

# Contenido



## ARTÍCULOS

- 9 Violencia “huérfana” de soberanía: la transición y la “Guerra contra el narcotráfico” en *Fiesta en la madriguera*, de Juan Pablo Villalobos  
Ángel M. Díaz-Dávalos

- 27 Polémicas del 68: Octavio Paz y sus críticos  
Maarten van Delden

- 39 La reubicación del centro: la frontera en *A barvolento* de Ricardo Aguilar Melantzón  
Audrey Larkin

- 55 Claves interpretativas sobre *El hombre dinero* de Mario Bellatín: carencia, dinero, efigie  
Alberto Ribas-Casasayas

- 67 El muro más cruel en la frontera más *horrorista*: *cuentar* migrantes en *Las tierras arrasadas*  
Dora Georgina Salman Rocha

- 79 La pluma, el tacón y la tinta: el travestismo en la literatura mexicana del siglo XXI  
David Tenorio

## RESEÑAS

- 95 La poesía arraigada de Martín Camps  
Alfredo López-Pasarín Basabe

- 103 Oswaldo Zavala. *Los cárteles no existen: Narcotráfico y cultura en México*

Andrew Holzman

- 107 Rebecca Janzen. *Liminal Sovereignty: Mennonites and Mormons in Mexican Culture*

Steven Nolt

## ENTREVISTA

- 111 Entrevista integral a Sayak Valencia  
Elena Ritondale

## DOSSIER

### Presentación

- Entre *Xochipilli* y Hernando Ruiz de Alarcón: dos aproximaciones a la cosmovisión de nuestros antiguos mexicanos  
José Oscar Luna Tolentino

- Trilce* y la contextualización de su proceso creativo  
Salomón Mariano Sánchez

- Elementos vanguardistas constitutivos de la poesía trlélica  
Salomón Mariano Sánchez

- El papel de la reflexividad sociolingüística en la creación literaria en español por estudiantes indígenas  
Germán Abraham Becerra Romero

- Apuntes sobre la violencia de género desde el discurso literario  
Ma. de los Ángeles Manzano Añorve

# Ediciones Eón ahora en línea

Librería virtual  
Visita nuestro catálogo en  
[www.edicioneseon.com.mx](http://www.edicioneseon.com.mx)



Síguenos en Facebook  
Interactúa con nosotros  
[facebook/edicioneseon](https://www.facebook.com/edicioneseon)

# DIRECTORIO

REVISTA DE LITERATURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA  
MAYO-AGOSTO 2019, AÑO XXV, NÚMERO 77, VOL. 25 ISSN 14052687

---



**The University of Texas at El Paso**  
Department of Languages  
and Linguistics

**Dirección**

Fernando García Núñez  
Luis Arturo Ramos  
Sara Potter

**Coordinación Editorial**  
Bernardo Jáuregui

**Editor asociado**  
Willivaldo Delgadillo



**Ediciones Eón**

**Director General**  
Rubén Leyva Montiel

**Editora**  
Cecilia V. Richards

**Dirección Editorial**  
Sergio Mondragón

**Departamento de Literatura**  
Rocío Albañil

© The University of Texas at El Paso  
Department of Languages and Linguistics  
Tel.: (001) (915) 7-47-65-11 y 7-47-70-30  
Fax: (001) (915) 747-52-92, desde México.  
<http://www.utep.edu/rlmc>

© Ediciones y Gráficos Eón, S.A. de C.V.  
Av. México-Coyoacán 421  
Colonia Xoco, Del. Benito Juárez  
México, Ciudad de México, C.P. 03330  
Tel.: (00 52) (55) 56-04-12-04; fax: 56-04-72-63  
[edicion@edicioneon.com.mx](mailto:edicion@edicioneon.com.mx)  
[www.edicioneon.com.mx](http://www.edicioneon.com.mx)

LOS ÍNDICES DE LA REVISTA PUEDEN CONSULTARSE EN EL HAPI (HISPANIC AMERICAN PERIODICAL INDEX), EN LA MLA BIBLIOGRAPHY Y EN DIALNET.

# CONSEJO EDITORIAL

REVISTA DE LITERATURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA

---

Aralia López González †	Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa
Benjamin Alire Sáenz	The University of Texas at El Paso
Danny J. Anderson	Trinity University
Debra A. Castillo	Cornell University
Elena Poniatowska	
Evodio Escalante	Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa
Federico Patán	Universidad Nacional Autónoma de México
Françoise Perus	Universidad Nacional Autónoma de México
John Skirius †	University of California, Los Angeles
Juan Bruce Novoa †	University of California, Irvine
Julio Ortega	Brown University
Kirsten F. Nigro	The University of Texas at El Paso
Margo Glantz	Universidad Nacional Autónoma de México
Myriam Moscona	
Raymond L. Williams	University of California, Riverside
Renato Prada Oropeza †	Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Samuel Gordon †	Universidad Iberoamericana, Campus Cd. de México / Universidad Nacional Autónoma de México
Sara Poot Herrera	University of California, Santa Barbara
Sergio Ramírez	
Seymour Menton †	University of California, Irvine
Víctor Hugo Rascón Banda †	Sociedad General de Escritores de México
Yvette Jiménez de Báez	El Colegio de México

# CONSEJO CONSULTIVO

REVISTA DE LITERATURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA

---

Alfredo Pérez Pavón	Universidad Veracruzana
Ana Lúcia Trevisan	Universidad Presbiteriana Mackenzie, Brasil
Anadeli Bencomo	University of Houston
Cécile Quintana	Université de Poitiers, Francia
César Antonio Sotelo Gutiérrez	Universidad Autónoma de Chihuahua
Esther Hernández Palacios	Universidad Veracruzana
Felipe Vázquez	Universidad Autónoma de la Ciudad de México
Fidel Chávez †	Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, Campus Monterrey
Gabriela de Beer	City College of New York
Heriberto Yépez	University of California, Berkeley
Ignacio Corona	The Ohio State University
Ignacio Sánchez Prado	Washington University in St. Louis
Jacqueline E. Bixler	Virginia Tech
José Ramón Alcántara Mejía	Universidad Iberoamericana, Campus Cd. de México
Maarten Van Delden	University of California, Los Angeles
María Esther Castillo García	Universidad Autónoma de Querétaro
Miguel Rodríguez Lozano	Universidad Nacional Autónoma de México
Minerva Margarita Villarreal	Universidad Autónoma de Nuevo León
Nora Guzmán	Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, Campus Monterrey
Norma Klahn	University of California, Santa Cruz
Oswaldo Zavala	City University of New York
Rocío Irene Mejía	CIPAC
Russell M. Cluff	Brigham Young University
Vicente Francisco Torres	Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco

# Revista *de* literatura mexicana contemporánea

## Correspondencia e informes

### Revista de Literatura Mexicana Contemporánea

The University of Texas at El Paso  
Department of Languages and Linguistics  
El Paso, Texas 79968-0531  
Tel.: (00 1) (915) 747-70-43, 747-65-11 y 747-70-30  
Fax: (00 1) (915) 747-52-92, desde México  
<http://www.utep.edu/rlmc>

### Revista de Literatura Mexicana Contemporánea

Ediciones y Gráficos Eón, S.A. de C.V.  
Av. México-Coyoacán 421, Colonia Xoco  
México, D.F., C.P. 03330  
Tel.: (00 52) (55) 56-04-12-04; fax: 56-04-72-63  
[ventas@edicioneon.com.mx](mailto:ventas@edicioneon.com.mx)

Precio del ejemplar en Estados Unidos: 15 dls.  
Suscripción anual en Estados Unidos (3 ejemplares por año):

Instituciones	100 dls.
Estudiantes	35 dls.
Otros	50 dls.

Precio del ejemplar en México: 50 pesos\*  
Precio del ejemplar en el resto del mundo: 15 dls.\*  
Suscripciones en el resto del mundo: 100 dls.\*

*Dieciocho años*

## USB y CD interactivo números 1-59



### Precios

Instituciones	200 dls.
Estudiantes	75 dls.
Otros	100 dls.



\* Más gastos de envío.

# ARTÍCULOS

---



*Jorge Judas Navarro. "Éxodo".*



# Violencia “huérfana” de soberanía: la transición y la “Guerra contra el narcotráfico” en *Fiesta en la madriguera*, de Juan Pablo Villalobos

Ángel M. Díaz-Dávalos  
Muhlenberg College

## Resumen

Numerosas perspectivas tradicionales en torno a la relación entre soberanía y violencia en el caso mexicano tienden a imaginar al narcotraficante como el propiciador de un “Estado paralelo” o “fallido”, especialmente tras la “transición democrática” del PRI al PAN y, más específicamente, una vez detonada la “Guerra contra las drogas” de Felipe Calderón. Mientras que una parte de las obras literarias sobre el narcotráfico sigue dicha lógica para representar el fenómeno violento, este trabajo las problematiza examinando la novela *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos a partir de los estudios de Roger Bartra sobre la “transición” (*Fango sobre la democracia*) y los análisis de Luis Astorga (*Mitología del narcotraficante en México*) y Oswaldo Zavala (*Los cárteles no existen*) sobre la relación Estado-narcotráfico. El narcotráfico sufre una mutación a raíz de cambios sociopolíticos e históricos en la hegemonía soberana que lo llevan a verse “huérfano” de las estructuras de poder en las que se apoyaba antes de la caída del PRI. La reacción del crimen organizado, particularmente después de la declaración de la guerra, ha llevado a numerosos especialistas a concluir aceleradamente que el Estado le ha cedido terreno al narcotráfico, perdiendo así su soberanía como efecto secundario. Sin embargo, tanto los estudios académicos antes mencionados como la novela en cuestión enfatizan justamente lo contrario: las estructuras soberanas, aunque transmutadas, siguen operando de manera similar sobre la totalidad de su territorio en el nuevo milenio. El texto de Villalobos exhibe una visión desarticulada de la violencia que no deja de imaginar al soberano como actor principal, en vez de, como se podría alegar, mostrar a una organización ilícita que reta al Estado desde su supuesta exterioridad con respecto a la ley. El trabajo concluye subrayando, a la luz de las teorías expuestas, que, para Villalobos, el narcotráfico sigue supeditado a las fuerzas del Estado.

**Palabras clave:** narconovela, soberanía, narcotráfico, transición democrática, México.

LA VIOLENCIA DEL NARCOTRÁFICO MEXICANO ha sido imaginada en la ficción colectiva de la nación de muchas maneras que entrelazan gradualmente la situación política del México moderno con aquella de las entidades que habitan al margen de la ley. Desde la década de los años sesenta se ha visto en la música, por ejemplo, una renovación –propiciada de cierta manera por Los Tigres del Norte– del corrido mexicano con adaptaciones variadas de las vidas de narcotraficantes en sus batallas contra el “Estado mexicano”, entendido éste dentro de una amplia definición con la cual la ficción sobre el narcotráfico eficientemente cataloga por igual a policías, al ejército, a instituciones gubernamentales, etc.<sup>1</sup> En el caso de la ficción literaria, especialmente en las novelas que se han distribuido desde los años noventa, dicha manera de retratar la violencia que rodea al México moderno no es necesariamente distinta, aunque sí más refinada, por el espacio que otorga la letra impresa en una editorial reconocida sobre, por ejemplo, las estrofas en una canción de extensión limitada. Sin embargo, la ficción en veces roza con la realidad en el plano ideológico y crea cierta fricción que no se puede ignorar;

<sup>1</sup> Para un estudio a profundidad sobre el desarrollo del corrido a lo largo del siglo XX, consúltese *Cantar a los narcos* de Juan Carlos Ramírez-Pimienta y *Narcocorrido: A Journey into the Music of Drugs, Guns, and Guerrillas* de Elijah Wald.

o, lo que es lo mismo, los discursos sobre los narcotraficantes que se emiten desde centros simbólicos (y reales) de poder sociopolítico y cultural –la presidencia, los medios de comunicación, instituciones de países como Estados Unidos, etc.–, en ciertas ocasiones no corresponden a aquellos siendo retratados por la mano de la ficción en las páginas de las novelas sobre el narcotráfico. En este trabajo será analizada una novela, *Fiesta en la madriguera* (2010), de Juan Pablo Villalobos, a la luz de teorías de soberanía, Estado e ilegalidad, dado el contexto sociohistórico de la época en cuestión: la “Guerra contra el narcotráfico” iniciada por Felipe Calderón (2006-2012). Una lectura de ese tipo, en esta novela particular propone navegar en contra de la creencia convencional de que el narcotráfico penetra toda esfera de poder hasta colocarse en la cima –lo cual sí sucede en otras novelas–, más bien incitando a pensar al narcotraficante protagonista como una figura supeditada al Estado en una relación simbólica disfuncional de padre-hijo. Por ello, en las próximas cuartillas se repasa un marco teórico apoyado en Carl Schmitt, Giorgio Agamben, Luis Astorga y Oswaldo Zavala, para después analizar la novela a la luz del diálogo teórico y, finalmente, concluir ofreciendo una conexión entre la temática y desarrollo de la novela, y las polémicas relaciones entre la soberanía mexicana y su ilegalidad, con fines de alegar que, en la novela en cuestión, Villalobos sugiere que el narcotráfico aún sigue, teórica e ideológicamente, supeditado al poder del Estado.

Una de las narrativas oficiales sobre el narcotráfico tiende a ser aquella del “Estado frágil/fallido” o aquella que insta a pensar en el narcotraficante como una unidad minúscula pero importante dentro de una industria capaz de generar un “Estado paralelo” o un “Estado-dentro-del-Estado”, lo cual erosionaría gradualmente la noción de soberanía del Estado-nación moderno mexicano. Por un lado, numerosas observaciones –muchas de ellas emitidas desde el exterior– se enfocan en la idea de México como un “Estado fallido”, pero en ocasiones es evidente que muchos de los medios que hacen uso de un concepto tan drástico desde Estados Unidos (v.g., *Foreign Policy*, *The Cato Institute*, *The National Interest*) tienden a alinearse con lo que dentro del espectro político norteamericano se catalogaría como neoconservador, *libertarian*, o incluso dentro del término genérico “derechista” típico de las facciones neoliberales conservadoras. Ted Galen Carpenter, en *The National Interest*, propone: “Mexico is not Somalia, Bosnia, Yemen, Sudan or other failed states, where such stabilizing features are largely absent; nor is it fractured by bitter ideological or religious conflicts” (s.p.). Sin embargo, continúa, “[c]oncerns that Mexico might become a ‘failed state’—which had gained traction during the most turbulent years of Calderón’s presidency—are again on the rise” (s.p.).<sup>2</sup> Por otra parte, en *Historia*

*del narcotráfico en México*, Guillermo Valdés Castellanos, ex director del Centro de Investigación y Seguridad Nacional (CISEN) propone, entre otros argumentos, que el desarrollo y avance de dicha forma de ilegalidad se debe entender principalmente mediante las relaciones de poder que se gestaron entre las nascentes organizaciones criminales y el sistema político mexicano durante el siglo XX.<sup>3</sup> La relativa estabilidad política durante el México posrevolucionario bajo el mandato de “la dictadura perfecta” –como llamara al PRI Mario Vargas Llosa<sup>4</sup>– permitió la intromisión o tolerancia de ciertas formas de ilegalidad dentro del tejido del Estado-nación. No obstante, la fractura que sufrió dicho sistema desde los años ochenta hasta la llegada de la “transición democrática” en el año 2000 –analizada por estudiosos como Roger Bartra en *Fango sobre la democracia*

---

*think-tank* “Fondo para la Paz” de la revista *Foreign Policy*. El autor arguye que México, “[e]n cuanto al lugar que ha obtenido y su puntaje, se puede observar que pasó del lugar 73 al 105 entre 2005 y 2008, el mayor avance en su lugar dentro de la tabla” (60). Dichas observaciones lo llevan a concluir que México es un Estado frágil/fallido.

<sup>3</sup> Las otras dos aristas para entender dicho avance son: 1) la heterogeneidad de las actividades económicas del narcotráfico y 2) la cultura de consumo en Estados Unidos a partir de la década de los años cuarenta, así como las políticas de control promulgadas por la Casa Blanca, como la “Guerra contra las drogas” de Richard Nixon en los años setenta, que catalogó los narcóticos como “el enemigo público número uno” o, más específicamente, la “National Security Decision Directive 221”, de Ronald Reagan de los años ochenta.

<sup>4</sup> En agosto de 1990, en el “Encuentro Vuelta: La experiencia de la libertad”, en un debate televisado con figuras de la élite intelectual mexicana como Enrique Krauze y Octavio Paz, el peruano Mario Vargas Llosa se refirió al PRI como la “dictadura perfecta”, declarando: “[I]ene las características de la dictadura: la permanencia, no de un hombre, pero sí de un partido. Y de un partido que es inamovible” (*El País*, 1990).

<sup>2</sup> En el caso mexicano, estudios como *El leviatán roto: El avance del estado fallido en México*, de Juan Luis Hernández Avendaño, explora ideas similares usando el “Índice de Estados Frágiles” (previamente el “Índice de Estados Fallidos”) del

(2016)– , con el derrumbe del PRI y el inicio de los sexenios panistas, desestabilizó plenamente las redes de control en que circulaban los narcotraficantes y la jerarquía social a la que estos obedecían, dejándolos simbólicamente “huérfanos” de un soberano en quien ampararse.<sup>5</sup> Es decir que, con la serie de divisiones dentro del sistema político mexicano, la relación que sostienen ciertos sectores del crimen organizado con el Estado que intenta controlarlo se asemeja más a una de (falta de) padre-hijo, que a una de “Estado-contra-Estado”.<sup>6</sup>

Dentro del marco de la narconarrativa mexicana contemporánea existen obras que retratan, con cierto estoicismo, o quizá con resignación, el periodo histórico anteriormente expuesto, así como la desatada violencia extrema que inundó al

país a partir de 2006.<sup>7</sup> Asimismo, dichos textos problematizan, corroboran o intentan escapar a las complejas relaciones entre soberanía y aquello que supuestamente se encuentra al exterior de ella, con fines de brindar una explicación, a través de la imaginación artística, de las redes que involucran a los actores de la “Guerra contra el narcotráfico”. *Trabajos del reino* (2004), de Yuri Herrera, por ejemplo, resalta la capacidad del narcotraficante de adaptarse a la adversidad política y supervivencia en un mundo en el que éstos son siempre buscados por la ley. *Juan Justino Judicial* (1996), de Gerardo Cornejo, demuestra la precariedad que invita a los sectores marginados a involucrarse en el narcotráfico y la corrupción de las fuerzas policiales al enfrentarse a dicho fenómeno social. *La vida a tuestas* (2003), de Raúl Manríquez, y *Contrabando* (1991, 2008), de Víctor

<sup>5</sup> Oswaldo Zavala, en “Fictions of Sovereignty: The Narconovel, National Security and Mexico’s Criminal Governmentality”, arguye: “It was indeed the dawn of neoliberalism that brought to the fore the links of official institutions and organized crime, igniting a public debate centered around the question of sovereignty and the political. In Mexico’s strong governing system of the twentieth century, which allowed the PRI party to control virtually every aspect of its society, the question of sovereignty is without a doubt a key factor to comprehend the last three decades of political history” (228).

