Torres quien publica en la revista *Tierra adentro* “Pacheco es un humanista un tanto escéptico, que conoce las fallas del carácter humano y las formas en que, a través de la historia, se ha encarnado la estupidez, la maldad y la ambición. Es también un moralista temperado, que no concibe vías únicas, ni doctrinas inflexibles, para procurar el bien.” (Torres, 2016). Ninguna opinión menos alejada de las coincidencias que entre las características y definiciones que en este capítulo se tratan de asentar en los conceptos de “intelectual” y “hombre de letras”.

Su compromiso con las letras va más allá de una intención de criticar el presente, lo que a Pacheco le inquieta es el futuro y cómo su trabajo va a permear en ese tiempo, si será de utilidad para conocer lo que para entonces será historia, o bien la injerencia que sus textos logren tener en la conciencia social de quienes los consuman. “En este sentido, Pacheco apela por preguntarse sobre la responsabilidad del individuo en la preservación del orden cósmico, por lo que la noción de compromiso se plantea de manera más urgente, no con una ideología con una causa política inmediata, sino con la realidad el instinto de supervivencia.” (Torres, 2016).

Otro de los intelectuales mexicanos de la época es Leopoldo Zea Aguilar (1912-2004) filósofo graduado de la UNAM, también cursó la licenciatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la misma universidad, pero decidió enfocar su camino en el estudio de la filosofía, donde su profesor José Gaos lo recomendó con el maestro Alfonso Reyes, quien se encargó de ofrecerle un buen empleo en el Colegio de México que le permitiría dedicarse de lleno a los estudios filosóficos; su primera encomienda fue continuar con el análi-

sis del positivismo en México, y posteriormente abarcar el estudio de la historia de las ideas de toda América Latina. (Anaya, 2016)

Esta fue la oportunidad que le permitió fundar en 1947 el Seminario sobre la Historia de las Ideas en América Latina en el Colegio de México. Su inquietud más relevante fue estudiar los fundamentos de la “filosofía de lo mexicano” para posteriormente ahondar en una filosofía del pensamiento latinoamericano, misma que se vería expuesta en obras como *América como conciencia* (1953), *América en la historia* (1957), *Filosofía de la historia americana* (1976), y *Discurso desde la marginación y la barbarie* (1988). Todos sus trabajos fueron traducidos al francés, inglés, ruso, italiano, rumano y polaco. Como intelectual defiende la postura de la universalidad, misma que pretende comprobar en cada uno de sus estudios.

Ha buscado, de igual modo, organizar una política de la cultura que haga de estas ideas motores al servicio de la lucha por la liberación del subcontinente. Así, organizó en el Instituto Panamericano de Geografía e Historia, el Comité de Historia de las Ideas, donde coordina los trabajos que sobre este tema se realizan en América Latina. (Anaya, 2016)

Otro autor, filósofo, escritor y poeta de la etapa contemporánea de México es Gabriel Zaid Giacomani (1934-a.) hijo de migrantes palestinos, nacido en la ciudad de Monterrey, Nuevo León, se recibiría como ingeniero mecánico administrador por el ITESM en 1955 con una tesis sobre la creación de los libros, lo que decantaría en su carrera como poeta y escritor, siempre con una visión pragmática desde su vena como ingeniero.

Zaid comenzó como lector asiduo, él considera al igual que Borges, que es más importante leer que escribir, así su personalidad crítica se convirtió en casi un mito para los lectores que no reconocían en él una figura pública como sucedía con sus amigos y colegas contemporáneos, Carlos Fuentes, Monsiváis o Pacheco.

Su carrera está claramente marcada por su pluma, por las palabras que ha usado para comunicar su agudo pensamiento y su crítica a la economía política, la sociedad sistemática o simplemente su ingenio para leer e interpretar la vida cotidiana.

Recibió premios como el Primer lugar *Juegos Florales de Tehuacán* (1954) por *Fábula de Narciso y Ariadna*, donde conoció a Alfonso Reyes, Carlos Pellicer y Salvador Novo, quienes conformaban el jurado, a partir de ese evento su trabajo cobraría mayor reconocimiento. (Olascoaga, 2019) También recibió el Premio *Xavier Villaurrutia* (1972) por *Leer poesía*. Premio *Magda Donato* (1985) por *La poesía en la práctica*. Algunas de sus obras más recientes son: *Crítica del poder* (1997), *Poesía mexicana. Siglo XX* (1998), *Elogio de la calle* (2001), *Impuesto a la creación* (2002). (Ecu Red, 2019).