<sup>6</sup> Es evidente que esta afirmación se puede hacer sólo de forma general y en los casos donde el gobierno puede ejercer su soberanía. Hay que recordar que el narcotráfico, en términos amplios, sí sufrió una serie de cambios tras el derrumbe de las circunstancias sociopolíticas que le habían permitido operar sin necesidad de recurrir a la violencia extrema. Es a este cambio de circunstancias lo que el presente trabajo llama “orfandad de soberanía”, y recurre a una novela donde este recurso se da de manera explícita, pero no con fines de analizar la complejidad entera del narcotráfico siguiendo esta lógica. Para los casos donde el Estado ha perdido control del territorio, se requeriría otra línea de análisis que no sea la del “Estado frágil/fallido”, puesto que se presta a generalizaciones que no terminan de explicar la complejidad histórica del caso mexicano.

<sup>7</sup> Diana Palaversich, en “Narcoliteratura: ¿De qué más podríamos hablar?”, declara que, desde mediados de la década de los noventa, ha habido un alza en número de autores y obras que, ya sea bajo estándares de calidad o relevancia, han ayudado a moldear el mercado literario mexicano (57). Dicho mercado se ha vuelto el eje central en torno al cual gira el debate sobre las narconarrativas. Un debate en *Letras Libres*, encabezado por los escritores Rafael Lemus (“Balas de salva”, 2005) y Eduardo Antonio Parra (“Norte, narcotráfico y literatura”, 2005) demuestra la insistencia en catalogar estas narrativas según las líneas de validez, compromiso social y pureza de contenido en la representación del fenómeno “narco”. En “Balas de salva”, Lemus arguye que la “narcoliteratura” norteaña no les ofrece nada nuevo a los lectores mexicanos fuera de una “narcocultura” feichizada que alimenta la imaginación de las clases medias, la cual se manifiesta en el uso de un lenguaje “costumbrista” (de tinte norteaño) y representaciones *gore* y *voyeresques* de la violencia. En “Norte, narcotráfico y literatura”, entendida como una respuesta a Lemus, Parra choca con el tono pedante del primero, ofreciendo evidencia de literatura de distintos temas, escrita por los mismos autores que Lemus intenta invalidar debido a su supuesta tendencia a narrar únicamente la “narcocultura”.

Hugo Rascón Banda, remarcan, cada una a su manera, la pérdida de espacios idílicos –como las zonas rurales, al estilo *locus amoenus*– frente al avance del narcotráfico. Es decir, cada novela intenta retratar el fenómeno a su manera, pero muchas de estas obras tienden a representar parcial o totalmente la noción del “Estado fallido/frágil” –aquel en el que el México moderno ha perdido el control y es dominado por el narcotráfico–, mientras que un ángulo rara vez enunciado por la crítica, salvo el visible caso de Oswaldo Zavala, quien sigue los pasos del sociólogo Luis Astorga, es aquel que observa al narcotraficante como parte de una estructura dentro de la cual la soberanía mexicana sigue “reinando” sobre el México moderno, aun con su visible pérdida de territorio en ciertos espacios de la república.

En muchas de estas representaciones literarias, asimismo, se emite un discurso sobre el “narco” engendrado en una clara dicotomía de bases morales/éticas maniqueamente equívocas, la de “buenos/malos”, para reducir a los agentes de la guerra, como sugiere Luis Astorga en *Mitología del ‘narcotraficante’ en México* (1995). Por esta razón, la relación violencia-ley requiere una discusión más sincera en torno a la noción de soberanía mexicana –estudiada ya por Oswaldo Zavala en numerosos artículos y en *Los cárteles no existen* (2018)– y sus supuestos “márgenes”, puesto que ni la división “buenos/malos” ni la idea del “Estado fallido/frágil” no alcanzan a cubrir los tipos de representaciones sobre el narcotráfico utilizados por

algunas obras literarias. *Fiesta en la madrugada* propone un sólido argumento para desentramar esta caótica conexión entre entidades aparentemente disímiles y antitéticas; una premisa para dejar al descubierto estructuras de poder que, más que ser opuestas, se complementan.

La soberanía mexicana ha sufrido una rasgadura visible a su superficie, propiciada por el surgimiento de grupos heterogéneos de ilegalidad que se han venido a clasificar como “cárteles”.<sup>8</sup> No obstante, el (ab)uso de los aparatos de militarización (trans)nacionales, como el Ejército mexicano y el apoyo de Estados Unidos, mediante los fondos de la Iniciativa Mérida, siguen propagando la noción de que un soberano aún “reina” sobre el territorio nacional, mediante el uso de tácticas de guerra y contrainsurgencia para reclamar territorios (simbólica o literalmente) perdidos.<sup>9</sup> Por ello, una discusión basada únicamente en los efectos del concepto de “Estado frágil/fallido” no logra explicar, en detalle, lo que acontece en el caso mexicano,

<sup>8</sup> En *El siglo de las drogas* (1996), Astorga declara que el término “cártel” supone “una concentración horizontal que reúne empresas de la misma naturaleza para realizar actividades comunes que se convierten generalmente en monopolio”, la cual el autor ilegítima dada la contradicción que presenta la lucha entre “cárteles” durante el último tercio del siglo xx y principios del xxi (154). Oswaldo Zavala, en el texto referido previamente, también problematiza dicho uso generalizado del término por los medios de comunicación y por los canales de distribución oficiales.

<sup>9</sup> La “Iniciativa Mérida” es el apoyo económico de 2.3 mil millones de dólares que Estados Unidos le brindó a México, según las páginas web de *The U.S. Department of State’s ‘Diplomacy in Action*, así como su *‘United States Diplomatic Mission to Mexico’*, con el siguiente fin: “enhance citizen security [and] disrupt organized criminal groups, institutionalize reforms to sustain the rule of law and support for human rights” (s.p.).

dado que, como bien proyecta la novela en cuestión, aquí coexisten paradigmas interdialogicos entre el gobierno y los narcotraficantes que han desarrollado la serie de condiciones para que surjan los “cárteles”.<sup>10</sup> La relación entre soberanía y comunidad, pues, propone un punto de partida productivo para desenmarañar dichos paradigmas. Carl Schmitt, en *The Concept of the Political*, comienza con una declaración: “The concept of the state presupposes the concept of the political” (19). El concepto de lo “político”, para Schmitt, es la fragmentación realizada por los miembros de una comunidad en “amigos” y “enemigos”. Esta división se da, a su vez, dentro de una serie de antítesis que complican la existencia de dichos miembros: bien vs. mal (moral), bello vs. feo (estética) y rentable vs. no rentable (económica). Lo “político”, arguye Schmitt, se mueve dentro y a través de estos opuestos para dar legitimidad a la distinción “amigos y enemigos”. El jurista alemán sugiere: “[t]he political enemy need not be morally evil or aesthetically ugly; he need not appear as an economic competitor, and it may even be advantageous to engage with him in business transactions” (27).<sup>11</sup> Es

decir que dichos valores antitéticos en acción le podrían dar a la comunidad —y su noción de “buenos/malos”— su heterogeneidad y maleabilidad.

*Homo Sacer*, de Giorgio Agamben, por otra parte, traza las nociones que conformarán la estructura primaria del poder soberano partiendo, como hace Schmitt, desde el Estado de excepción. En dicho Estado, el soberano genera una “zona de indistinción” en la cual es imposible identificar aquello que se encuentra dentro de la ley de lo que queda al exterior de ésta. Es decir, el soberano no logra distinguir quién queda incluido y/o excluido del Estado de derecho. Es aquí donde nace la “Paradoja del Soberano”, la idea de que esta entidad se encuentra tanto dentro de la ley (v.g., al haber sido “elegido” o “destinado” a esa posición), como fuera de la misma, en el sentido de que, en cualquier momento, el soberano puede suspender la ley con fines de declarar un nuevo Estado de excepción. La figura del *homo sacer*, aquel ser “abandonado” por la sociedad y excluido de la comunidad tras haber cometido un cierto tipo de crimen según el antiguo derecho romano, vendría a representar, junto al soberano, esta “zona de indistinción”, ya que esta entidad puede ser asesinada por cualquiera, sin que se considere homicidio, con tal de que su muerte no se dé mediante un sacrificio.<sup>12</sup> Al sentar estas

<sup>10</sup> Es necesario aclarar nuevamente que este trabajo no propone analizar la novela de Villalobos como la única posibilidad de teorización sobre el narco. Al contrario, pretende esquematizar una de las maneras menos estudiadas de representación del fenómeno violento, utilizando trasfondos históricos del México reciente como apoyo.

<sup>11</sup> Cabe recalcar que, para Schmitt, el valor de la soberanía, ese poder que se desarrolla tras “lo político” (i.e., la distinción entre “amigos y enemigos” a la luz de las tres antítesis) se da en lo que él denomina el “decisionismo”. El soberano es el único con el derecho de decidir cuándo se ejerce un Estado de excepción sobre su territorio.

<sup>12</sup> El caso del *homo sacer* es particular, puesto que es un ser “abandonado” tanto por la sociedad como por “dios”, según las definiciones del término *sacer* (i.e., “sagrado” y “condenado”). Al poder ser asesinado por cualquiera, ha sido abandonado por la sociedad, pero al negarle la

bases, Agamben muestra la idea más innovadora de su proyecto: una relación especular entre el soberano y el *homo sacer*. Los dos organismos protagonistas de su estudio se miran el uno al otro, puesto que, como alega el teórico, “[a]t the two extreme limits of the order, the sovereign and *homo sacer* present two symmetrical figures that have the same structure and are correlative: the sovereign is the one with respect to whom all men are potentially *homines sacri*, and *homo sacer* is the one with respect to whom all men act as sovereigns” (84).<sup>13</sup>

La novela *Fiesta en la madriguera* de Villalobos ofrece una lectura productiva de esta noción especular del soberano y del *homo sacer*, de la relación de poder entre estructuras gubernamentales y aquellas que se localizan al “exterior”,

---

oportunidad de redención mediante el sacrificio es asimismo abandonado por “dios”. Agamben declara: “[...]just as the law, in the sovereign exception, applies to the exceptional case in no longer applying and in withdrawing from it, so *homo sacer* belongs to God in the form of unsacrificability and is included in the community in the form of being able to be killed. *Life that cannot be sacrificed and yet may be killed is sacred life*” (82, énfasis original).

<sup>13</sup> Giorgio Agamben trabaja dentro de la biopolítica, cuyas bases son las relaciones entre el poder y la vida. Dicha aglomeración de teorías ha sido estudiada por variados académicos y filósofos, pero en la academia norteamericana y europea se piensa que fue Michel Foucault quien, en una serie de charlas en el Collège de France tituladas *Society Must be Defended* (1976), expuso el tema con mayor precisión. Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado, en *Heridas abiertas: Biopolítica y representación en América Latina*, sostienen: “Históricamente, Michel Foucault será quien dará el paso de la teorización del poder soberano a las formas individualizadas en que se ejerce y se aplica el poder en la época contemporánea” (11). El enfoque en el Estado-nación como controlador de su población a través de distintas y sofisticadas tácticas disciplinarias e institucionalizadas apoya los análisis que el mismo filósofo francés llevara a cabo en textos como *The History of Sexuality* (1976), *Discipline and Punish* (1975), *The Birth of the Clinic* (1963), *Security, Territory, Population* (1977-78), entre otros.

especialmente durante el proceso de la “transición”. El narcotráfico, como tema, como industria, ha logrado penetrar en la conciencia colectiva mexicana dejando un margen de error amplio donde se pueden ubicar razonamientos más pormenorizados que lleven a explicar, con más detalle, las relaciones que se gestan entre estos dos entes en un momento tan preciso de la historia de México. Roger Bartra arguye en *Fango sobre la democracia* que la “transición democrática” debe entenderse dentro de claves políticas e ideológicas que apuntan a crisis culturales. Bartra alega que el momento que culminó con la derrota del PRI tiene un “ciclo corto” del cual puede comprenderse: “El ciclo corto se inició con la crisis política de 1988, se extendió hasta las grandes tensiones de 1994, y finalizó con las elecciones del año 2000” (43). El sociólogo explica que la transición política a la democracia se da a causa de ligeros “tropezos” de la izquierda y la derecha. Bartra declara que, al perder su ideología nacionalista, el PRI implementa el TLCAN, y luego, al perder credibilidad con respecto a los supuestos beneficios que dicho tratado brindaría a la sociedad, orquesta la noción de unas elecciones transparentes. Ambos actos, continúa Bartra, aceleraron la caída del PRI hacia el inicio del nuevo milenio. La izquierda, no obstante, hace una mala lectura de los acontecimientos sucedidos relacionados con la “transparencia política”, declarándolos una farsa más del PRI, y opta por un discurso populista y nacionalista (de corte cardenista o incluso zapatista), lo

cual causa que interpreten erróneamente los momentos críticos previos a las elecciones del año 2000 (Fango, 40-5). Dentro de estas crisis político-culturales antes y justo después de la “transición” debe entenderse al narcofenómeno que se analiza en *Fiesta en la madriguera*.

Oswaldo Zavala relata en “Las razones de Estado del narco: Soberanía y biopolítica en la narrativa contemporánea mexicana” los tres procesos históricos del siglo XX más importantes que desencadenaron el estado actual de dicho fenómeno, siguiendo una lógica paralela trazada originalmente por Luis Astorga en *Mitología del ‘narcotraficante’ en México*, donde el sociólogo mexicano sienta las bases histórico-discursivas para entender la emergencia del narcotraficante en el imaginario de la colectividad mexicana, según la maniquea división “buenos y malos”. En otras palabras, los “amigos y enemigos” de Schmitt se formarán en México –y en la novela en cuestión– siguiendo una variedad de sucesos políticos y culturales del siglo XX, los cuales deben citarse *in extenso*, según Zavala en el artículo mencionado:

1) el poder soberano del Estado del PRI que disciplinó al narco entre las décadas de 1970 y 1990; 2) el vacío de poder generado por la presidencia de Vicente Fox del Partido Acción Nacional (PAN), de 2000 a 2006, cuando el poder soberano del Estado fue desafiado por ciertas gobernaturas y sus policías estatales y municipales con la consolidación del neoliberalismo; y 3) la estrategia concebida por el gobierno de

Calderón entre 2006 y 2012 como una “guerra” contra el narcotráfico que *tuvo como objetivo real recobrar la soberanía del Estado sobre el narco* a través de lo que Foucault denomina como el “golpe de Estado”. Este concepto, contrario a su acepción contemporánea, no significa aquí el derrocamiento del soberano sino la acción directa y absoluta del Estado para preservar su integridad. (185, énfasis añadido)<sup>14</sup>

Esta lucha por una soberanía que debe resguardarse mediante el uso de aparatos discursivos que enlazan al narcotráfico con cuestiones de “Seguridad Nacional”, desemboca en la presente relación que se da entre las organizaciones criminales y las instituciones mexicanas a cargo de resolver el problema del “narco”.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Luis Astorga, en *Seguridad, traficantes y militares: El poder y la sombra* (2007) sugiere que, al vincular el narcotráfico a los discursos de “Seguridad Nacional” –siguiendo la tendencia de la retórica norteamericana sobre la “Guerra contra las drogas”–, se llega invariabilmente a la conclusión de que “[e]l Ejército es por excelencia la institución que salvaguarda la seguridad nacional, y si se establece como dogma de observancia universal que el tráfico de drogas es una amenaza para ésta, entonces de allí se deriva el corolario lógico de la presencia militar activa, de su necesidad” (16). Asimismo, en *Mitología* alega que el fenómeno del narcotráfico es “un asunto que se ubica de manera especial en el dominio de una moral social histórica, entendida [...] como una construcción social elaborada por agentes de carne y hueso en una época determinada, incorporada como una segunda naturaleza e impuesta mediante un trabajo continuo y tenaz en forma de código ético con pretensiones universales, plasmado particularmente en el derecho, y la utilización de la violencia legítima” (24-5).

<sup>15</sup> Norberto Emmerich, en *Geopolítica del narcotráfico en América Latina* (2015), alega que las teorías de “Estados fallidos” surgen en los años ochenta para mejor entender a los devastados Estados-nación que sufrían crisis humanitarias (v.g., las dinámicas y complejas condiciones que llevaron a la disolución de la antigua Yugoslavia y la serie de guerras étnicas que le siguieron). Sin embargo, con el inicio del nuevo milenio, estas teorías afilan su retórica y la redirigen,

Como ha sido dispuesto al principio, la narconarrativa mexicana ha propuesto ficciones que intentan entender dicha relación tan compleja en un momento determinado de la historia del país. Juan Pablo Villalobos ofrece una breve novela donde se problematiza la noción de un “Estado frágil”, o incluso la creación de un “Estado paralelo” por parte de los narcotraficantes mostrando, curiosamente, lo opuesto: a un narcotraficante de carne y hueso, huérfano de estructuras simbólicas en las cuales apoyarse en un momento particular de la historia de México reciente. No obstante, el texto productivamente incluye una “solución” inconclusa que permite la posibilidad de diseminación de futuros análisis sobre este dilema. Brevemente resumida, *Fiesta* es la historia de un narcotraficante, su hijo, sus trabajadores y su palacio construido al margen de la ley. Las aventuras de Yolcaut, un capo de la mafia mexicana y Tochtli, su hijo, son narradas desde la perspectiva de un niño sin madre y una figura paterna apenas existente que le brinda regalos materiales en vez de afecto. El niño, siguiendo el formato de un *Bildungsroman*, descubre gradualmente las redes subterráneas del mundo que habita mediante su inocencia y perspicacia.

Atrapado en su palacio junto a Matzatzin, su mentor privado –y periodista encubierto–, Tochtli pasa el tiempo

leyendo y aprendiendo, y, en su tiempo libre, cuestionando su diminuto mundo a la vez que disfruta de sus caprichos, los cuales le han dado videojuegos, un zoológico personal y una colección inmensa de sombreros provenientes de muchas culturas, entre muchos otros objetos. Al inicio de la novela, el/la lector(a) se encuentra con un Tochtli que exige se cumpla su nuevo capricho: un hipopótamo enano de Liberia para su colección personal. Este deseo le será difícil de conceder a Yolcaut, ya que hasta el alcance transnacional de un poderoso narcotraficante tiene límites. Sin embargo, el inicio de la “Guerra contra el narcotráfico” y la persecución asidua de miembros del crimen organizado, la cual ellos observan detenidamente a través de su televisor, los obliga a mutar identidades y refugiarse en África. La creciente paranoia de Yolcaut de ser capturado por el Ejército mexicano lo lleva a emitir una frase enigmática –para su hijo– recurrente que bien podría anticipar la caída de su “Estado paralelo” al del soberano mexicano: “Piensa mal y acertarás” (97).

La novela oscurece los orígenes de Yolcaut en un aura mitológica que evita, a propósito, brindar detalles sobre la emergencia de esta figura tan notoria de la narrativa mexicana contemporánea. La distancia que los lectores encuentran entre una figura que no se sabe explícitamente cómo surge ni cómo catalogarla en preciso detalle, inmediatamente invita a la audiencia a categorizarlo como “el enemigo”, a falta de más información. Como alega Astorga en *Mitología del*

---

asimismo, a cuestiones de “Seguridad Nacional”, donde ahora, más que débiles Estados-nación necesitados de ayuda humanitaria, lo que se observa es el desarrollo de potenciales amenazas –por parte de estos Estados “frágiles”– a los países industrializados (33-9).

'narcotraficante' en México, “[1]a distancia entre los traficantes reales y su mundo y la producción simbólica que habla de ellos es tan grande, que no parece haber otra forma, actual y factible, de referirse al tema sino de manera mitológica” (12). Como si fuese un mito, luego Yolcaut aparece en escena, viviendo en un palacio al margen de la ley, con el niño que dará vida a la perspectiva del texto, para quien dicha aura mitológica del padre le será sumamente productiva.<sup>16</sup> El párrafo que da inicio a la novela establece el tono del juego que acompañará al texto por el resto de su duración: el descubrimiento.<sup>17</sup> Tochtli afirma: “Algunas personas dicen que soy un adelantado. Lo dicen sobre todo porque piensan que soy pequeño para saber palabras difíciles” (11). Cabe recalcar la

<sup>16</sup> El palacio, localizado a las afueras de una ciudad sin nombre, es vigilado por guardias de características unidimensionales: poseen nombres de animales en náhuatl (como los protagonistas, aunque éstos gozan de mayor profundidad). Parte de esta unidimensionalidad –que mayormente afecta a los personajes secundarios– en ocasiones roza a los protagonistas. Por ejemplo, en un momento raro de muestra de afecto, Tochtli dice: “[M]e acaricia la cabeza con sus dedos llenos de anillos de oro y diamantes” (12), una vez más ubicando a Yolcaut dentro de los paradigmas míticos de la típica vestimenta del narcotraficante. En “La deformación de la formación: Narcotráfico, mito y (anti)bildungsroman. Fiesta en la madriguera, de Juan Pablo Villalobos (2010)”, Cecilia López Badano y Edita Solís sostienen que la novela “deforma” la estética humanista del “alma bella”, usando la animalización de los nombres de los personajes, lo cual lleva a la novela a tratar a Tochtli como un niño que se desarrolla como dentro de un *Bildungsroman*, pero en la dirección opuesta; en dirección a una deshumanización, dada la lógica del mundo en que habita.

<sup>17</sup> En el ensayo “El exotismo de la violencia ironizado: Fiesta en la madriguera de Juan Pablo Villalobos”, Brigitte Adriaensen analiza a Tochtli a la luz del género detectivesco, donde el niño, que descubre paulatinamente lo que le rodea, representaría una versión ironizada del detective; la imagen especular satirizada, dada la inocencia e ingenuidad del niño.

importancia que le da Villalobos al poder de la palabra escrita en un personaje que parecería estar, por su calidad de niño, bastante alejado de poseerlo. Es curioso, además, porque en el texto coexiste una figura que parecería representar dicho poder: Mazatzin, su mentor privado y periodista. Antes de que los lectores –y los protagonistas– se enteren de que vive en la madriguera con fines de producir un reportaje estelar que desenmascare la vida de los narcotraficantes, el mentor de Tochtli dice haber renunciado a una vida exitosa en la industria de la mercadotecnia por sus deseos de convertirse en escritor. Cuando su socio le roba su capital, decide buscar refugio en el palacio de Yolcaut. En las palabras de Tochtli, “[a]quí comienza lo sórdido: que alguien gane millones de pesos y esté triste por no ser escritor” (15-6). Por ello, la novela juega con la idea de que él se podría considerar el verdadero representante de la palabra escrita. No obstante, sus prácticas periodísticas –haber publicado el reportaje sobre Yolcaut y Tochtli– lo llevan a la cárcel gracias a las influencias de Yolcaut, y su voz efectivamente desaparece de la novela, mientras que la del niño, utilizada para interpretar la realidad que lo rodea, sigue viva hasta el final.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Ángel Rama, en *La ciudad letrada*, un estudio sobre el uso de la palabra escrita como mecanismo de poder por la naciente élite intelectual en Latinoamérica, provee instancias en las que aun aquellos desprovistos de este poder hacen uso de él. Un ejemplo es el grafiti en los muros de las ciudades letradas como evidencia de formas alternativas de resistencia (50). Estos huecos en las estructuras de poder se acercan a las ideas de Agamben, puesto que él ve, dentro de los límites de la soberanía, todas las formas de poder que

Volviendo a los orígenes, el hecho de que la genealogía del narcotraficante se les esconda a los lectores se muestra productivo para Tochtli también. Esta posición ambivalente del niño le dará recurso para optar por “pertenecer” al tipo de sociedad que habita o “escaparse” de ella. No se relata mucho de los orígenes de Tochtli, puesto que es aun un niño y porque, paralelamente, él se está “desarrollando” frente a la mirada de los lectores. No obstante, un elemento clave no debe pasarse por alto: el niño no tiene madre. Este dato es necesario porque la aproximación genealógica a la violencia, inocencia, descubrimiento y conocimiento –los aspectos que el niño vendrá a representar– son conceptos clave para descifrar el tipo de relación que Villalobos quiere construir para comprender la ley, la soberanía y la organización criminal, misma que, en términos más amplios, se ha quedado huérfana de estructuras políticas soberanas en las cuales respaldarse a la luz de la “transición” mexicana y que se presentarán con mayor claridad tras el inicio de la “Guerra contra el narcotráfico”. Tochtli declara: “[l]o que sí soy seguro es un macho. Por ejemplo: no me la paso llorando por no tener mamá. Se supone que si no tienes mamá debes llorar mucho, litros de lágrimas,

---

incluyen, asimismo, a los marginados, aunque sea mediante su aparente exclusión. El hecho de que el grafiti se inscriba en los muros que pertenecen a esta ciudad letrada demuestra la imposibilidad de vivir permanentemente al margen y/o de crear un “Estado paralelo” que rete a las estructuras del Estado-nación moderno.

diez o doce al día. Pero yo no lloro, porque los que lloran son de los maricas. Cuando estoy triste Yolcaut me dice que no llore, me dice: –Aguántate Tochtli, aguántate como los machos” (13). El hijo del narcotraficante se le presenta a los lectores como víctima de una carencia, pero, irónicamente, con la oportunidad de superarla. El carecer de una madre en una relación donde la existencia del padre es meramente simbólica aparece en el texto como una negación parcial de su propia posibilidad de autosuperación. Por ello, el niño fabrica la distinción, como el juego schmittiano de “amigos y enemigos”, entre “maricas” y “machos” con fines de proclamarse como un hombre, como su padre y, simultáneamente, jurar lealtad a su palacio. De hecho, Tochtli narra: “Yolcaut es mi papá, *pero no le gusta que le diga papá*” (13, énfasis añadido) y se refiere a él como Yolcaut a partir de ese momento. En lugar de una relación padre-hijo, a lo que los lectores se enfrentan es a un niño que enumera aceleradamente la cantidad de elementos materialistas que lo unen al narcotraficante. Es decir, en *Fiesta en la madriguera*, la falta de conexión entre el padre y el hijo (como personajes unidimensionales) vuelve a Yolcaut simbólicamente infértil. El vínculo originario entre el narcotraficante y su hijo se deconstruye, luego, en favor de una conexión teórica que se moldea como el acto voluntario de un individuo –Tochtli–, penetrando una zona donde su ingenuidad y curiosidad le proveerán amparo mientras “descubre” el *modus operandi* del palacio de Yolcaut.

Tochtli eventualmente llorará todos esos “litros de lágrimas” que alguien en su posición se supone que deba llorar (*ibid.*). Sin embargo, la razón no tiene que ver con la fragilidad psicológica del niño en desarrollo, sino con su posicionamiento como figura “huérfana” en busca de una estructura que le permita entender su entorno, así como, más adelante, Yolcaut escapará con su grupo dado que carece también de una estructura política-madre. La relación del niño con su “estructura-madre” (Yolcaut) se delata en un monólogo interior de Tochtli en el que relata su amor por los sombreros: “O sea, los sombreros son como las coronas de los reyes. *Si no eres rey puedes usar un sombrero para la distinción. Y si no eres rey y no usas sombrero terminas siendo un don nadie*” (12, énfasis añadido). A través de la simbología del sombrero, Tochtli asevera que él no es ningún “don nadie” y, sin embargo, hace una distinción entre usar un sombrero para “ser como un rey” o como su padre –ya que los sombreros son como las coronas–, pero sin llegar necesariamente a serlo. El cambio constante de sombrero funcionará, además, como elemento que anticipa la metamorfosis de identidad(es) por la que pasará el grupo una vez que escape de las autoridades. No obstante, la frágil conexión que existe entre la solidaridad, el intento de “pertenecer” a una estructura paterna que lo avale y los sombreros sólo corrobora ese enlace artificial construido entre los miembros de este grupo criminal, así como las tradiciones y los rituales

que los mantienen unidos.<sup>19</sup> Demuestra, asimismo, la completa dependencia de Tochtli hacia Yolcaut, lo cual, en teoría, lo coloca en el mismo plano que el resto de los trabajadores unidimensionales del palacio. Dicha unidimensionalidad se narra mediante dos características: una con fines de unir a los miembros y la otra con el objetivo de estratificarlos de acuerdo con su posición en la jerarquía social de la “madriguera”. Por un lado, el repertorio de nombres proviene del náhuatl –muchos de ellos, nombres de animales–, como ya se había mencionado. Por otro, sin embargo, muchas de las figuras que rodean a los protagonistas son mudas, lo cual provee la oportunidad perfecta para entender a estos personajes típicos dentro de la unidimensionalidad que ellos representan: los miembros más bajos de la jerarquía social del narcotráfico no tienen voz.<sup>20</sup>

Con respecto a la “madriguera”, ésta funciona como espacio interdialogico donde la ley, la soberanía y su supuesta exterioridad rozan sus fronteras continuamente. “El gober es un señor que se supone que gobierna a las personas que viven en un estado. Yolcaut dice que el gober no gobierna a nadie, ni siquiera

<sup>19</sup> Tochtli comenta: “Yo creo que de verdad somos una pandilla muy buena. Tengo pruebas. Las pandillas son acerca de la solidaridad. Entonces la solidaridad es que como a mí me gustan los sombreros Yolcaut me compra sombreros, muchos sombreros” (13).

<sup>20</sup> El artículo de López Badano y Solís hace una lectura del proceso de animalización junto a las prácticas de construcción del folclor popular de los Estados modernos (siguiendo a M. Bajitín), con el fin de presentar un mundo dual a los lectores: el ancestral (cíclico) y el contemporáneo, donde dichos rituales ya han perdido toda significancia (64-5).

a su puta madre” (26), declara Tochtli cuando el más alto mandatario del Estado es invitado a cenar. Es más, el niño no se sorprende cuando el narcotraficante regaña al gobernador: “Cállate, pinche gober, ¿tú qué chingados sabes?, pendejo, toma tu limosna, cabrón, ándale” (27). En esta escena se pinta un cuadro muy familiar, pero engañoso. El poder del gobernador se minimiza al insertarlo dentro de una situación donde un agente institucional se encuentra reunido con un criminal y, por ende, Yolcaut se retrata como la figura superior, como el elemento más alto en la jerarquía social que se da entre el crimen organizado y el gobierno, al menos en el imaginario mexicano. No obstante, es a este tipo de interpretaciones a las que se debe renunciar, dado que el balance de poder en esta relación tan compleja siempre se inclinará en favor de los aparatos del gobierno mexicano, los cuales arrojan a este grupo de delincuentes a un periodo de exilio en África y, más tarde, le provocan un caso crítico de paranoia a Yolcaut. Tochtli declara: “yo me estaba comiendo unas quesadillas mientras ellos cenaban pozole verde y hablaban de sus negocios de la cocaína” (*ibid.*), pero la línea conceptual que une y divide a estas dos fuerzas es mucho más intensa que el solo hecho de hablar de corrupción. La mera presencia de Tochtli en la reunión supone un puente entre el Estado y sus márgenes. Por ello cabe notar que estas dos fuerzas antitéticas de poder se juntan en el deseo de Tochtli de poseer un hipopótamo enano de Liberia. Cuando se le pide su apoyo para conseguir a

ese animal exótico, el encargado del gobierno local dice: “Vamos a ver, algo podrá hacerse” (29).

El hecho de que Yolcaut y el gobernador se encuentren enlazados en un *affair* invoca la presencia tanto de Agamben y su análisis de la relación entre el ente soberano y el que se supone que existe al margen del primero, como de Luis Astorga. Agamben declara: “[s]overeign violence opens a zone of indistinction between law and nature, outside and inside, violence and law. And yet the sovereign is precisely the one who maintains the possibility of deciding on the two to the very degree that he renders them indistinguishable from each other” (*Homo Sacer*, 64). Es decir, mientras que la corrupción y la penetración del narcotráfico en las esferas del Estado tiende a pensarse en el imaginario colectivo –y en varios análisis que concluyen con el “Estado fallido”– que el crimen organizado ha logrado engendrar un “Estado paralelo” que reta al poder del Estado, queda bastante claro que Yolcaut no solamente no logra existir al margen de la sociedad, sino que habita esa zona de indistinción donde, aunque su tono de voz indique lo contrario, aún queda supeditado al poder del Estado/soberano. Astorga, en *El siglo de las drogas*, también añade:

[q]uienes sostienen la tesis del poder “paralelo” enfrentado al Estado de México tendrían primero que explicar cómo en un país de centralismo político y presidencialismo exacerbados –según los politólogos, a menos que estén equivocados en su

percepción— un dominio tan importante ha escapado de su control, a partir de cuándo o si siempre fue así. (158)

Oswaldo Zavala, en *Los cárteles no existen*, sugiere, analizando la serie de estudios que creen en el narcotráfico como el propiciador de un “Estado paralelo”, que “en estas agendas críticas sobre el narcotráfico en México predomina ese modelo de interpretación que describe el fenómeno como una compleja estructura económica transnacional que desborda las estructuras de Estado en la era neoliberal” (225).<sup>21</sup> De hecho, como bien demuestra *Fiesta en la madriguera*, el narcotraficante se ve a sí mismo en la posición superior, e incluso se muestra a sí mismo, momentáneamente, como un “Estado paralelo”, puesto que propone un espacio nacional(ista) de enunciación que lo equipararía al Soberano (con “s” mayúscula): Yolcaut sólo les vende su producto a extranjeros (españoles y norteamericanos) y, en un giro biopolitizado, el narcotraficante asesina a uno de sus trabajadores por haberlo sorprendido vendiéndole producto a connacionales (18). No obstante, la realidad de la novela es otra: el narcotraficante está,

<sup>21</sup> Zavala hace referencia a Edgardo Buscaglia, cuyo análisis, titulado *Vacios de poder en México* (2013), tiende a pensar que cuando el Estado pierde partes de sus estructuras ante el narcotráfico, este último logra controlarlas y así expandirse tanto por el territorio nacional como en el ámbito internacional (226). Asimismo, en el artículo “Imagining the U.S.-Mexico Drug War: The Critical Limits of Narconarratives”, Zavala declara: “[a]ccording to official discourse, the criminal organizations profiting from the drug trade are a threat relegated to the discursive exteriority—outside the borders—of the power and the reason of the state” (342, énfasis original).

en términos generales, supeditado a las fuerzas del Estado.<sup>22</sup>

Para continuar, dicho posicionamiento del narcotráfico frente al Estado soberano mexicano se vislumbra, asimismo, en el movimiento físico y a nivel de identidad al que se ven relegados los miembros de la “madriguera”. En la obra de Villalobos, el movimiento y el descubrimiento (de Tochtli, principalmente) se mueven a lo largo de una serie de líneas diametrales que se entrecruzan sólo al final de la novela. El cambio de identidad(es) provee a la “madriguera” de una estrategia de salida para evadir la persecución que los encierra, subrayando la importancia del crimen organizado para adaptarse a nuevas presiones y a las fuerzas del mercado.<sup>23</sup> Yolcaut utiliza otra de sus “frases enigmáticas” mientras observa en la televisión la lista de narcotraficantes capturados que serán enviados a prisión en Estados Unidos, alegando: “[y]a nos cargó la chingada” (37). Aquí Yolcaut demuestra el miedo irrefutable de ser capturado por la ley y

<sup>22</sup> Con respecto al discurso sociohistóricamente construido sobre el narcotráfico, Zavala declara al inicio de su libro: “El ‘narco’ aparece en nuestra sociedad como una temible caja de Pandora que, de ser abierta, creemos que desataría un reino de muerte y destrucción. Si pudiéramos vencer el miedo y confrontar aquello que llamamos ‘narco’ abriendo por fin la caja, no encontraríamos en ella a un violento traficante, sino al lenguaje oficial que lo inventa: escucharíamos palabras sin objeto, tan frágiles y maleables como la arena” (24).