Todo esto le ha merecido colocarse como uno de los pensadores mexicanos más importantes del siglo xx y colarse al siglo xxi como uno de los maestros vivos, leyenda de la época. Actualmente continúa colaborando en la revista *Letras Libres*. Una de sus principales posturas frente a la intelectualidad nacional es la defensa del anonimato, la evasión de la figura pública del autor sobre la obra. Para él “los intelectuales existen en su obra, no en su presencia pública”. Lo cual ha llevado a la práctica manteniéndose alejado de los reflectores, las entrevistas, presentaciones, opiniones frente al público, fotografías y demás muestras de su imagen que pudieran entorpecer la filosofía que con tanto ahínco defiende.

En cuanto a su vínculo con la política, su trabajo fue tomando fuerza crítica debido a su necesidad de señalar de manera congruente su opinión con su pensamiento al respecto de la realidad social, luego de la matanza de Tlatelolco en 1968, cuando la prensa podía retomar lo acontecido en aquel fatídico evento, comenzó a publicar una serie de columnas que aparecían en el suplemento *La cultura en México*, “donde hacía una revisión del comportamiento

del poder y su responsabilidad en el ánimo social del país [...] criticaba la actitud de ciertos intelectuales que habían decidido ocultarse o incluso respaldar al Ejecutivo después de hechos como la matanza de Tlatelolco o el Halconazo”, en 1972, [...] cuando Carlos Fuentes declaró que no apoyar al presidente Luis Echeverría era un “crimen histórico”, Zaid le respondió con sólo una línea: “El único criminal histórico es Luis Echeverría.” Ante la negativa del editor del suplemento de publicar la respuesta, el escritor renunció y encontró un nuevo espacio en la revista Plural, editada por Octavio Paz dentro del periódico Excélsior. (Olascoaga, 2019).

No ha sido necesaria su presencia ni por gusto, mucho menos por obligación para que este autor defienda no solamente su trabajo, sino su vida privada, logrando lo que muy pocos o ninguno, al menos de los autores aquí enlistados, ha conseguido al separar casi por completo su obra de su vida para convertirla en una filosofía completamente independiente, siendo congruente con la definición del intelectual comprometido, quizá una idea sartreana en la que “la función propia del intelectual es la toma de conciencia de la oposición entre su búsqueda de la verdad y la ideología dominante.” (Merino, 2006).

La Universidad Nacional Autónoma de México fungió como centro de reunión de cada una de estas figuras, impregnándolos de su sentimiento nacionalista, fomentando la crítica desde una trinchera informada que permitiera no solamente avalar la lucha sino mantenerla viva a través de la llama que encendía en cada uno de los jóvenes que cruzaban por sus aulas. De estas filas también surgió uno de los ejemplos contemporáneos del intelectual en México, Isaac José Woldenberg Karakowsky.

El contexto en el que el José Woldenberg Karakowsky tiene oportunidad de desenvolverse lo lleva, irremediablemente, a integrarse a la vida política desde que era muy joven. Su primer encuentro con



los movimientos sociales fue durante 1968, cuando la lucha estudiantil le tocó el alma de preparatoriano y sembró en su espíritu in-conforme la necesidad de estudiar y actuar en *pos* de la justicia social.

A finales de la década de los setenta y con la experiencia sindical, la concepción de la lucha social y el ideal democrático, Woldenberg participó en la creación del Movimiento de Acción Socialista, en el que se logró la convivencia entre integrantes de varios sectores de la sociedad mexicana, con un ideal socialista democrático que logró destacar entre los movimientos de los años setenta.

La mayoría de los integrantes del MAP se unió al Partido Socialista Unificado de México, PSUM donde contribuiría a su transformación años después como Partido Mexicano Socialista (1987). Ya con la bandera de la izquierda nacional se sumarían al Frente Democrático Nacional para contender en las elecciones presidenciales de 1998. Su actividad partidista tocó la cúspide cuando formó parte de la creación del Partido de la Revolución Democrática (1989) en el que militó de manera activa hasta 1991. Simultáneamente a su actividad política estuvo publicando sus primeros libros.