<sup>23</sup> Esta línea de estudio ya ha sido trabajada con anterioridad. Por ejemplo, el libro *Drug War Capitalism* (2014), de la periodista Dawn Paley, ofrece una lectura de las tácticas de guerra empleadas en Colombia, Centroamérica y México como mecanismo utilizado por los rasgos distintivos más desestabilizantes del capitalismo, a través del cual este penetra en espacios previamente intactos por las fuerzas del mercado moderno.

ser enviado a un lugar donde el “juego” de “amigos y enemigos” schmittiano, que parece funcionar a la perfección con la soberanía nacional, ya no le beneficiaría a él. Simultáneamente, Tochtli parece, paralelamente, apenas comenzar a “pertenecer” a su “madriguera”, lo cual se observa mediante el uso de una canción del folclor mexicano muy popular, “El Rey”. Tochtli declara:

Una canción que me encanta es el rey. Hasta fue la primera canción que aprendí a cantar de memoria. Y eso que en aquel entonces era muy chiquito y todavía no tenía la memoria fulminante [...] Ahí explica muy bien las cosas que necesitas para ser rey: tener un trono, una reina, y alguien que te mantenga. Aunque cuando cantas la canción no tienes nada de eso, ni siquiera dinero, y eres rey, *porque tu palabra es la ley*. (28-9, énfasis añadido)

El sentido de pertenencia de Tochtli se refuerza temáticamente con estas palabras. Sin embargo, un dolor de estómago que progresivamente empeora le recuerda su posición “huérfana” dentro de la estructura que habita y a la que tanto intenta “pertenecer”. “Con esos dolores siempre lloro, pero no soy de los maricas. Es diferente estar enfermo que ser de los maricas. Si estás enfermo se vale llorar, me lo dijo Yolcaut” (47). Un doctor es enviado a la “madriguera” y trata sus síntomas y dolores, pero, alega el niño, “[s]egún el doctor, yo no estaba enfermo de la panza, sino de la psicología. [...] una vez el doctor le dijo a Yolcaut que en realidad yo no estaba

enfermo de la panza, *que los dolores eran por no tener mamá*, que lo que necesitaba era un doctor de la psicología” (47-8, énfasis añadido). La reiteración de la falta de una figura materna por una figura externa y especializada en la materia –aunada al hecho de que Yolcaut no es un padre, en el sentido psicológico de la palabra– confirma la desestabilización que sufre el protagonista. La representación física de tal afirmación llega cuando Tochtli decide volverse mudo y sordo debido a que, tras ponerse su “sombrero de detective”, encontró un arsenal escondido en una habitación que su padre le había jurado que estaba vacía. “Las pandillas no se tratan de las mentiras. Las pandillas se tratan de la solidaridad, de la protección y de no ocultarse las verdades. Al menos eso dice Yolcaut, pero es un mentiroso” (46), afirma el niño tras descubrir uno de los secretos del narcotraficante.

Mientras observan un debate sobre la “Guerra contra el narcotráfico” de Felipe Calderón –quien en ningún momento es mencionado por nombre–, y al ver cómo su padre se mofa de los escándalos en la televisión, comienza a percatarse de que su posicionamiento dentro de la estructura en que se ha desenvuelto quizá no sea la más apropiada. “Estuve a punto de decirle que las pandillas también se tratan de decir las verdades, pero me quedé callado. Lo que pasa es que me convertí en mudo. Y también dejé de llamarme Tochtli. Ahora me llamo Usagi y soy un mudo japonés” (49). Su nuevo cambio de identidad ahora se materializa en la adquisición de pasaportes hondureños

falsos con los que se mantendrán alejados de México mientras la “Guerra contra el narcotráfico” se libra en territorio nacional. Asimismo, viajarán a Liberia para intentar cumplirle el capricho al niño de obtener su hipopótamo enano. No obstante, dicha mutación debe entenderse como una representación dentro de las claves del proceso histórico en el que vive el narcotráfico –como industria y entidad– frente al *tour de force* de la soberanía mexicana, como bien alega Oswaldo Zavala. Cuando la pandilla se muda temporalmente a Monrovia, queda claro que Tochtli quiere darle una segunda oportunidad a su padre, puesto que ahora se encuentran de camino a cazar al animal que ha simbolizado la relación Yolcaut-Tochtli a lo largo de la novela; el animal que, además, ha simbolizado, mediante la falta de afecto real por parte del padre, la materialización de la falta de una estructura “paterna” a la cual el narcotráfico puede aferrarse.<sup>24</sup>

Cazan dos hipopótamos enanos y los nombran Louis XVI y Marie Antoinette de Austria. Al ser cazados sin misericordia, los animales reflejan, especularmente, la relación que tienen ellos, como narcotraficantes, frente a la soberanía mexicana de tinte agambiano: ellos también podrían ser cazados, al

<sup>24</sup> Cuando Mazatzin, ahora bajo el nombre Franklin Gómez, le dice a Junior López (Tochtli) que deben actuar con naturalidad para que no los vayan a atrapar, Junior piensa para sí: “La naturalidad sirve para hacer bien las mentiras y los engaños. Yolcaut sabe mucho de la naturalidad: dice con naturalidad que la habitación de las pistolas y los rifles está vacía. Pero esas son cosas que le pasaron a Tochtli y a Usagi, que son mudos, pero a Junior López no” (55, énfasis añadido).

estilo *homines sacri*, por el gobierno mexicano, sin que su muerte se considere un homicidio, puesto que entra dentro de la legalidad. Ambos animales mueren al no poder ser transportados a México, y es en ese mismo momento que Tochtli-Junior-Usagi se cataloga a sí mismo –y a los miembros de su “madriguera”– como plausibles *homines sacri* que podrían sufrir las mismas trágicas consecuencias que los animales a los que ellos persiguieron. Presenciando la muerte de sus queridos hipopótamos, Junior declara: “resultó que no soy un macho y me puse a llorar como un marica [...] *Chillaba tan horrible como si fuera un hipopótamo enano de Liberia con ganas de que los que me escucharan quisieran estar muertos para no tener que escucharme*” (74-5, énfasis añadido). Al autoidentificarse con los animales africanos que encarnaron el deseo de Tochtli de “pertenecer” a una estructura donde su orfandad no se notara –es decir, al mundo de los “machos”– el niño acepta la posibilidad de caer en la vulnerable posición del *homo sacer*.

En el desenlace, la “Guerra contra el narcotráfico” parece haberse desvanecido momentáneamente, pero, dado que es un conflicto continuo, Yolcaut se vuelve aun más paranoico que antes cuando mira su retrato transmitido por un canal de televisión de emisión nacional. El momento final en que ambos miembros de la “madriguera” cuelgan las cabezas embalsamadas de los hipopótamos y Tochtli se ve obligado a tomar una última decisión –“pertenecer” a ese mundo

o “escapar”–, podría alegarse que deja abierta a interpretación la continuidad de este submundo. Es decir, el niño parecería poder tomar, por última ocasión, la decisión de sentirse incluido en/excluido de las estructuras paternalistas que le han permitido sobrevivir y sin las cuales no podría darse la continuidad de su existencia. Por otra parte, el acto mismo de poseer el poder de decisión dentro de una estructura jerárquica que involucra al soberano –lo que parece pregonar la novela a simple vista– podría catalogarse como el acto de desafío al poder soberano: la creación del “Estado paralelo” y el giro mexicano hacia un “Estado frágil/fallido”. Sin embargo, como bien se observa a lo largo de la novela, el narcotraficante tiene, en el mejor de los casos, la ilusión de esta decisión, como Tochtli dentro de su “madriguera”, así como la ilusión de un diálogo con el soberano. Dicho diálogo nunca se da, puesto que el soberano de Juan Pablo Villalobos transmite su mensaje monológicamente, mediante el uso de los medios de comunicación, con fines de dejarle saber a sectores del crimen organizado, tal como Yolcaut y los miembros de su organización, que se encuentran siempre a un paso de convertirse en los próximos *homines sacri* de Agamben. 

## Fuentes citadas

Adriaensen, Brigitte. “El exotismo de la violencia ironizado: *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo

Villalobos”. *Narrativas del crimen en América Latina. Transformaciones y transculturaciones del policial*, edited by Brigitte Adriaensen and Valeria Grinberg Pla. Berlin: LIT Verlag, 2012, pp. 155-167.

Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford UP, 1998.

Astorga, Luis. *El siglo de las drogas: El narcotráfico, del Porfiriato al nuevo milenio*. México: Plaza & Janés, 2005.

———. *Mitología del “narcotraficante” en México*. México: UNAM, 1995.

———. *Seguridad, traficantes y militares: El poder y la sombra*. México: Tusquets, 2007.

Badano, Cecilia López and Edita Solís. “La deformación de la formación: Narcotráfico, mito y (anti) bildungsroman. *Fiesta en la madriguera*, de Juan Pablo Villalobos (2010)”. *Periferias de la narcocracia: Ensayos sobre narrativas contemporáneas*, edited by Cecilia López Badano, Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2015, pp. 53-78.

Bartra, Roger. *Fango sobre la democracia: Textos polémicos sobre la transición mexicana*. México: Debolsillo, 2016.

Carpenter, Ted Galen. “Watch Out, America: Mexico May Be the Next Failed State”. *The National Interest*, 29 Jan. 2015, <http://nationalinterest.org/feature/watch-out-america-mexico-may-be-the-next-failed-state-12142>. Accessed 2 Feb. 2015.

Emmerich, Norberto. *Geopolítica del narcotráfico en América Latina*. Toluca: IAPEM, 2015.

Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Pantheon Books, 1977.

———. *Security, Territory, Population: Lectures at the Collège De France*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.

———. *Society Must Be Defended: Lectures at the Collège de France, 1975-76*. New York: Picador, 2003.

———. *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception*. New York: Pantheon Books, 1973.

- . *The History of Sexuality*. New York: Pantheon Books, 1978.
- Hernández Avendaño, Juan Luis. *El leviatán roto: el avance del Estado fallido en México*. Morelos: Arteletra Literatura Interdisciplinar, 2016.
- Hernández, Saúl. "Las 5 cosas que no sabías y tienes que saber de la 'guerra' en el periodo de Felipe Calderón", *Vice News*, 27 Jan, 2017, [https://www.vice.com/es\\_latam/article/gyebnw/cinco-cosas-no-sabias-tienes-saber-guerra-periodo-felipe-calderon](https://www.vice.com/es_latam/article/gyebnw/cinco-cosas-no-sabias-tienes-saber-guerra-periodo-felipe-calderon), Accessed 5 Feb, 2019.
- Lemus, Rafael. "Balas de salva: Notas sobre el narco y la narrativa mexicana", *Letras libres*, vol. 81, 2005, n.p. <http://www.letraslibres.com/mexico/balas-salva>, Accessed 12 Feb. 2010.
- "Merida Initiative". U.S. Department of State. *Diplomacy in Action*, n.d. <https://www.state.gov/j/inl/merida/>, Accessed 25 Apr. 2015.
- Moraña, Mabel, and Ignacio M. Sánchez Prado. *Heridas abiertas: biopolítica y representación en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2014.
- Palaversich, Diana. "Narcoliteratura. ¿De qué más podríamos hablar?" *Tierra Adentro*, vol. 167-8, 2011, pp. 53-3.
- Paley, Dawn. *Drug War Capitalism*. Edinburgh: AK Press, 2015.
- Parra, Eduardo Antonio. "Norte, narcotráfico y literatura." *Letras libres*, vol. 82, 2005, n.p., <http://www.letraslibres.com/mexico/norte-narcotrafico-y-literatura>, Accessed 15 Feb. 2010.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- Ramírez-Pimienta, Juan Carlos. *Cantar a los narcos: Voces y versos del narcocorrido*. México: Temas De Hoy, 2013.
- Schmitt, Carl. *The Concept of the Political*. New Brunswick: Rutgers U P, 1976.
- The Fund for Peace. *Fragile States Index*. <http://fundforpeace.org/fsi/>, Accessed 10 Feb, 2019.
- Valdés Castellanos, Guillermo. *Historia del narcotráfico en México: Apuntes para entender al crimen organizado y la violencia*. México: Aguilar, 2014.
- "Vargas Llosa: 'México es la dictadura perfecta'" *El País*, 1 Sep. 1990. [https://elpais.com/diario/1990/09/01/cultura/652140001\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1990/09/01/cultura/652140001_850215.html), Accessed 12 Feb. 2015.
- Villalobos, Juan Pablo. *Fiesta en la madriguera*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- Wald, Elijah. *Narcocorrido: A Journey into the Music of Drugs, Guns, and Guerrillas*. New York: Rayo, 2001.
- Zavala, Oswaldo. "Fictions of Sovereignty: The Narconovel, National Security and Mexico's Criminal Governmentality". *Mexican Literature in Theory*, edited by Ignacio M. Sánchez Prado, Bloomsbury Academic, 2018, pp. 227-242.
- . "Imagining the U.S.-Mexico Drug War: The Critical Limits of Narconarratives". *Comparative Literature*, vol. 66, no. 3, 2014, pp. 340-60.
- . "Las razones de Estado del narco: Soberanía y biopolítica en la narrativa contemporánea mexicana". *Heridas abiertas: Biopolítica y representación en América Latina*, edited by Mabel Moraña and Ignacio Sánchez Prado, Madrid, 2014, pp. 183-202.

# Polémicas del 68: Octavio Paz y sus críticos

Maarten van Delden  
Universidad de California, Los Ángeles

EN 1968, SURGIÓ UN MOVIMIENTO ESTUDIANTIL en México, igual que en muchas otras partes del mundo. El 2 de octubre de 1968, después de un poco más de dos meses de marchas y protestas, y exactamente diez días antes de la inauguración de los Juegos Olímpicos en México, el ejército mexicano y fuerzas paramilitares interrumpieron una manifestación pacífica en la Plaza de las Tres Culturas en la zona de Tlatelolco de la Ciudad de México. Disparando sobre la multitud, masacraron a un número no determinado de personas en el centro mismo de la capital del país. De este modo, el gobierno mexicano, encabezado por el presidente priista Gustavo Díaz Ordaz y su secretario de Gobernación, Luis Echeverría Álvarez, logró aplastar el movimiento.

En ese momento, Octavio Paz ocupaba el puesto de embajador de México en la India. El 4 de octubre, dos días después de la masacre, Paz le escribe una carta desde Nueva Delhi al secretario de Relaciones Exteriores, Antonio Carrillo Flores. “No describiré a usted mi estado de ánimo”, afirma el poeta. “Me imagino que es el de la mayoría de los mexicanos: tristeza y cólera” (Adame, *Octavio Paz* 85). A continuación, expresa su desacuerdo “con los métodos empleados para resolver (en realidad, reprimir) las demandas y problemas que ha planteado nuestra juventud” (Adame, *Octavio Paz* 86). Y concluye comunicándole a Carrillo Flores su intención de dejar su puesto de embajador: “Ante los acontecimientos últimos, he tenido que preguntarme si podría seguir sirviendo con lealtad y sin reservas al Gobierno. Mi respuesta es la petición que ahora le hago: le ruego que se sirva ponerme en disponibilidad tal como lo señala la Ley del Servicio Exterior Mexicano”

(Adame, *Octavio Paz* 86). Con esta carta llegó a su fin una carrera diplomática que había durado cerca de un cuarto de siglo.<sup>1</sup>

Paz no regresaría a México hasta principios de 1971. Después de abandonar la India, pasó temporadas en Francia, Inglaterra y Estados Unidos. En octubre de 1969, fue invitado a dar la Hackett Memorial Lecture en la Universidad de Texas en Austin, una conferencia que sería la base para un libro sobre la situación actual de México y las causas de la masacre de Tlatelolco. A ese libro, publicado en 1970 por la editorial Siglo XXI, Paz quiso ponerle el título “Olimpiada y Tlatelolco”. El director de la editorial, Arnaldo Orfila Reynal, convenció al poeta de ponerle un título que no llamara tanto la atención de las autoridades.<sup>2</sup> En *Posdata*,

<sup>1</sup> Algunos comentaristas han sugerido que la separación de Paz del servicio diplomático no fue el gesto valeroso que se ha supuesto que fue. Concretamente, se ha señalado que la expresión utilizada por Paz en su carta a Carrillo Flores —donde se refiere a una “puesta en disponibilidad”— no equivale a una renuncia. El crítico que más a fondo ha estudiado este tema es Ángel Gilberto Adame. En dos artículos recientes, “Octavio Paz en 1968: perspectivas históricas y jurídicas” y “La renuncia que sí fue”, Adame investiga los detalles del proceder del poeta, y llega a la conclusión de que los hechos revelan a un hombre “que enfrentó a una encrucijada histórica con la entereza y el ímpetu de quien se exige congruencia” (“La renuncia que sí fue”).

<sup>2</sup> El 27 de noviembre de 1969, Orfila le escribe a Paz una carta desde la Ciudad de México en la que expresa su interés en publicar el libro del que Paz le ha ofrecido un resumen en una carta enviada desde Austin, Texas, unas semanas antes. El editor, sin embargo, se permite formular una sugerencia con respecto al título del libro. Señala que “el tema ultrasensible de las autoridades está precisamente en las palabras ‘Tlatelolco-2 de octubre’, y agrega que ‘asusta’ el que se nombre a los responsables o se destaque el episodio del 2 de octubre como tema fundamental”. Considera que no sería “ni intelectual ni editorialmente adecuado [...] usar el título que usted propone”, y sugiere como alternativa un

Paz intenta explicar por qué el gobierno mexicano optó por una solución violenta a las demandas de los estudiantes, por lo demás, moderadas y razonables. La respuesta de Paz a la pregunta sobre la masacre de Tlatelolco no fue, en líneas generales, bien recibida. Enrique Krauze ha comentado que la renuncia de Paz a su puesto de embajador “fue su hora mejor, un gesto sin precedente en la historia mexicana” (229). Sin embargo, la publicación de *Posdata* provocó una abrupta caída del prestigio de su autor, por lo menos en algunos círculos influyentes de la cultura mexicana.<sup>3</sup>

La parte del texto que más llamó la atención de los críticos es la tercera y última parte, titulada “Crítica de la pirámide”. En esta sección del libro, Paz trata de penetrar en el pasado de México para identificar las raíces de la crisis actual. Dos aspectos de la estrategia interpretativa del poeta mexicano llaman inmediatamente la atención. En primer lugar, el pasado que Paz introduce en su lectura del México moderno es un pasado distante. La historia que sigue impactando en la nación de hoy, según el poeta, es la historia precolombina, concretamente la civilización azteca. En segundo lugar, este pasado no es inmediatamente visible para los ojos de un mexicano contemporáneo. Al contrario,

título menos provocador: “no sé qué le parecería a usted lo que en este momento se me ocurre: *Posdata al Laberinto de la soledad*” (Paz y Orfila 225-226). Como sabemos, el título quedó en *Posdata*.

<sup>3</sup> Christopher Domínguez Michael apunta que con la interpretación de Paz del 2 de octubre “empezará el desencuentro de Paz con la izquierda” (331).

se trata de una dimensión escondida de la realidad que a pesar de su invisibilidad sigue ejerciendo una poderosa influencia sobre el mundo actual. Con sus alusiones en *Posdata* al pasado azteca como una fuerza “sumergid[a] y reprimid[a]” (109), “subterránea o invisible” (114), y “enterrada e inconmovible” (152), Paz evoca una remota y oscura región de la realidad que puede irrumpir sin aviso previo en el presente.