A la par de su trabajo político se desempeñó como catedrático de la Universidad Autónoma de México impartiendo materias en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, como “Sistema político mexicano”, “Educación superior en México”, “Movimiento Laboral en México”, “Análisis marxistas de las clases y el cambio social”, “Taller de investigación sociológica”, “Clases sociales y poder político”, “Introducción al estudio de la UNAM”, “Fuerzas sociales y partidos políticos”, “Taller de Investigación política” y “Los partidos políticos en México”. (Guardado, 2006) Fungió como presidente (1989-1995) del Instituto de Estudios de la Transición Democrática (IETD), una asociación civil sin fines de lucro ni filiales políticas que se constituyó el 10 de octubre de 1989 con

la intención de defender la democracia y motivar a la reflexión política en el país.

El Instituto surge con ese nombre en 1989 porque creían que si algo había demostrado el era que la pluralidad política que existía en México se había expresado con una fuerza inusitada y eso hacía que las condiciones para elaborar muchos materiales, a trabajar sobre documentos acerca de cómo debía ser la reforma política y los órganos electorales. Entre los miembros fundadores estaban Rolando Cordera, Arturo Whaley, Antonio Gershenson, Pablo Pascual, Adolfo Sánchez Rebolledo, Julia Carabias, Rosa Elena Montes de Oca, Elena Sandoval, Raúl Trejo, Gustavo Gordillo. “Éramos bastantes. Creo que no nos equivocamos” dice Woldenberg al referirse a este equipo de trabajo.

Luego de la elección de transición en 2000 fue designado para ser Consejero Ciudadano del Instituto Federal Electoral, evento que marcaría un precedente no solamente en su carrera política, sino en la actividad política del país al abrir paso a la vida democrática nacional: “Este hecho sería recordado como un antecedente del desarrollo político electoral mexicano. José Woldenberg sería recordado desde ese momento como el principal actor que motivó la vida democrática en México.”

Cada una de las facetas por las que ha atravesado el doctor en Ciencia Política ha dejado testigos caídos de su pluma a través de notas periodísticas, columnas, opiniones, editoriales, prólogos, reportajes y libros de su autoría. De tal manera que sus publicaciones continuaron en el año 2002 con *La construcción de la democracia*, una obra en la que analiza la evolución de la vida democrática en el país desde 1977 hasta el año 2000 tocando puntos como el proceso electoral, participación ciudadana y de los partidos políticos, sus mecanismos de financiamiento, así como la transición democrática.

Cuenta con otra decena de publicaciones que ha realizado en colaboración con otros investigadores: *Estado y lucha política en México (1976)*, en colaboración con Mario Huacuja Rountree, que es un escritor, periodista, guionista de televisión, comentarista de radio, profesor universitario y funcionario público; *La clase obrera en la historia de México (1980)*, con Juan Felipe Leal, doctor de la facultad de Ciencias políticas de la UNAM; en conjunto con Raúl Trejo Delarbre y René Millán escribió en 1986 *Sindicalismo y política en México*, todos doctos en las ciencias sociales; en 1993 escribió *México a fines del siglo* con la colaboración de Rodrigo Martínez y José Joaquín Blanco, cronista, dramaturgo, ensayista, narrador y poeta que estudió Lengua y Literatura hispánicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, este libro fue editado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, y el Fondo de Cultura Económica.

Con Pedro Aguirre y Alberto Begné escribió *Sistemas políticos, partidos y elecciones (1993)*, un año más tarde en coordinación con el economista Pablo Moncayo escribió *Desarrollo, desigualdad y medio ambiente (1994)*; *Una reforma electoral para la democracia (1995)* editado por el Instituto de Estudios para la Transición Democrática fue trabajado en coordinación con los investigadores: Pedro Aguirre, Ricardo Becerra y Lorenzo Córdova. Para 1996 trabajó en conjunto con Ricardo Becerra y Pedro Salazar también en el IETD : *Así se vota en la República Mexicana. Las legislaciones electorales en los Estados (1996)*, *La reforma electoral de 1996: una descripción general (1997)*, y *La mecánica del cambio político en México (2000)*.

En el año 2004 se hizo acreedor al Premio Nacional de Periodismo por el trabajo realizado en conjunto con Leopoldo Gómez y Ricardo Becerra, una serie documental de once capítulos titulada “México: la Historia de su democracia”, este trabajo narra los últi-

mos veinticinco años de la vida democrática del país. En el año 2009 fue condecorado con la Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica, concedida por el rey Juan Carlos I, a propuesta del Ministerio de Asuntos Exteriores, esta insignia se otorga, desde su creación en 1815, a todas aquellas personas que abonen a mejorar las relaciones entre España y comunidad internacional. Woldenberg era parte de un grupo de mexicanos que han contribuido a afianzar las relaciones entre México y España, como lo hicieron el científico Mario Molina, el historiador Enrique Krauze y Javier Garcíadiego, así como al escritor Carlos Fuentes.