El concepto que tiene Paz de la relación entre pasado y presente proviene por lo menos en parte de la teoría psicoanalítica. El mismo Paz comentó en una entrevista con el crítico francés Claude Fell que Freud era uno de los pensadores que más impacto había tenido en su obra ensayística. El fundador del psicoanálisis le había enseñado a ejercer la crítica como una forma de “autorrevelación de lo que escondemos” (Paz, “Vuelta” 326). En su libro sobre Claude Lévi-Strauss, Paz había hecho una observación parecida al explicar que Freud (junto con Marx) le había enseñado al antropólogo belga “a explicar lo visible por lo oculto” (Paz, *Claude Lévi-Strauss* 11). La postulación de una dimensión escondida o enterrada, parecida al inconsciente de Freud, es el primer paso que toma Paz al acercarse a la realidad mexicana que quiere descifrar.<sup>4</sup> El mismo poeta señala su deuda en *Posdata* con la metodología freudiana: “El ejemplo del psicoanálisis”, afirma Paz, “me ahorra demorarme en una demostración

fastidiosa: la persistencia de traumas y estructuras psíquicas infantiles en la vida adulta es el equivalente de la permanencia de ciertas estructuras históricas en las sociedades” (64). El pasado precolombino ocupa un lugar en la mente colectiva de la nación parecido al lugar del inconsciente en la psique del individuo. De hecho, Paz emplea repetidamente la palabra “inconsciente” para definir el lugar del pasado en la sociedad mexicana. México tiene un inconsciente: la civilización azteca. El 2 de octubre ese inconsciente se manifestó violentamente en la superficie de la vida mexicana.

¿Cuáles son los elementos principales de esta historia subterránea que parece estar dirigiendo los destinos del país? Para Paz el pasado mexicano está vinculado con la civilización azteca. Al develar los secretos del mundo azteca, Paz se centra en la imagen de la pirámide, y la pirámide evoca, ante todo, la idea de dominación. Según el poeta, la pirámide refleja la estructura jerárquica de la sociedad mexicana, desde los aztecas hasta el régimen posrevolucionario del PRI. Los aztecas tenían a sus *tlatoanis*, mientras que los mexicanos modernos son regidos por sus todopoderosos presidentes —aunque con la restricción de no tener derecho a la reelección—. La pirámide también recuerda el rito azteca del sacrificio humano, que comúnmente se practicaba en la cima de la pirámide. En la masacre de Tlatelolco, Paz cree ver una especie de resurrección de la antigua ceremonia del sacrificio humano, así como una expresión de la naturaleza jerárquica y opresiva de la sociedad

<sup>4</sup> Para la definición freudiana del inconsciente, ver Freud, “The Unconscious” (1915).

mexicana. Es como si el contenido latente del inconsciente de la nación hubiera repentinamente brotado en la superficie.

La lectura psicoanalítica de la masacre posee una dimensión terapéutica además de la descriptiva. Según Paz, el pasado azteca, aunque esté escondido, sigue vivo en el presente de México. “Su fantasma nos habita”, afirma el poeta mexicano (134). Su propósito al escribir *Posdata* es exponer esta oscura dimensión de la vida mexicana a la luz de la realidad. Al describir los beneficios que se podrían derivar de una exposición de este tipo —es decir, de revelar algo que ha estado escondido— Paz recurre de nuevo a la teoría psicoanalítica. “Por eso creo”, afirma el poeta, “que la crítica de México y de su historia —una crítica que se asemeja a la terapéutica de los psicoanalistas— debe iniciarse por un examen de lo que significó y significa todavía la visión azteca del mundo” (134-35). Paz quiere exteriorizar ciertos mitos colectivos que sobreviven en el inconsciente de la nación para de este modo atenuar el control que estos mitos ejercen sobre la sociedad contemporánea. La crítica histórica se convierte en una especie de terapia que ayudaría a crear una comunidad más abierta, más racional y más saludable.

¿De dónde procede la visión que presenta Paz en *Posdata* de la civilización azteca? Hay una pista en una carta que Paz le escribe el 2 de enero de 1969 a su editor Orfila. En esta carta, el poeta aplaude a la arqueóloga franco-mexicana Laurette Séjourné, autora del libro *Pensamiento y religión en el México*

*antiguo*, publicado por el Fondo de Cultura Económica en 1957, por haber sido “una de las primeras en ver el carácter verdadero de la hegemonía azteca —los ‘nazis’ del mundo pre-colombino” (Paz y Orfila 196). En efecto, Séjourné alega en su libro que la civilización azteca representa “la barbarie absoluta” (19) y define al régimen azteca como “un Estado totalitario cuya existencia estaba basada sobre el desprecio total de la persona humana” (21). Parece que Paz siguió en los pasos de Séjourné al identificar los principales rasgos de la civilización azteca.<sup>5</sup> Sin embargo, también parece que la arqueóloga no estuvo de acuerdo con la hipótesis del poeta acerca de las causas de la masacre de Tlatelolco. Séjourné estaba casada con Arnaldo Orfila Reynal quien le comunicó a Paz que su esposa y él sentían reservas en torno a su interpretación de la crisis del 68. “En nuestra casa”, dice Orfila en una carta del 21 de diciembre de 1968, “desearían discutirle su opinión sobre la influencia azteca en la barbarie contemporánea” (Paz y Orfila 193). De este modo, la autora de *Pensamiento y religión en el México antiguo* se convirtió en una de las primeras personas en expresar sus dudas con respecto a las ideas que Paz desarrollaba en *Posdata*,

<sup>5</sup> Sin embargo, es importante señalar que Paz hace una lectura parcial del libro de Séjourné, ya que en él se comentan no solamente las atrocidades cometidas por el régimen azteca, sino también la “indiscutible espiritualidad” (16) y la “innegable grandeza moral” (17) de la sociedad azteca. De hecho, el propósito de Séjourné en *Pensamiento y religión en el México antiguo* es explicar el enigma de la coexistencia de elementos tan contrapuestos en el seno de una sola civilización.

libro que en ese momento ni siquiera había aparecido.

Otro crítico que tuvo una reacción negativa ante las ideas de Paz, incluso antes de que se publicara *Posdata*, fue Jorge Aguilar Mora. Los caminos de Paz y Aguilar Mora se habían cruzado en París a finales de 1968 y principios de 1969. Muchos años después, Aguilar Mora ofrecería un breve resumen de las conversaciones que sostuvo en esos meses con el ex embajador. Aguilar Mora había presenciado la masacre de Tlatelolco y menciona que Paz estaba muy interesado en escuchar su testimonio sobre los eventos de ese día. Pero también considera que el poeta estaba encerrado en su propia interpretación de la masacre. “Nada de lo que dije”, afirma Aguilar Mora, “ni de lo que pude tímidamente objetarle le hizo cambiar la interpretación que ya tenía bien formada de lo ocurrido el 2 de octubre, y que expondría poco después en *Posdata*: el surgimiento de la violencia indígena soterrada en la historia y en la vida de México” (Aguilar Mora, *La sombra* 9). Paz, por su parte, tampoco guardó buenos recuerdos de sus encuentros con Aguilar Mora. En una carta a Carlos Fuentes del 1 de junio de 1969 se refiere a las críticas que había recibido por su lectura de la masacre de Tlatelolco, quejándose de una persona en particular. Aunque no menciona el nombre de la persona, es casi seguro que se esté refiriendo a Aguilar Mora. “Otro de ellos”, explica Paz, “me dijo que mi alusión al pasado azteca no poseía la menor

significación política. Es decir que, nada menos que en nombre del materialismo histórico, para ese mequetrefe la historia no cuenta” (Adame, *Octavio Paz* 143). Por las palabras del poeta, entendemos que lo que estaba en juego era un profundo desacuerdo en torno al concepto “historia”.

En 1976, Aguilar Mora publicaría *La divina pareja: Historia y mito en Octavio Paz*, libro que sigue siendo la expresión más nítida de la posición antipaciana en el debate cultural mexicano. Aguilar Mora rebate enfáticamente la lectura que había desarrollado Paz de los eventos de 1968. “Tlatelolco”, afirma el crítico, “no es la encarnación de ningún mito, de ninguna figura de retórica histórica, no es ninguna actualización de ningún inconsciente mítico” (60). Para Aguilar Mora, la idea de un inconsciente colectivo que guiaba el curso de la historia mexicana no era nada más que una invención del autor de *Posdata*. Roger Bartra también expresó sus dudas sobre la interpretación de Paz, aunque en un tono menos duro que Aguilar Mora. En *La jaula de la melancolía*, Bartra llama la atención al peso que tenía “el mito del mexicano arcaico” en la tradición de escritos sobre la identidad nacional mexicana. A la luz del poder de este mito, no era de sorprender, según Bartra, que Paz hubiera recurrido al “arquetipo de la antigua barbarie azteca” para explicar la masacre de Tlatelolco (159). Para Bartra, era obvio que el poeta se había basado en una lectura reductiva de la historia y cultura mexicana. Xavier

Rodríguez Ledesma propone una crítica más detallada de las ideas de Paz, argumentando que la visión del poeta pecaba de esencialista y determinista, y que su efecto era de absolver al gobierno de Díaz Ordaz de los eventos del 2 de octubre de 1968. Según Rodríguez Ledesma, el autor de *Posdata* partía de la idea que “el ser mexicano, sus actitudes y su sistema político, pueden explicarse por una esencia innata, expresión de nuestras más profundas y añejas raíces culturales”. La consecuencia de esta visión de la identidad nacional era que “el gobierno priista de Díaz Ordaz queda exenta de culpa histórica [...] ya que [...] cualquier otro gobierno que hubiera ejercido el poder en el momento hubiera actuado de la misma forma, pues la encarnación del mito de la pirámide y de la piedra de los sacrificios apuntaba hacia allá inexorablemente” (313). Héctor Aguilar Camín expresó una incomodidad parecida con el modelo interpretativo de Paz en un ensayo de 2015 en el que reflexionaba sobre la larga relación (a veces cercana, frecuentemente distante) que lo había unido con el famoso poeta. “Lo que nosotros queríamos”, afirma Aguilar Camín, “como deudos asumidos de la matanza de Tlatelolco, no era explorar la neurosis del gobierno, culpar el pasado azteca o explorar la vena sacrificial de nuestro origen. Queríamos una crónica de los hechos y unos responsables políticos” (73). Todos los críticos decían fundamentalmente lo mismo: ¿por qué culpar a los aztecas de lo sucedido en 1968, si su imperio había sido derrumbado en 1521?

Los enemigos de Paz consideran que culpar a los aztecas era una forma de absolver al régimen de Díaz Ordaz. Pero, ¿no sería un error pensar que una lectura excluye a la otra? ¿No sería posible atribuir la masacre a la persistencia de ciertos elementos arcaicos de la cultura mexicana y simultáneamente señalar a Díaz Ordaz y sus secuaces como responsables de haber dado las órdenes para la masacre? Los críticos cometen el error que le atribuyen a Paz: enfocarse exclusivamente en el tema de la herencia azteca en el México contemporáneo. Acusan a Paz de una lectura parcial y distorsionada de la realidad mexicana, pero la acusación es el producto de una lectura parcial y distorsionada del texto de Paz. La interpretación psicoanalítica constituye sólo una parte de un análisis multifocal de la situación del país en 1968. En una carta a Jean-Clarence Lambert del 21 de octubre de 1968, Paz explica que ha estado pensando en escribir un libro sobre lo que acababa de suceder en México, y comenta que desarrollará su análisis en tres niveles distintos: “el social y político (la progresiva parálisis de la Revolución mexicana y la capacidad del sistema para adaptarse a las nuevas condiciones que él mismo ha creado en los últimos 10 años: una nueva clase media, un nuevo proletariado, y una nueva ‘inteligencia’); el propiamente cultural (la separación entre el mundo oficial y la nueva literatura y arte de México); y finalmente el mítico (la presencia obsesiva del mundo azteca que para mí es la maldición de México)” (Adame, *Octavio Paz* 107). El

esbozo del libro que se propone escribir demuestra que la interpretación mítica no desplaza a la política; al contrario, las dos lecturas se desarrollan simultáneamente, lado a lado. No cabe duda de que “Crítica de la pirámide”, donde Paz comenta la persistencia del pasado azteca en el México contemporáneo, constituye la parte más llamativa del libro. Pero no se debería pasar por alto que Paz dedica muchas páginas de *Posdata* —en realidad, más de la mitad del libro— a los otros temas que menciona en su carta a Lambert. Estos otros temas son una parte esencial de la interpretación de Paz. No es cierto que el poeta se haya enfocado exclusivamente en la herencia azteca al identificar las causas de la masacre de Tlatelolco.<sup>6</sup>

Tampoco es cierto que Paz interprete la historia de México desde una perspectiva exclusivamente determinista. No se puede negar que el autor de *Posdata* piensa que el pasado influye en el presente. Lo que los críticos no han sabido ver es que para Paz el presente también influye en el pasado. La relación entre pasado y presente no opera en una sola dirección. En realidad, adopta la forma de un diálogo entre los dos polos. La

medida en que el presente construye al pasado se deduce del análisis del Museo Nacional de Antropología que el poeta desarrolla en la parte final de *Posdata*. Según Paz, el diseño arquitectónico del museo y la disposición de las galerías revela un esfuerzo por exaltar la civilización azteca en detrimento de las otras civilizaciones precolombinas de México. El museo presenta al imperio azteca como la culminación de un largo proceso de desarrollo dentro del mundo precolombino, una interpretación que Paz rechaza. El poeta acusa a sus contemporáneos de haber promovido un culto y de venerar una imagen distorsionada del pasado. Es importante subrayar que según Paz esta actitud reverencial es el producto de una toma de posición por parte de la cultura mexicana contemporánea. “¿Por qué hemos buscado entre las ruinas prehispánicas el arquetipo de México?”, se pregunta Paz. “¿Y por qué ese arquetipo tiene que ser precisamente azteca y no maya o zapoteca o tarasco u otomí?” (153). En otras palabras, el arquetipo que se esconde debajo de la superficie del México moderno ha sido, por lo menos en parte, inventado por ese mismo México moderno. Desde la perspectiva de Paz, nada de lo que sucedió en México en 1968 fue inevitable.

La interpretación psicoanalítica de la masacre de Tlatelolco no excluye otras interpretaciones y tampoco implica que la irrupción del inconsciente mexicano haya respondido a un determinismo histórico. Otro rasgo clave de la lectura paciana del 68 mexicano que sus críticos frecuentemente pasan por alto tiene que ver con

<sup>6</sup> Un comentarista que valora *Posdata* de Paz como análisis político —y no exclusivamente mitológico— es el politólogo mexicano Carlos Ramírez. Véase “Luz del pasado en el presente. Octavio Paz, politólogo” y “Las estaciones políticas de Octavio Paz”. También el crítico chileno Miguel Enrique Morales, en un texto todavía inédito, realiza la importancia de la tesis política—a diferencia de la mitológica— que defiende Paz en *Posdata*: “la necesidad de democratizar a México” (“Ideas para disentir de costumbres”). En la defensa de la democracia, Morales ve un giro clave en la carrera intelectual de Paz, un giro que será determinante para su pensamiento político hasta el final de su vida.

el estatus del inconsciente en su modelo hermenéutico. Los antagonistas de Paz alegan que el inconsciente es un mito que él inventa, y por ende lo acusan de ser un mitificador. El inconveniente de la perspectiva mítica es que se supone que los mitos existen fuera del tiempo histórico y por lo tanto obstaculizan la posibilidad de transformar el mundo en el presente. Lo que los críticos no reconocen, sin embargo, es que el concepto que tiene Paz del mito no implica tal imposibilidad. Para entender cómo el poeta se acerca a la dimensión de lo mítico, vale la pena recurrir de nuevo a su correspondencia con Orfila. En una de sus cartas, Paz responde a una crítica que le había hecho Gastón García Cantú.<sup>7</sup> “El cree”, comenta el poeta, “que yo postulo una interpretación mítica de México o algo así”. A continuación, explica que su intención había sido precisamente la opuesta. “No”, insiste Paz, “para mí la ‘crítica de la pirámide’ es la crítica del mito y de sus fundamentos *inconscientes*”. El propósito del poeta no era sostener un mito, sino criticarlo. En su carta a Orfila, vincula su procedimiento con la lección que había aprendido de Freud y Marx: “La crítica de la pirámide designa lo que Marx llamaba ‘la

crítica del cielo’, es decir, la ideología metafísica o mítica (generalmente religiosa) de una clase o de una sociedad. La crítica de la pirámide es, en términos de Marx, ‘la crítica de la conciencia absurda del mundo’. Esa crítica (aquí interviene Freud) asume la forma de un *desciframiento* porque lo que llamaba Marx la ‘conciencia absurda del mundo’ (religión, mito, etc.) generalmente no es consciente del todo y, además, se presenta siempre en forma de símbolos y no de conceptos” (Paz y Orfila 243). En resumen, la pirámide no constituye una estructura inamovible en el interior de psique mexicana; al contrario, es una creación de esa mente y un síntoma de la falsa conciencia. El propósito de Paz no era encerrar a los mexicanos en un mito opresivo, sino liberarlos del mito. Se veía a sí mismo como un desmitificador, no como un promotor de mitos.<sup>8</sup>

La confusión en torno al lugar del mito en la interpretación que hace Paz de la historia de México posiblemente tenga que ver con una ambigüedad que se observa en la teoría psicoanalítica del inconsciente. El crítico estadounidense Steven Marcus ha explicado la compleja ubicación del psicoanálisis dentro de las

<sup>7</sup> Gastón García Cantú publicó una reseña de *Posdata* en “La Cultura en México”, el suplemento cultural de la revista *Siempre!* La reseña fue incluida en una compilación de textos sobre el poeta mexicano titulada “Tránsitos de Paz”. Como muchos otros lectores de *Posdata*, García Cantú rechaza la interpretación que ofrece Paz de la relación entre presente y pasado en México, concretamente la sustitución de una concepción mítica por una histórica. Según el crítico, Paz es culpable de “retroceder la concepción histórica y hacerla dócil ante el asombro que provocan los mitos” (319).

<sup>8</sup> Uno de los pocos críticos que han reconocido este aspecto de *Posdata* es Diana Sorensen, quien señala los elementos deterministas y totalizantes de la lectura que desarrolla Paz de la masacre de Tlatelolco, pero sin dejar de subrayar la importancia clave del concepto de crítica en *Posdata*: “Critique [*la crítica*] as the ‘acid’ that dissolves images is identified as the vehicle for learning anew, for constructing different visions unbound by the weight of petrified images” (67) [la crítica concebida como el ‘ácido’ que disuelve las imágenes es identificada como el vehículo para alcanzar un nuevo aprendizaje, y para la construcción de visiones diferentes, liberadas del peso de las imágenes petrificadas].

tendencias intelectuales de la modernidad. Por un lado, reconocemos en el pensamiento de Freud “an intellectual commitment and adherence to the idea of science” [un compromiso intelectual y una fidelidad al concepto de la ciencia] (110), mientras, por otro lado, el fundador del psicoanálisis representa “one of the last great legatees of the Romantic tradition in European thought” [uno de los últimos grandes herederos de la tradición romántica en el pensamiento europeo] (38). Desde el punto de vista de su metodología científica, Freud estaba inmerso en una cultura heredada de la Ilustración, en la que se le otorgaba primacía a la racionalidad; sin embargo, su visión de la psicología humana, con su énfasis en la dimensión irracional de la existencia, implicaba un distanciamiento con respecto a esos mismos presupuestos racionalistas. El énfasis de Freud en el dominio que ejercen los instintos primitivos y arcaicos sobre los seres humanos contradice el concepto que tenían los filósofos de la Ilustración de la persona como un ser fundamentalmente racional. El concepto psicoanalítico del inconsciente se vincula con la visión romántica de la psique humana como un ente oscuro y misterioso. Al mismo tiempo, la teoría psicoanalítica promueve una práctica terapéutica que se orienta hacia el autoconocimiento, y busca sanar a los seres humanos de sus neurosis. Desde el punto de vista de sus metas terapéuticas, el psicoanálisis hereda el concepto ilustrado de la racionalidad y perfectibilidad de las personas. El uso que hace Paz en *Posdata* de la noción

del inconsciente puede señalar un reconocimiento de la dimensión primitiva e indomable de la mente humana. O bien puede representar un primer paso hacia una vida más transparente y racional.

El análisis que Paz emprende de la identidad nacional mexicana en *Posdata* refleja la doble orientación del psicoanálisis. Por un lado, enfatiza los elementos oscuros y agresivos de la psicología colectiva. Por otro lado, sugiere que los seres humanos tienen una capacidad para la crítica y el autoconocimiento que les permite dominar a los instintos. La presencia simultánea de estas dos perspectivas en el análisis de Paz explica por qué los críticos del poeta lo acusaban de promover una concepción mítica de la identidad mexicana, mientras que él mismo afirmaba que su intención no era afirmar los mitos culturales de su país, sino *desenmascararlos*. Según Paz, su proyecto era de emprender “esa crítica de la ideología que Marx consideraba como la base de toda crítica” (Paz y Orfila 243). ¿Cómo es posible que las lecturas de un mismo texto hayan variado tanto? La respuesta es sencilla: los críticos de Paz se enfocaron en la primera fase del análisis (la descripción de una identidad cultural con rasgos míticos), mientras que Paz se centraba en la segunda fase (la disolución del mito por medio de la crítica).

Las dos fases del pensamiento de Paz en torno a la masacre de Tlatelolco reflejan la doble orientación de la teoría psicoanalítica. En los esfuerzos de Freud por penetrar en los rincones más oscuros de la mente humana vemos una profunda

afinidad por la visión romántica de la persona, con su énfasis en los sueños y la imaginación, la agresividad y la locura. Al mismo tiempo, el proyecto terapéutico del psicoanálisis refleja la fe en la ciencia y el progreso que caracteriza a las sociedades modernas. En su relación con lo que él definió como el inconsciente colectivo de México, Paz adopta la misma doble orientación que observamos en el pensamiento de Freud y sus seguidores. Por un lado, el inconsciente nacional contiene elementos oscuros e irracionales que pueden irrumpir violentamente en el presente (como en la masacre de Tlatelolco). Por otro lado, la crítica (que sería una versión pública e intelectual de la “talking cure” [la cura por la palabra] freudiana) ofrece la posibilidad de disipar la agresividad subyacente en la mente colectiva.

De ningún modo resulta sorprendente que la publicación de *Posdata* haya provocado reacciones polémicas. Como señala Domínguez Michael, “desde el terremoto de Lisboa de 1755 a los modernos les molesta el simbolismo y la alegoría, tan eclesiásticos, para juzgar las desgracias de los hombres” (337). Incluso los críticos más cercanos a Paz, como Krauze y el mismo Domínguez Michael, expresan reservas con respecto a *Posdata*. Según Domínguez Michael, es un libro que “decepciona” (330), mientras que Krauze encuentra poco convincente la lectura de la masacre de Tlatelolco “como un acto atávico, casi dictado, mágica y fatalmente, por los dioses” (230). No obstante, *Posdata* debe leerse

con una mirada amplia, abarcando el texto en su totalidad, no una sola parte, y ubicándolo en el contexto cultural y filosófico al cual pertenece. Como se ha visto, han surgido muchos malentendidos en la recepción de *Posdata*. La presencia de una lectura mítica del 2 de octubre de 1968 no quiere decir que Paz haya propagado una visión antipolítica de la masacre. Al contrario, las dos lecturas —la mítica y la política— coexisten en las páginas del libro de Paz. Tampoco la lectura mítica implica una concepción determinista de la situación actual de México. El mito es hasta cierto punto un producto del presente, y puede ser disuelto por el presente. Por último, es fundamental para la lectura de *Posdata* tomar en cuenta la importancia del psicoanálisis como método de interpretación y proyecto para el futuro. El psicoanálisis en manos de Paz es un modo de ejercer la crítica y de contribuir a la emancipación de la sociedad mexicana. 

## Fuentes citadas

- Adame, Ángel Gilberto, compilador. *Octavio Paz en 1968: el año axial. Cartas y escritos sobre los movimientos estudiantiles*. México: Taurus, 2018.
- . “Octavio Paz en 1968: perspectivas históricas y jurídicas”. *Zona Octavio Paz*, [zonaoctaviopaz.com/espacios/conversacion-y-novedades/octavio-paz-1968-perspectivas-historicas-juridicas/](http://zonaoctaviopaz.com/espacios/conversacion-y-novedades/octavio-paz-1968-perspectivas-historicas-juridicas/).
- . “La renuncia que sí fue”. *Zona Octavio Paz*, [zonaoctaviopaz.com/espacios/conversacion-y-novedades/la-renuncia-que-si-fue/](http://zonaoctaviopaz.com/espacios/conversacion-y-novedades/la-renuncia-que-si-fue/).

- Aguilar Camín, Héctor. "Octavio Paz: recuento personal". *Aire en libertad: Octavio Paz y la crítica*. Ed. José Antonio Aguilar Rivera. México: Fondo de Cultura Económica, 2015. 69-112.
- Aguilar Mora, Jorge. *La divina pareja: Historia y mito en Octavio Paz*. México: Era, 1978.
- . *La sombra del tiempo: Ensayos sobre Octavio Paz y Juan Rulfo*. México: Siglo XXI, 2010.
- Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía: Identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Grijalbo, 1987.
- Domínguez Michael, Christopher. *Octavio Paz en su siglo*. México: Aguilar, 2014.
- Freud, Sigmund. "The Unconscious (1915)". *General Psychological Theory: Papers on Metapsychology*. Ed. Philip Rieff. New York: Collier, 1963. 116-150.
- García Cantú, Gastón. "Tránsitos de Paz". *Idea de México III: Ensayos 1*. México: Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991. 318-347.
- Krauze, Enrique. "Octavio Paz: El poeta y la revolución". *Redentores: Ideas y poder en América Latina*. México: Random House Mondadori, 2011. 135-295.
- Marcus, Steven. *Freud and the Culture of Psychoanalysis: Studies in the Transition from Victorian Humanism to Modernity*. Boston: George Allen & Unwin, 1984.
- Morales, Miguel Enrique. "Ideas para disentir de costumbres: *Postdata* (1970) y el giro en el pensamiento político sobre México de Octavio Paz". Manuscrito inédito.
- Paz, Octavio. *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*. México: Joaquín Mortiz, 1967.
- . *Postdata*. México: Siglo XXI, 1970.
- . "Vuelta a *El laberinto de la soledad*". Entrevista con Claude Fell. *El laberinto de la soledad, Postdata y "Vuelta a El laberinto de la soledad"*. 2ª edición. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. 319-350.
- Paz, Octavio, y Arnaldo Orfila Reynal. *Cartas cruzadas*. México: Siglo XXI, 2005.
- Ramírez, Carlos. "Las estaciones políticas de Octavio Paz". *Zona Octavio Paz*. [zonaoctaviopaz.com/espacios/conversacion-y-novedades/las-estaciones-politicas-de-octavio-paz/](http://zonaoctaviopaz.com/espacios/conversacion-y-novedades/las-estaciones-politicas-de-octavio-paz/).
- . "Luz del pasado en el presente. Octavio Paz, politólogo". *Zona Octavio Paz*. [zonaoctaviopaz.com/espacios/conversacion-y-novedades/luz-del-pasado-en-el-presente-octavio-paz-politologo/](http://zonaoctaviopaz.com/espacios/conversacion-y-novedades/luz-del-pasado-en-el-presente-octavio-paz-politologo/).
- Rodríguez Ledesma, Xavier. *El pensamiento político de Octavio Paz: Las trampas de la ideología*. México: Plaza y Valdés, 1996.
- Séjourné, Laurette. *Pensamiento y religión en el México antiguo*. México: Siglo XXI, 1957.
- Sorensen, Diana. "Tlatelolco 1968: Paz and Poniatowska on Law and Violence". *A Turbulent Decade Remembered: Scenes from the Latin American Sixties*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2007. 54-77.

# Acercamiento al proceso de montaje de *El tigre de la sierra*, obra de teatro rural



Inocencio Serrano Guerra

(120 pp.)



EDICIONES  
EÓN



DIRECCIÓN  
DE CULTURA  
UAGro



GOBIERNO DEL ESTADO DE  
**GUERRERO**  
2015 - 2021



Secretaría  
de Cultura

Este libro es producto de la investigación académica de Maestría de Inocencio Serrano Guerra, quien pone en nuestras manos el resultado de los estudios que realizó acerca de la adaptación teatral del corrido “El tigre de la sierra”. Asimismo, presenta los detalles del proceso de montaje desde la perspectiva del análisis del relato literario, la poética y la dramaturgia, además de identificar y definir, a partir de un análisis histórico, el origen, autoría y contexto de dicho corrido, y la metodología que utilizó Francisco Arzola para la trasposición de la obra musical al texto dramático.

Sin duda, se trata de una obra que brinda información vital de un texto representativo del ambiente guerrerense.

**De venta en Ediciones Eón:**

**Av. México-Coyoacán 421, Col. Xoco, alcaldía Benito Juárez, Tel. 5604-1204  
y en [www.edicioneseon.com.mx](http://www.edicioneseon.com.mx) • [www.amazon.com](http://www.amazon.com)**

# La reubicación del centro: la frontera en *A barvolento* de Ricardo Aguilar Melantzón

Audrey Larkin  
UCLA

## Resumen

En su novela autobiográfica poco estudiada *A barvolento* –particularmente en la segunda sección sobre sus viajes al extranjero– Ricardo Aguilar Melantzón representa a los juarenses y su estilo de vida como el estándar de civilización. Al crear una comparación que privilegia a Juárez como modelo y “centro”, la voz narrativa le otorga una posición retórica estable; es una ciudad ordenada en un mundo esencialmente caótico. Dicho posicionamiento se muestra sumamente distinto al de la celebración del simulacro e invención posmoderna evocados por García Canclini. Además, la novela rechaza una visión de Ciudad Juárez como un centro de diversión y vicio articulado (y refutado) por historiadores como Oscar J. Martínez. Entre ambas perspectivas influyentes y foráneas a la vida fronteriza, argumento que Aguilar plantea una visión vernácula alternativa. Escribe sobre el mundo para definir qué significa ser de Juárez.

**Palabras clave:** Ciudad Juárez, Ricardo Aguilar Melantzón, literatura de viajes, García Canclini, literatura de frontera.

**S**EGÚN EL ANTROPÓLOGO NÉSTOR GARCÍA CANCLINI, la frontera entre México y Estados Unidos es un experimento posmoderno y performativo por excelencia. Este punto de vista –que enfatiza la frontera como un espacio de simulacro– dialoga con una visión de Ciudad Juárez como un centro de diversión y vicio articulado (y refutado) por historiadores como Oscar J. Martínez. Aunque estas dos perspectivas son marcadamente distintas, ambas ven la frontera como

un lugar híbrido basado en la ilusión y la performatividad. Entre estas dos perspectivas influyentes sobre la vida fronteriza en los años ochenta y noventa, Ricardo Aguilar Melantón plantea una visión vernácula alternativa. En su novela autobiográfica publicada en 1999 –particularmente en la segunda sección sobre sus viajes al extranjero– este autor juarense resiste tanto una visión de la frontera como producto de una cultura global e híbrida como una visión regional orientada específicamente al vicio y la actividad ilegal. Para Aguilar, los juarenses y su estilo de vida son el estándar de civilización. Así, mientras el mismo narrador cosmopolita vive en Estados Unidos y viaja por el mundo, al crear una comparación que privilegia a Juárez como modelo y “centro”, el narrador rechaza nociones de la frontera como un lugar híbrido y performativo, a la vez que refuta nociones de esta ciudad como un lugar esencialmente inmoral. Al contrario, le otorga una posición retórica estable como el estándar de civilización respecto al cual el resto del mundo es contrastado.

El autor mismo critica una perspectiva foránea que ve la frontera como una abstracción teórica. En un artículo escrito con Fernando García Núñez, “La narrativa frontera y el humor”, Aguilar insiste en que “la mayoría de los escritores mexicanos no se han interesado en la frontera real, sino que, desde el centro de México, la capital, han ido formulando un concepto teórico con el propósito fundamental de establecer límites o diferencias culturales, sociales, políticas y

económicas entre México y los Estados Unidos” (263). Aguilar critica una falta de interés en “la frontera real”, y la tendencia de formular conceptos abstractos y teóricos que sirven los intereses de la capital; no es ninguna casualidad que su novela se enfoque en la frontera como un lugar real, físico y cotidiano y que lo represente desde el punto de vista de un juarense. Además, Aguilar emplea el resto de México, el Caribe y Europa occidental para explorar “límites o diferencias culturales” entre Ciudad Juárez y el resto del mundo. Privilegia un punto de vista marcadamente regional en vez de nacional. Así, se puede ver la novela como un intento de corregir una representación de la frontera basada en las agendas de autores que escriben desde lejos.

Un autor que podría representar esta tendencia de escribir sobre la frontera desde la Ciudad de México es García Canclini. En su influyente libro, *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, García Canclini caracteriza la frontera entre Estados Unidos y México como un lugar sumamente performativo. Aunque su análisis se enfoca en la ciudad de Tijuana, no en Ciudad Juárez, el acercamiento de García Canclini revela ciertas actitudes sobre la identidad fronteriza en general: “el simulacro pasa a ser una categoría central de la cultura. No sólo se relativiza lo ‘auténtico’. La ilusión evidente, ostentosa, como las cebras que todos saben falsas o los juegos de ocultamiento de migrantes ilegales ‘tolerados’ por la policía norteamericana, se vuelve un recurso para

definir la identidad y comunicarse con los otros” (301). Lo que el antropólogo destaca es el simulacro como elemento principal de la identidad fronteriza. Este punto de vista alaba la fluidez y la ilusión, pero al enfocarse en las cebras montadas por turistas y los migrantes ilegales, el antropólogo ignora la vida cotidiana de la clase media fronteriza evocada por el narrador de *A barlovento*.

Sin embargo, el mismo García Canclini articula el deseo de fijar un sentido de identidad estable sobre este territorio fronterizo. Describe cómo “los mismos que elogian a la ciudad por ser abierta y cosmopolita quieren fijar signos de identificación, rituales que los diferencien de los que sólo están de paso, son turistas o [...] antropólogos curiosos por entender los cruces interculturales” (304). De cierta manera, esta cita anticipa el punto de vista de Aguilar, quien quiere diferenciar su experiencia de los “que sólo están de paso”. La cita de García Canclini sugiere que el proceso de “fijar signos de identificación” toma la forma de lo ritual, un elemento sumamente performativo. Entonces, el antropólogo implícitamente cuestiona cómo se puede fijar una identidad estable en un lugar híbrido. Esta idea va a ser criticada en la novela *A barlovento*, que se puede leer como un intento de posicionar Ciudad Juárez como un lugar estable y ordenado en un mundo esencialmente caótico.

Otra escritora y académica importante que escribe desde el otro lado de la frontera, Gloria Anzaldúa, también ve la frontera como un espacio híbrido e incluso indeterminado. En un pasaje famoso

de *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, la autora caracteriza la frontera entre México y Estados Unidos como:

*una herida abierta* where the Third World grates against the first and bleeds. And before the scab forms its hemorrhages again, the lifeblood of two worlds merging to form a third country—a border culture...A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is a constant state of transition. The prohibited and forbidden are its inhabitants. (3)

Esta visión de la frontera también enfatiza su inestabilidad y fluidez. En las palabras de la crítica Cristina Beltran, “the appeal of Anzaldúa’s theory of the borderlands is that it challenges the myth of the autonomous, coherent, and stable subject [...] Instead, *Borderlands* attempts to provide a theoretical space, a discursive ‘home,’ for an identity recognized as multiple, fluid, and contradictory” (597). Como parte de su proyecto de crear “la nueva mestiza” una identidad marcadamente diferente a la establecida por el sujeto juarenses en *A barlovento* —esta autora ve la frontera como un espacio híbrido y cambiante—. Así, Aguilar resiste una caracterización de la frontera prevalente tanto en la academia norteamericana como la mexicana de la época. Escribe sobre la frontera como un espacio estable y con características específicas, en vez de representar su ciudad en los términos abstractos prevalentes en el discurso académico de la época.

Esta caracterización de la frontera –y por extensión Juárez–, que enfatiza su diferencia en vez de su rol como un sitio híbrido, se manifiesta en la escritura de varios historiadores y antropólogos. Por ejemplo, el antropólogo Josiah Heyman declara: “a facile idea—at the border, two sides equal one hybrid—replaces analysis. By no means do we have sensitive enough ethnography or testimony at the border to declare that it is experienced through a hybrid subjectivity or identity” (citado en Vila, 318). Este punto de vista se matiza en el análisis de Vila, quien observa: “contemporary border studies and theory have been dominated by the ‘crossing border’ metaphor to such a degree that the possibility that borders can *also* reinforce the different (imagined, narrativized, fragmented) identities they supposedly separate is almost totally forgotten” (319). Estos autores, como Aguilar, articulan las distinciones entre los dos lados de la frontera, explorando cómo ésta puede fomentar una identidad fuertemente local en vez de híbrida o internacional.