Como parte de su ejercicio analítico y de escritura ha colaborado en diferentes diarios y revistas como: “Unomásuno”, “La Jornada”, “La opinión” (Los Ángeles, California) y “El Diario de Yucatán”; así como en distintos semanarios, entre los que destacan “Punto, Etcétera” y la revista “Nexos”. Recientemente continúa como docente en la UNAM, columnista en el diario Reforma, y es parte del Consejo editorial de Grupo Nexos. (Guardado, 2006) Estos ejemplos implican su actuar tanto político como académico que se ve reflejado en las opiniones plasmadas en cada una de sus letras. José Woldenberg es un personaje que ha destacado por su trabajo político, por ser uno de los principales actores en la construcción de la Democracia nacional, además de su trabajo como catedrático y formador de nuevos políticos y estudiosos de la política mexicanos.

Su voz en el círculo de la política es reconocida ampliamente por los especialistas en el tema. No nada más por sus opiniones y críticas, sino porque su trabajo activo como militante político permitió marcar en el sistema electoral una pauta vital desde las reformas electorales. Principalmente en la manera como se resguarda el proceso de las votaciones, la figura de los Consejeros Ciudadanos, se convertiría en garantía de la defensa de la democracia para la vida política mexicana.

Como escritor Woldenberg ha contado con libertad creativa y de prensa por parte de sus editores, aunque la mayoría de sus publicaciones son sobre análisis políticos y estudios propios de esa rama, su pluma ha tenido espacio para dar vida a otros textos, como una novela, varios ensayos, algunas epístolas e innumerables columnas de opinión en los diarios de mayor circulación a nivel nacional. Respecto de este último ejercicio de escritura, el politólogo ha publicado tres libros en los que se recopilaron las letras que soltó, ya sea para homenajear a sus amigos, colegas o maestros, como para recordarlos de manera póstuma o bien, para presentarnos alguna cara distinta de la que han mostrado frente al público.

Como se ha comentado anteriormente José Woldenberg no es solamente un columnista de opinión, cuenta con diversas publicaciones que respaldan su don de autor, de escritor. Es además una figura política que ha conseguido abrir y marcar el camino de la democracia en México, así como su actuar en la vida académica al interior de la Universidad Nacional y la lucha sindical, acciones que lo colocan como parte de una generación de intelectuales, fruto de los últimos caudillos de la revolución. Dichos elementos en su personalidad y como parte de su currículum vitae decantan en la definición del concepto de intelectual que conocíamos a principios del siglo xx, y de la que hemos marcado ya una pauta en el capítulo anterior, en palabras de Christophe Prochasson referente a lo escrito por George Sorel:

[...] la verdadera vocación del intelectual es la política [...] los intelectuales no son, como se dice muchas veces, las personas que piensan; son las personas que hacen profesión de pensar y que reciben un salario aristocrático en razón de la nobleza de esta profesión. (Prochasson, 2003)

En virtud de lo anterior es que José Woldenberg se considera un ejemplo explícito de la definición sobre la figura del intelectual a la que se hace referencia en esta investigación. Su trabajo y trayectoria lo remiten a la categoría ocupada por los estudiosos académicos y humanistas que tienen voz en el actuar político y cultural del país.

Este acercamiento a tres de las últimas publicaciones del autor en cuestión comprende los títulos: *Nobleza Obliga. Semblanzas, recuerdos y lecturas* (2011), *La voz de los otros. Libros para leer el siglo* (2015) y *Así suele ser la vida. Micro homenajes* (2017). Desde los cuales se dibuja un bosquejo del campo intelectual al que pertenece y los agentes con los que comparte este espacio en un campo de poder, entendidos desde la teoría de Pierre Bourdieu, por quien entendemos que: “las partes constitutivas de un campo intelectual, que están colocadas en una relación de interdependencia funcional, resultan, sin embargo, separadas por diferencias de peso funcional y contribuyen de manera muy desigual a dar al campo intelectual su estructura específica” (Bourdieu, 2002).