Críticos literarios como Diana Palaversich, Núria Vilanova y Bruce-Novoa también resisten la caracterización abstracta y metafórica de la frontera articuladas en la obra de teóricos como García Canclini y Anzaldúa. Vilanova observa que “lo que comparte la literatura mexicana de frontera es desarrollar un espacio textual en el cual la frontera entra en el discurso narrativo en su dimensión física, real y, podríamos decir, externa” (6). Eso se ve claramente en la escritura de Aguilar, quien se enfoca en la realidad

física y cotidiana de Juárez, representada como un lugar ejemplar gracias a los pequeños actos y momentos civilizados de sus protagonistas fronterizos. Palaversich también intenta, “recuperar la frontera como un espacio concreto y criticar su conceptualización metafórica y optimista que domina en los trabajos académicos y artísticos” (15), mientras Bruce-Novoa declara: “I intend to study some specific examples of writing set on the border, or that evoke the border, in specific terms, as a geographic location or as an experience of/in that location” (34). Este enfoque en lo concreto, local y fijo –lo “esencial” de la identidad juarense– se ve en la novela de Aguilar. Sin embargo, estos críticos se enfocan en este intento de representar lo local sin comparación con lo no local. Argumento que la representación de Aguilar de lo local/regional es efectivo porque articula lo que es ser de Ciudad Juárez en contraste con el resto del mundo.

Si la novela rechaza nociones sobre la frontera como un lugar de simulacro e indeterminación, también rechaza las nociones de Ciudad Juárez como un centro de vicio, “the infamous ‘brothel city’ image” (Bruce-Novoa, 45). *A barlovento* comparte el punto de vista articulado por Oscar J. Martínez, quien critica el trabajo del periodista norteamericano, Ovid Demaris, al insistir que:

los que no están familiarizados con la frontera mexicano-norteamericana pueden concluir de la lectura sensacionalista de Demaris, *Poso del mundo*, que los pueblos de la frontera mexicana sólo son

centros de diversión inmoral e ilegal [...] esperamos que este estudio de la evolución moderna de Ciudad Juárez, ‘la reina de las ciudades fronterizas’, ayudará a ofrecer una perspectiva más amplia de la frontera. (4)

Aunque Aguilar es novelista, no historiador como Martínez, se observa un interés compartido en “ofrecer una perspectiva más amplia de la frontera”, una visión no reducida a ser un centro de diversión vicioso e ilegal pero tampoco representado como un experimento postmoderno o como un lugar indeterminado. Además, se nota un fuerte rechazo de las descripciones de Juárez como un “otro” inmoral y salvaje en la crítica de autores como Sandra Soto. Ella crítica:

the relative lack (outside of Chicano studies and Borderlands studies) of interest in the pre-NAFTA and pre-femicide border brings into sharper relief the cumulative effect of images of the border as disorder, and suggests (however unintentionally) that what makes the border and its inhabitants interesting and worthy of study are violence and abjection. (436)

Aquí, Soto se enfoca en los efectos cuestionables de esta tendencia de ver la frontera sólo en términos de la violencia y actividades poco legales. Al asociarlas meramente con esta imagen de “disorder” se simplifica e ignora la vida y la sociedad de los habitantes fronterizos. De esta manera, Aguilar representa a Juárez como un lugar ideológicamente concreto

y poco híbrido, una posición compartida con Vila y Heyman, entre otros, mientras rechaza la noción de esta diferencia en términos de la otredad y vicio.

Desafortunadamente, esta novela no ha sido suficientemente analizada por la crítica literaria. Maarten van Delden, en sus artículos “La frontera norte en ‘Malintzin de las maquilas’ de Carlos Fuentes y *A barlovento* de Ricardo Aguilar Melantzón” y “La pura gringuez: The Essential United States in José Agustín, Carlos Fuentes, and Ricardo Aguilar Melantzón”, es el crítico que más ha trabajado esta novela. Estos artículos tienden a enfocarse en la última sección del libro, que aborda más en detalle la relación entre Estados Unidos y México. Sin embargo, sus ideas sobre cómo “Aguilar parece estar rechazando las imágenes de la frontera que enfatizan la hibridez (García Canclini) o el horror (Bowden) y apelando en su lugar a un concepto de enraizamiento cultural” y sus observaciones sobre la oposición fundamental entre Estados Unidos y México son la base teórica de este trabajo (“La frontera norte”, 246). Intento expandir este análisis de la oposición fundamental entre Estados Unidos y México para explorar cómo el narrador opone Ciudad Juárez al resto del mundo y examinar cómo el autor rechaza no solamente la caracterización de Bowden, sino también la imagen de Ciudad Juárez como una ciudad de diversión y de vicio.

Es notable que la segunda sección empiece con una representación de un espacio universal –un pasillo– que se

convierte en un lugar sumamente local. El narrador recuerda el pasillo de su colegio:

las polvaredas se juntan por todas partes acá [...] los inmensos espejuelos de cada una [de las vitrinas] presentaban al diminuto transeúnte la variedad más extraña de fósiles locales, ratones, chichimocos, lagartijas, conejos, alacranes, serpientes y tarántulas disecados, ahí cohabitaban objetos de toda calaña, de los tres reinos, era un pequeño museo de lo inusitado, por allá colgaba algún mapa, por otro lado los Niños Héroes, de Hidalgo, de Morelos, todos desparpajados. (51)

En esta descripción, lo local primero se enfatiza con frases como “las polvaredas se juntan por todas partes acá”, si se interpreta “acá” como Juárez, una ciudad polvorienta. Además, la larga lista de “fósiles locales” representa artefactos del mundo natural de Juárez, situándolo no solamente en un ambiente cultural, sino también en un paisaje específico delineado y validado por las ciencias biológicas. Los marcos nacionales-culturales, los Niños Héroes, Hidalgo y Morelos se presentan al final de la cita, demostrando cierto movimiento de lo local a lo nacional. Sin embargo, todos estos objetos son “desparpajados” e “inusitados”, objetos residuales en un lugar transitorio. Incluso a nivel espacial, un pasillo sugiere encierro, pero también la posibilidad de moverse por el espacio. Esta representación del pasillo propone ciertas ideas esencialistas sobre lo que es ser juarense, desde una perspectiva

cultural y científica, mientras también cuestiona el valor de estos significantes arbitrarios de identidad. De esta manera, incluso la primera página de esta sección juega con ideas sobre el establecimiento de una identidad regional y nacional en un espacio universal, un pasillo.

La bojería –otro espacio universal– también se presenta como un lugar fuertemente asociado con la identidad regional, aun cuando hay referencias a lo extranjero. La fijación en la ubicación y la historia de la bojería la vinculan a un lugar e historia sumamente particular. Incluso referencias a lo exterior se convierten en símbolos locales; el significado cambia según las necesidades específicas de los juarenses: “la bojería que está ahora se fundó como por el sesenta en un lugar que hoy se llama Callejón de la Mancha y que les viene bien por lo de la mancha, siempre y cuando se piense que se trata de mancha de bolo y no la que quisieron que significara los que convirtieron aquel cuchitril de Plaza Cervantina, ¿tú crees, Cervantes en Juárez?” (58). En esta cita, los juarenses rechazan las connotaciones culturales de este nombre que no tiene nada que ver con la realidad de Ciudad Juárez. El nombre impuesto por las autoridades para “exponer al pueblo los valores dramáticos, literarios y musicales de ésta, la mejor frontera de México” asume un valor subversivo e incluso humorístico (58). En vez de representar los valores nacionales de “la mejor frontera de México” o los valores de un mundo hispanohablante culto que alaba a Cervantes, la mancha se

convierte en símbolo de la bolería, “la mejor bolería del norte” (58). La cultura del norte de México es tan fuerte que puede asimilar y cambiar el significado de imposiciones en este caso nacionales, que quieren vincular a Juárez con cierta cultura hispanohablante representada por el Quijote y ciertas ideas nacionalistas sobre la importancia de educar al pueblo. Sería importante notar que este cambio, aunque podría ser interpretado como un símbolo de la hibridez, se lee más bien como ejemplo del esencialismo de la cultura juarense. El significado de la palabra “la mancha” tiene que adaptarse a su contexto local; el contexto local no cambia al recibir una reminiscencia de la colonización.

De una forma similar, esta cultura regional puede asimilar influencias no solamente nacionales o del mundo hispanohablante, sino también de la cultura popular de Estados Unidos. Esta influencia se ve claramente con las referencias al béisbol: “El Chilo es un ampáyer muy famoso de acá. Que siempre lo mandan llamar de todas partes para que sea árbitro de algún partido, ha estado en todas partes de México y creo que hasta Corea [...] ha sido compa de muchos nombres importantes y hasta de vatos que de acá se han ido a vacilar con las ligas mayores de los iunaites” (60). El marco espacial de esta cita siempre se centra en el “acá” como Juárez y después irradia hacia otros lados: Corea, “todas parte de México”, “los iunaites”. Así, Juárez otra vez se convierte en el centro geográfico del que la gente se va. El hecho de que el árbitro –el símbolo de orden y

autoridad, él que tiene que aplicar las reglas de béisbol– es de Ciudad Juárez pero ha recorrido el mundo refuerza la idea de que los juarenses son los árbitros en un sentido más amplio. Imponen su sentido de orden local sobre el mundo, en este caso el resto de México, Corea, e incluso sobre el deporte inventado en Estados Unidos.

Este fuerte enfoque local se enfatiza más adelante, cuando los boleros no hablan sobre los equipos estadounidenses, sino sobre los Indios, el equipo local de Ciudad Juárez, y posiblemente sobre un famoso jugador mexicano (quien jugó para los Brewers durante los ochenta y noventa), Teodoro Higuera: “están hablando de beis, que el jonrón de Higuera que se aventó ayer, que los porcentajes, que los famosos Indios y sus últimas hazañas, que si vas a ir al partido del sábado que va a estar de aquellas, no te lo pierdas” (61). Los Indios no son los Cleveland Indians, sino son los famosos de Juárez. El mundo del béisbol, con sus anglicismos, “ampáyer”, “iunaites”, “jonrón”, está situado en un contexto local: el equipo de Juárez, el partido del sábado, un árbitro “de acá”. Como “La Mancha”, estas palabras, en vez de demostrar lo inherentemente híbrido de Juárez, asumen un carácter fuertemente local y singular, propio del mundo de “acá”.

Es curioso que esta identidad juarense se defina en términos masculinos, vinculados a espacios donde muchachos y hombres se asocian, el colegio de varones o la bolería, donde hablan de deportes. Así, el narrador basa su identidad

regional e incluso nacional –por ejemplo, las pinturas de los Niños Héroes y presidentes mexicanos– en un contexto masculino. Estos espacios marcadamente masculinos se contrastan con los espacios familiares que se retratan cuando el narrador habla sobre Europa y el traslado con su familia a Estados Unidos, o incluso con su última imagen de Juárez, donde una niña compra pan. La narrativa también compara veladamente los espacios hipermasculinos con los espacios familiares, presentando ambos como maneras de crear un sentido de identidad local, de situar (o perder) al individuo y su familia frente al mundo.

Esta conexión entre los espacios hipermasculinos y familiares en la formación de la identidad local se ve cuando el narrador compara sus viajes de joven, como miembro de los Marines estadounidenses, con su viaje en su madurez con su familia. Estos relatos temporalmente distantes se mezclan en esta sección, que yuxtapone relatos de estos dos viajes (y viajes por México). El narrador, en la mitad de su relato sobre el viaje con su familia por el sur de Europa, empieza a recordar sus viajes de joven, como marinero. Estos recuerdos evocan espacios universales, pasillos y puertos. Sin embargo, en esta instancia, las particularidades de la cultura juarense se pierden. El narrador empieza a olvidar su ciudad y su cultura. Este proceso culmina en un momento en que el narrador piensa que ha olvidado las características de su lengua materna:

me mandaron llamar de la central de radio del barco para que oyera una transmisión que, según ellos, era en español y querían saber qué decía, me senté frente a la bocina y efectivamente, se escuchaba una voz que hablaba en una lengua que parecía español, no daba crédito, no podía ser cierto que se me hubiera olvidado mi lengua materna, aquello era como un sueño. (107)

Sin su familia, evocados en términos de la “lengua materna”, ni el contexto homosocial que se asocia fuertemente con Juárez, el narrador se encuentra en un espacio sumamente liminal, un barco en el medio de la nada, un espacio “como un sueño”.

El narrador y los otros Marines identifican el idioma incorrectamente. La voz que sale de la radio habla en papiamento<sup>1</sup> en vez de español. Así, el papiamento sirve como un vehículo para explorar nociones de proximidad y distancia cultural. El narrador que supuestamente es el traductor, él que aclara y sirve como puente entre dos idiomas, se encuentra frente a un idioma que ni siquiera reconoce ni conoce. El papiamento comparte palabras con el español pero no se puede entender. El idioma es como los espacios europeos, estadounidenses y mexicanos que comparten rasgos con Ciudad Juárez,

<sup>1</sup> Papiamento, lenguaje oficial de Curaçao y Aruba, se deriva principalmente del portugués y el español, pero también integra vocabulario de idiomas indígenas, africanas, el holandés y el inglés. Comparte cierto grado de inteligibilidad con el español (Lang).

pero que se representan como ilógicos, raros y ajenos, como copias carentes. En este momento de desorientación completa, la falta del contexto local de Juárez, de personas que también pueden compartir su idioma y confusión, es lo que produce una crisis de identidad. Sin poder recurrir a este modelo juarense, no puede entender al resto del mundo.

Cuando el narrador viaja con su familia a Europa, puede entablar comparaciones más directas entre el resto del mundo y Ciudad Juárez. Estas comparaciones también otorgan a Ciudad Juárez un lugar semiótico estable; es un lugar definido por cualidades positivas de las cuales los europeos carecen. Notablemente, con su unidad familiar, no pierde su sentido de quién es ni de dónde viene. Después de tener una mala experiencia con una encargada italiana “prepotente y grosera” que le roba dinero, el narrador comenta: “quedé pensando en lo increíblemente buena onda y civilizados que somos los mexicanos y cómo nos preocupamos por acoger a los putos extranjeros siendo que se lo merecen una pura madre” (69). Esta cita revela cómo los mexicanos se posicionan como los civilizados, mientras Europa se convierte en la que está en falta; siempre pareciera que si uno es civilizado, el otro es bárbaro o poco refinado. Esta comparación es una estrategia de representación que recurre al esencialismo, ya que claramente demarca lo nacional y lo extranjero de una manera que no permite una celebración del intercambio cultural. El instinto acogedor de los mexicanos frente

a los europeos se critica; los últimos son malagradecidos (en vez de los portadores de una cultura “universal”) que no merecen ser aceptados en México. También es interesante notar que aquí el autor dice “somos los mexicanos”. Este es uno de los únicos lugares en que el narrador asume una identidad mexicana nacionalista en vez de regionalista; es notable que use este “somos” nacional cuando está en el extranjero.

Este mismo posicionamiento comparativo, que sitúa la cultura del norte de México como un estándar que los europeos no pueden alcanzar, se evidencia en una descripción de los viajeros europeos en un tren italiano. El narrador relata:

ya estábamos cansadísimos del tren, sin dormir, alterados por la violencia de la noche anterior y de las actitudes prepotentes de esos putos europeos que tanto se las dan de civilizados y cul(t)os. Quisiera verlos en mi tierra tratando de viajar como lo hacen aquí. Primero, si es en el norte, seguro que los bañan a jabón de lejía y estropajo para quitarles lo fétido. (68)

Aquí, los europeos tienen que confrontarse con los estándares de los mexicanos del norte sobre la limpieza y la civilización; en comparación con los mexicanos del norte, carecen de civilización. Aunque los europeos “se las dan de civilizados”, lo que importa es la voz mexicana del autor, que determina que la opinión europea no basta, que en realidad son cultos sin la “t”. El contexto cultural local se usa como modelo de

higiene y refinamiento. Además, en esta cita el autor-narrador matiza su propia identidad. Él se sitúa como mexicano del norte, mientras la identidad europea es vaga, basada en un continente, en vez de un lugar específico de un país específico. Lo europeo es una noción abstracta, de carencia y suciedad, que casi evoca la manera en que los poderes imperialistas europeos representaban al resto del mundo.

Esta visión de los europeos como sucios y carentes se ve incluso en la comparación de los jipis “nuestros” y europeos. En Venecia el narrador vistosamente describe cómo:

desembarcamos entre aquella hedionda humanidad. Caminamos a pasitos, tras miles de otros que no sabían a dónde ni por dónde iban, sólo preocupados por no pisarle los pies o el pelo, una mano o la mochila a cualquiera de la turbamulta de jipis europeos, que es decir como al triple de cochinos que los nuestros. (71)

Los europeos son una multitud indistinguible, él los reduce a partes del cuerpo: “una mano”, “el pelo”, “los pies”. Se describen en términos de contagio; son una “hedionda humanidad”, “cochinos” que no se deben tocar. Hasta miembros del mismo grupo ideológico, los jipis, están separados entre los “nuestros” y los “otros”. Otra vez, el narrador se posiciona como el individuo que observa y analiza; calcula específicamente que los jipis europeos son “como al triple de cochinos” que los mexicanos. Desde su posicionamiento juarense puede juzgar

a los europeos como sucios y casi enfermos en comparación con los de su propia tierra.

Una vez que el narrador ha establecido esta estructura comparativa entre el norte de México y Europa, desplaza problemas asociados con el norte de México –problemas fronterizos, vicio, actividad ilegal– a Europa. ¿Por qué utiliza este desplazamiento? Creo que al trasladar problemas o estereotipos asociados a un contexto juarense a Europa, el narrador juega con definiciones esencialistas de lo regional y lo universal. Para el autor-narrador, lo que define a Ciudad Juárez no son los problemas fronterizos, el narcotráfico o el vicio. Como bien apunta van Delden, el autor rechaza tanto el análisis de García Cancini, que señala que lo llamativo de la frontera entre Estados Unidos y México es lo híbrido y performativo –como he intentado señalar–, como el análisis de escritores norteamericanos como Demaris o Bowden, que piensan que la ilegalidad define la vida juarense. Esta segunda visión de Ciudad Juárez está refutada no solamente por el posicionamiento retórico de la ciudad como emblema de civilización y limpieza, sino también por el hecho de representar actividades criminales como algo europeo, extranjero. Traslada lo supuestamente local –la violencia y el narcotráfico– a un contexto internacional, y reformula lo local como una cultura civilizada, limpia, que resiste imposiciones forasteras.