El trabajo de José Woldenberg refleja su tarea en el campo intelectual al que pertenece, su rol como autor de los libros objeto de este estudio lo coloca como un escritor crítico de la política nacional de la que, al mismo tiempo pertenece como actor político, desde su origen como parte del movimiento sindicalista de la UNAM y posteriormente con su trayectoria institucional relacionada con el campo político. Su actividad simultánea en estos campos, el académico, como catedrático de la Universidad, el político, desde la perspectiva crítica de un especialista en el área, lo coloca en un lugar dentro del campo intelectual desde el que logra interactuar con agentes con los cuales crea una red de relaciones.

## Bibliografía

- ALTHUSSER, L. (2005). *La filosofía como arma de la revolución*. México, Siglo XXI
- BARTRA, R. (1981). *Las redes imaginarias del poder político*. México, Era
- BOURDIEU, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor
- CHOMSKY, N. (1969). *La responsabilidad de los intelectuales*. Buenos Aires: Galerna.
- ECO, U. (2003). El papel del intelectual. Procesos históricos. *Revista de Historia y ciencias sociales* p. 3, 95-96. 125
- KOHAN, N. (2004). *Gramsci para principiantes*. Buenos Aires: Era Naciente
- KRAUZE, E. (2012). *Mexicanos eminentes*. México: Tusquets
- LYONS, J. (1981). *Lenguaje, significado y contexto*. Barcelona: Paidós
- MERINO, C. U. (2006 (2)). Sartre y la figura del intelectual comprometido. *Ciencia Política*, 3-28
- PALOU, M. Á. (2007). Intelectuales y poder en México. *Universidad de las Américas de Puebla*, 77-85
- RODRÍGUEZ, L. C. (2017). *El intelectual mexicano: Una especie en extinción*. México: Taurus.
- SOHN-RETHEL, A. (2017). *Trabajo manual y trabajo intelectual. Crítica de la Epistemología*. Madrid: Ediciones 2001 S.A.
- VAN DIJK, T. A. (1980). *Texto y contexto*. Madrid, Cátedra.
- VAN DIJK, T. A. (2000). *El discurso como interacción social*. Buenos Aires: Gedisa.
- VAN DIJK, T. A. (2010). *Discurso, conocimiento, poder y política*. Revista de investigación lingüística.

## Referencias digitales

- ALGARABÍA (2021) *La Generación de la Casa del Lago*, Revista Algarabía <https://algarabia.com/ante-todo-el-arte-la-generacion-de-lacasa-del-lago/>
- ANAYA, M. M. (2016) *Leopoldo Zea Aguilar*, Dirección General de Asuntos del Personal Académico. <https://dgapa.unam.mx/index.php/75-perpae/1975/601-zea-aguilar-leopoldo>
- ARRANZ, M. (2015) traducción, *El demonio de la teoría, Antoine Compagnon : literatura y sentido común*, Barcelona, Acantilado [https://www.acantilado.es/wp-content/uploads/El\\_demonio\\_de\\_la\\_teoría\\_extracto.pdf](https://www.acantilado.es/wp-content/uploads/El_demonio_de_la_teoría_extracto.pdf)
- BELTRAMIN, J.B.(2010) *El Estatus Semiótico-Discursivo de la Ideología: Aportes para la re-Lectura del discurso político*, Universidad De Santiago De Chile <https://www.redalyc.org/pdf/347/34715897006.pdf>
- CHOMSKY, N. (1969) *La responsabilidad de los intelectuales* <https://drive.google.com/file/d/1Ent2Xpy7Dv6xgbap6B1EE23hU-20VL7K-/view?usp=sharing>
- CHOMSKY, N. (1977) *Los intelectuales y el Estado*, [https://anarkobiblioteca3.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/08/los\\_intelectuales\\_y\\_el\\_estado\\_-\\_noam\\_chomsky.pdf](https://anarkobiblioteca3.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/08/los_intelectuales_y_el_estado_-_noam_chomsky.pdf)
- ECO, U. (2003) *El papel del intelectual*, Procesos históricos. Revista de historia y ciencias sociales <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1251444>
- FORTANET, J. (2010) *Dos modos de concebir la labor intelectual: Foucault y Rorty*, Universidad de Zaragoza <https://isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/article/view/692/694>
- GERRATANA, V. (1081) *Edición Crítica de los Cuadernos de la cárcel de Antonio Gramsci*, México, Benemérita Universidad Autónoma



- ma de Puebla [https://ses.unam.mx/docencia/2018I/Gramsci1975\\_CuadernosDeLaCarcel.pdf](https://ses.unam.mx/docencia/2018I/Gramsci1975_CuadernosDeLaCarcel.pdf)
- GUARDADO, M. A. (2006). *Brouchure Woldenberg, Doctor Honoris Causa*. Universidad de Guadalajara [https://www.udg.mx/sites/default/files/brochure\\_woldenberg.pdf](https://www.udg.mx/sites/default/files/brochure_woldenberg.pdf)
- INSTITUTO CERVANTES (2015) *Bibliotecas y documentación: Elena Poniatowska, Biografía* [https://www.cervantes.es/bibliotecas\\_documentacion\\_espanol/creadores/poniatowska\\_elena.htm](https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/poniatowska_elena.htm)
- INSTITUTO CERVANTES. (2017) *Bibliotecasy Documentación: José Emilio Pacheco, Biografía* [https://www.cervantes.es/bibliotecas\\_documentacion\\_espanol/creadores/jose\\_emilio\\_pacheco.htm](https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/jose_emilio_pacheco.htm)
- INSTITUTO DE ESTUDIOS PARA LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA (2020). *Quiénes somos* <https://ietd.org.mx/quienes-somos/>
- LEMPERIERE, A. (2007) *La historia político-intelectual, de Francia a América Latina* <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=387036798013>
- OLASCOAGA, A. (2019) *Gabriel Zaid: el pensador sin rostro*, Revista gato pardo <https://gatopardo.com/perfil/gabriel-zaid/>
- PALOU, P. A. (2007) *Intelectuales y poder en México*, Universidad de las Américas de Puebla, [https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/72698/Intelectuales\\_y\\_poder\\_en\\_mexico.pdf?sequence=1](https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/72698/Intelectuales_y_poder_en_mexico.pdf?sequence=1)
- POLGOVSKY, M. (2010) *La historia intelectual latinoamericana en la era del “giro lingüístico”* <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.60207>
- PROCHASSON, C. (2003) *Sobre el concepto de intelectual*, École de Hautes Études en Sciences Sociales, París <file:///C:/Users/Eduardo/Downloads/5217-229-19339-1-10-20120222.pdf>
- ROJAS, A. G. (2018). *Elena Poniatowska: “Hay muchas cosas que no se saben todavía” de la matanza de Tlatelolco*, BBC NEWS. [www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-45480246](http://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-45480246)

- TORRES, A. G. (2016) *José Emilio Pacheco: las compañías que elegimos*, Revista Tierra Adentro. Secretaría de Cultura <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/jose-emilio-pacheco-las-companias-que-elegimos/>
- UNAM. (2017). *Archivo Histórico de la UNAM: José Woldenberg* <http://www.ahunam.unam.mx:8081/index.php/jose-woldenberg>
- UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA (2012) *Los escritores y el poder*, Gaceta UdeG <http://www.gaceta.udg.mx/los-escritores-y-el-poder/>
- URREA GIRALDO, F. (2003) *Reseña de “Méditations pascaliennes” de P Bourdieu*, Revista Sociedad y Economía, núm. 4 <https://www.redalyc.org/pdf/996/99617936011.pdf>
- VILLEGAS, M. (1993) *Las disciplinas del discurso: hermenéutica, semiótica y análisis textual*, Universidad de Barcelona <https://www.raco.cat/index.php/AnuarioPsicologia/article/viewFile/61203/88895>
- WOLDENBERG, J. (2007) *El cambio político en México*, TEEH y Colegio de Hidalgo, [https://portalanterior.ine.mx/archivos2/CDD/Reforma\\_Electoral2014/descargas/estudios\\_investigaciones/ElCambioPoliticoEnMexico.pdf](https://portalanterior.ine.mx/archivos2/CDD/Reforma_Electoral2014/descargas/estudios_investigaciones/ElCambioPoliticoEnMexico.pdf)
- ZÁRATE, V. (2015) La historia intelectual en México y sus conexiones, Instituto Mora <https://www.scielo.br/j/vh/a/cwpbFWb-8pgm-GhDMX9NS4Dpm/?format=pdf&lang=es>



**Literatura hispanoamericana:  
personajes y murmullos de ciudad**

Se terminó de imprimir en junio de 2024  
en Integra Industria Terminados Gráficos  
Av. Fray Antonio Alcalde 830, Alcalde Barranquitas  
44270 Guadalajara, Jalisco.

Para su formación se utilizaron  
las fuentes Adobe Garamond Pro.