Este desplazamiento con rasgos irónicos de problemas supuestamente específicos de Ciudad Juárez a Europa se

manifiesta cuando el narrador describe el pueblo de Cerbere, ubicado en la frontera entre España y Francia. El narrador relata cómo “allí lejos pasa Gerona por la tarde y al fin se acerca a la frontera, otra frontera. Es el 14 de julio. El pueblito de Cerbere no está dormido sino muerto [...] Frente a nosotros comen y beben unas bestias peludas, malolientes y gritonas, unos skinheads ingleses” (65). En esta cita, lo supuestamente específico del contexto juarense, “la frontera”, se convierte en “otra frontera”, demostrando cómo esta situación fronteriza no define a Juárez, ya que aparece en muchos otros contextos. La caracterización del pueblo de Cerbere —que podría simplemente ser una descripción de un pequeño pueblo— como un lugar que “no está dormido sino muerto”, puede evocar caracterizaciones de Bowden sobre Juárez; la describe como “murder city” incluso en el título de su libro. Esta caracterización ominosa se acentúa con la descripción de los ingleses de una forma bestial, como personas inherentemente violentas, “skinheads”. Caracterizaciones esencialistas sobre Juárez —la importancia de la frontera, la violencia, lo muerto/dormido— pierden su validez ya que aparecen en un contexto completamente diferente: un pequeño pueblo entre España y Francia. El texto rechaza narrativas neoimperialistas que sitúan a México y la frontera como bestial, violenta y con gente pasiva en contraste con las fuerzas de la civilización europea. Y al resistir esta imagen forastera, nuevamente rechaza paradigmas e imposiciones extranjeras que intentan determinar qué es ser juarense.

Este mismo juego entre lo regional y supuestamente específico de Juárez y lo universal/europeo también se manifiesta cuando la familia del narrador participa y observa la captura de narcotraficantes que intentan transportar marihuana entre Italia y Grecia:

[la policía] me pidió que desde lejos le dijera cuáles exactamente eran nuestras maletas, yo se las describí una por una y de repente vi que mi amigo corría y les hacía señas a otros oficiales, todos se abalanzaron sobre los raros, mis hijas quedaron frías, los agarraron y registraron sus maletas y resultó que llevaban grifa empaquetada, luego supimos que les habían pedido a las niñas que les cuidaran las maletas mientras iban a comprar algo de comer, el marescialo quedó muy contento con nosotros pues le habíamos ayudado a resolver un caso más o menos delicado. (73)

En esta cita, el narcotráfico —asociado con Juárez y la frontera entre México y Estados Unidos— se desplaza a la frontera entre Italia y Grecia. Los juarenses emergen como los héroes accidentales en esta narrativa, ya que ayudan a la policía a capturar a los narcotraficantes.

Es notable que en vez de ser las culpables, las hijas del narrador son tan civilizadas (e incluso ingenuas) que no pueden conceptualizar que el favor de cuidar las maletas es un pretexto para el narcotráfico. En vez de estar involucrados en el narcotráfico, el narrador y su familia ayudan a evitar un crimen y son reconocidos por la policía: “les dijo

a los encargados que nos dejaran subir, que éramos personas muy importantes y que él, el marescialo Filipo Gianelli de la policía fiscal italiana se hacía responsable de nosotros” (73). El narrador y su familia se presentan otra vez como los agentes del orden, como los ciudadanos ideales y responsables que observan los problemas de países ajenos. Claramente, esta representación de los juarenses rechaza las observaciones de escritores como Demaris, que ve a los juarenses como participantes pasivos, con agencia limitada. Aquí, los juarenses son los que escriben, juzgan –y en este caso ayudan– al resto del mundo.

La tensión entre lo regional y lo supuestamente “universal” también se representa a nivel lingüístico. En las secciones sobre el viaje con la familia a Europa, la voz narrativa cambia de un español casi exageradamente propio del norte de México –generalmente empleando un registro informal– a un inglés casi exageradamente imparcial y formal. Por ejemplo, en inglés presenta a su hija como “Gabriela, my youngest daughter” (76), mientras que en español se refiere a su hija usando su apodo familiar, “la Gabi” (85). Después de tener una mala experiencia en un tren griego, la voz narrativa, rodeada por su familia, grita a los pasajeros “que no fueran maricas, que se lo decía un mexicano que quería partirse la madre con cualquiera de aquellos pinches putos europeos” (77). La voz narrativa emplea lenguaje vulgar y regional. Pero cuando relata el incidente en inglés en un ambiente más formal, describe como:

“I went to the international reservations desk and told the clerk what I thought of their unfortunate train system” (77). El lenguaje es más impersonal y carente de regionalismos; los europeos en vez de ser “pinches putos” solamente tienen un “unfortunate train system”.

En estas instancias, el narrador mexicano emplea el inglés como lengua franca para expresar su desdén y en un sentido de “talk back” a los europeos. Este idioma se usa estratégicamente cuando se queja sobre los problemas interpersonales y logísticos que se encuentran en Europa; se lee como una mala reseña de *yelp* articulado en un tono formal y un poco monótono. Parodia y juega con este inglés “universal” que por último descarta a favor de un español local que se habla en Ciudad Juárez. Incluso el uso de letras cursivas para las secciones en inglés sugiere que este idioma es diferente y exótico en comparación con el resto del texto “estándar” escrito en el lenguaje del norte de México. Entonces, incluso a un nivel lingüístico posiciona lo regional como central, mientras el inglés –que se usa como lengua franca supuestamente universal en Europa– se convierte en lo ajeno.

Este posicionamiento comparativo se ve no solamente en los relatos sobre Europa, sino también cuando el narrador relata sus viajes por el Distrito Federal y Yucatán. Ese relato revela un fuerte regionalismo, que emplea ciertas características analizadas por Roberto Dainotto en su libro *Place in Literature: Regions, Cultures, Communities*. Aunque Dainotto escribe sobre un contexto europeo, sus

observaciones también sirven en un contexto regional mexicano. El autor describe cómo “revived by the frenzy of the *Europe des regions* and by the fear of placelessness brought about by an incipient globalization, regionalism is not only a kind of ‘literature ‘set in’ or ‘about’ places’; it is, furthermore, an attempt to find a *new* place from which to study literature” (4). Esta idea sobre la importancia del regionalismo como reacción a la experiencia de “placelessness”, o lo que García Canclini llamaría desterritorialización, se ve claramente en el caso de esta novela. No solamente Europa, sino también el Distrito Federal y Yucatán sirven como contrapuntos para definir de mejor forma no estos lugares, sino el norte de México.

Por ejemplo, en vez de pensar en la Ciudad de México como lo más representativo de la cultura mexicana, el narrador la representa como un lugar peligroso y algo exótico. El narrador escribe sobre la Ciudad de México en términos que enfatizan su lado oscuro: “el piloto ha apuntado el proyectil hacia la bella y monstruosa ciudad de los volcanes. Me dijo un conocido que a varios amigos suyos los han asaltado, en el restaurante, en misa de doce, en el trolebús” (78). Aquí, la caracterización de la ciudad en términos casi mitológicos como “la bella y monstruosa ciudad de los volcanes”, parece evocar toda una tradición inglesa de caracterizar a México como lo bello pero oscuro.<sup>2</sup> Al desplazar

ese sentido de peligro fascinante a la Ciudad de México, las caracterizaciones asociadas con Juárez otra vez se manifiestan en una parte distinta del mundo. La capital, en vez de ser el centro del que emana orden a las provincias lejanas como Chihuahua, es un lugar caótico, bestial, como las representaciones de Europa. Implícitamente, este rechazo del centro, de la capital/nación, privilegia la perspectiva regional, basada en la experiencia de Ciudad Juárez analizada al principio de la sección.

De la misma manera, el narrador representa a Yucatán como un lugar completamente distinto al norte de México. Lo describe como un lugar ajeno: “escuchan rancheras que suenan ajenas, se ponen a discutir cómo aquí casi ni parecen mexicanos, como que más cubanos o caribeños, no encuentras qué haya en común entre Chihuahua y Yucatán, sólo que sendos yacen en el extremo y que no se identifican con el todo” (80). Este sentimiento de ser ajeno es lo que une a Chihuahua y Yucatán, el extremo norte y sur del país. Aunque el narrador se siente fuera de lugar, se identifica más con los yucatecos que con los europeos o los habitantes del Distrito Federal; irónicamente se identifica con el sentido de no identificarse con “el todo” o la nación. El autor finalmente colapsa la dicotomía implícita en una estructura comparativa, en que el territorio comparado ocupa el territorio del otro. En este último ejemplo, tanto Juárez como el Yucatán son similares porque son diferentes; este punto de vista celebra la diferencia regional,

<sup>2</sup> Ronald Walker explora este tropo en su libro *Infernal Paradise: Mexico and the Modern English Novel* (1978).

frente a las imposiciones nacionales o internacionales.

Después de describir tantos lugares distintos, la novela termina con otra representación de la vida cotidiana de Ciudad Juárez: una niña compra pan. Esta descripción refuerza la caracterización de la ciudad como un espacio estable y ordenado. También destaca elementos locales; un lugar que se puede encontrar por todo el mundo, una panadería, se convierte en un espacio sumamente específico y local. El narrador describe la escena:

“A qué hora sale el pan seño?” preguntó una niña de uniforme, su pelo negro muy restirado y sujetado en dos colitas muy paradas con ligas de bolitas coloradas, las calcetas medio chorreadas, seguro que ha andado corriendo todo el día, y los zapatos de moneda muy polveados pero aún poco brillantes del betún de en la mañana. “Ya mero sale, m’ija, espérate unos cinco minutos hasta las siete y te lo llevas calentito, siéntate aquí, mira”. (228)

El habla regional, por ejemplo el empleo de “seño”, conecta esta escena que podría ocurrir en Europa o otra parte de México a una región específica. Además, la fijación en los detalles pequeños, el pelo negro “muy restirado y sujetado en dos colitas muy paradas con ligas de bolitas coloradas”, y los “zapatos de moneda muy polveados pero aún poco brillantes del betún de en la mañana” se puede interpretar como otra manera de especificar y localizar la escena. El

hecho de que el panadero y la niña son desconocidos, pero a la vez personas familiares (ya que siguen ritos cotidianos en que el narrador también participa) otorga un sentido de sociabilidad y pertenencia notable en las secciones sobre Ciudad Juárez analizadas arriba.

Este sentido de estabilidad y armonía cotidiana se manifiesta de una manera incluso más directa en las últimas líneas de la novela. El narrador cuidadosamente detalla cómo el panadero “sigue sacando y sacando hasta que llena el recipiente que ya para entonces ha soltado tanto calor que hay que abrir la puerta de la calle, la nena toma su pan, paga, toma la bolsa y sale brincando y arrastrando el pie de contento como deben hacerlo todos los niños” (228). La última imagen es una de plenitud, apertura y paz. Se abre la puerta y la niña sale de la panadería, el arquetipo de una niñez (y de una sociedad) civilizada y estable; la niña sale a la calle sin preocupaciones, con las manos llenas de comida.

En resumen, esta novela, especialmente la sección sobre los viajes del narrador por México y Europa, tiene todo que ver con Ciudad Juárez y el complejo proceso de crear un sentido de identidad local. En contraste con las visiones de académicos como García Canclini sobre lo globalizado y culturalmente híbrido de la frontera y el mito de Ciudad Juárez como una ciudad de inmoralidad e ilegalidad, este narrador construye una visión celebratoria y optimista de Juárez. La ciudad es incluso el estándar que se ocupa para medir al resto del mundo. Al centrar esta sección de la novela en

una “esencia” juarense que se ve en la bolería, el pasillo y la imagen de la niña comprando pan, que se contrasta con el mundo caótico europeo y del Distrito Federal, que se reconoce en la identidad regional yucateca, el narrador escribe sobre el mundo para definir qué significa ser de Juárez. Como muchas escrituras de viaje, los lugares visitados importan menos que el lugar del que se parte. Por lo tanto, esta novela presenta una visión tremendamente local de lo nacional e internacional, que tiene que empezar y terminar en la ciudad de origen. 

## Fuentes citadas

- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera, The New Mestiza*. Spinsters/aunt lute, 1987.
- Beltran, Cristina. “Patrolling Borders: Hybrids, Hierarchies and the Challenge of Mestizaje”, *Political Research Quarterly*, vol. 57, no. 4, 2004, pp. 595-607. ProQuest, <https://search.proquest.com/docview/60170764?accountid=14512>.
- Bruce-Novoa. “The US-Mexican Border in Chicano Testimonial Writing: A Topological Approach to Four Hundred and Fifty Years of Writing the Border”, *Discourse*, vol. 18, no. 1, 1996, pp. 32-53, 207. ProQuest, <https://search.proquest.com/docview/864541453?accountid=14512>.
- Bowden, Charles. *Murder City: Ciudad Juárez and the Global Economy's New Killing Fields*. Nation Books, 2011.
- Canclini, Néstor García. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Grijalbo, 1989.
- Dainotto, Roberto Maria. *Place in Literature: Regions, Cultures, Communities*. Cornell University Press, 2000.
- Lang, George (2000). *Entwisted Tongues: Comparative Creole Literatures*. Amsterdam: Rodopi, 2000.
- Martínez, Oscar J., y Valdés Carlos. *Ciudad Juárez: El auge de una ciudad fronteriza a partir de 1848*. Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Melantón, Ricardo Aguilar. *A barlovento*. Editorial del Norte Mexicano, 1999.
- Palaversich, Diana. *De Macondo a McOndo: Senderos de la postmodernidad latinoamericana*. Plaza y Valdés, 2005.
- Silva Quiroz, Yolanda. *Estudios de lo local en la frontera norte de México: Sujetos, familias y espacios*. Editado por Marlene Solís, El Colegio de la Frontera Norte, 2013.
- Soto, Sandra K. “Seeing through Photographs of Borderlands (Dis)Order”, *Latino Studies*, vol. 5, no. 4, 2007, pp. 418-438. ProQuest.
- Van Delden, Maarten. “La frontera norte en ‘Malintzin de las maquilas’ de Carlos Fuentes y A barlovento de Ricardo Aguilar Melantón”. *Varia poética latinoamericana*, editado por Evodio Escalante y Adrián Giménez-Welsh. UAM-Iztapalapa, 2007, pp. 227-249.
- Van Delden, Maarten. “La pura gringuez: The Essential United States in José Agustín, Carlos Fuentes, and Ricardo Aguilar Melantón”. *Mexico Reading the United States*, editado por Linda Egan y Mary K. Long, Vanderbilt University Press, 2009, pp. 154-176.
- Vila, Pablo. *Ethnography at the Border*. University of Minnesota Press, 2003.
- Vilanova, Núria. *El espacio textual de la frontera norte de México: Literatura de frontera y literatura (trans) fronteriza*. UMSA, 2000.
- Walker, Ronald G. *Infernal Paradise: Mexico and the Modern English Novel*. University of California Press, 1978.

# NOVEDAD EDITORIAL

## Soldaditos y muñecas / Toy Soldiers and Dolls

Gloria L. Velásquez

(328 pp.)



ARIZONA STATE  
UNIVERSITY



Gloria L. Velásquez, en esta obra corta, nos ofrece una serie de narraciones integradas por la presencia de Esperanza, la narradora, quien escudriña las vidas —algunas de ella sórdidas— de parientes, amigos y otros personajes en el barrio, y les da expresión en un estilo realista que va del naturalismo (en “Mercedes” y otras) al realismo mágico (en “El diluvio” y otras). Gloria demuestra en esta novela que ha dominado el arte de narrar.

Dr. Luis Leal,  
crítico latinoamericanista  
y chicanista, 2008

De venta en Ediciones Eón:

Av. México-Coyoacán 421, Col. Xoco, alcaldía Benito Juárez, Tel. 5604-1204  
y en [www.edicioneseon.com.mx](http://www.edicioneseon.com.mx) • [www.amazon.com](http://www.amazon.com)

# Claves interpretativas sobre *El hombre dinero* de Mario Bellatín: carencia, dinero, efigie

Alberto Ribas-Casasayas  
Santa Clara University

## Resumen

El artículo ofrece una aproximación interpretativa a la novela *El hombre dinero* de Mario Bellatín. Propone que el síndrome que aqueja al narrador es expresión metafórica de un complejo de culpa por haber impelido a los padres a migrar. De manera complementaria, la obsesión del padre del narrador con la fantasía de un “hombre dinero” es un reflejo de otras carencias asumidas por el padre. A pesar de la común sensación de carencia por padre e hijo, sus respectivos significantes no son comunicables mutuamente de forma inteligible.

**Palabras clave:** Mario Bellatín, novela, dinero, carencia.

**H**ABLAR DE LA FICCIÓN COMO LABERINTO resulta actualmente un cliché. Si tenemos en cuenta, sin embargo, que la sensación de pérdida en un laberinto se debe con frecuencia menos a su extensión, o incluso a su complejidad, que a la similitud de sus componentes entre sí, esta imagen define con particular precisión la ficción de Mario Bellatín, en particular la novela *El hombre dinero*, constituida por una serie de recurrencias y paralelismos que ponen a prueba la resistencia del lector. Su prosa pertenecería a aquello que Cristina Rivera Garza ha llamado “página cruda”, un estilo que no trata de congraciarse con el lector por vía de una trama estructurada, sino que lo confronta con las

asperezas, la indigeribilidad, el aspecto improvisado de la experimentación con el lenguaje.<sup>1</sup>

La novela, por llamarla de alguna manera, se divide en dos partes. En una de ellas, un hombre contempla a sus dos galgas correr por el campo mientras convergen en su mente, desordenados, una serie de recuerdos e historias de familia: la partida de sus padres, por vergüenza o necesidad, a Estados Unidos, al saber que su hijo, el narrador, padece un extraño síndrome que no recibe nombre en toda la narración; la familia, que vive anónimamente en Nueva Jersey, es localizada por una agencia publicitaria que quiere colgar un espectacular con la foto de su niño en Times Square. Al mismo tiempo que rechazan la oferta, su padre comienza a tener sueños y fantasías extrañas en relación con un “hombre dinero” que vive en un piso superior de su edificio de apartamentos; el niño regresa con la familia a su país de origen, donde comienza a desarrollar síntomas asmáticos, posiblemente inducidos con deliberación por su madre; en un colegio católico, un sacerdote reacciona ofendido a la mentada de madre de un estudiante con una larga perorata sobre las penurias y ultrajes sexuales que hubo de padecer en la Italia ocupada por los aliados; de regreso a Nueva York, el protagonista entabla contacto con el español

Paco Grande, fotógrafo ciego y exmarido de Jessica Lange. El “fin” explícito de la novela ocurre a mitad del volumen, tras lo cual sigue una transcripción del recuerdo de los sueños del padre sobre el hombre dinero. Estas fantasías conciernen a la vida de un hombre recluso que acumula montones de dinero en varias divisas y denominaciones en su apartamento, de quien a veces se dice que lo ha comprado, y a veces que lo ha sustraído de entidades financieras. El suceso central de esa fantasía o sueño es una especie de cataclismo extraño en que el dinero que acumula el hombre “se rompe”. Otros eventos importantes son las alusiones a los padres, el recuerdo brumoso de un padre, supuesto escritor inédito, y la madre, prestamista local que terminó sus días de forma similar a la anciana usurera de *Crimen y castigo*. La madre es sustituida por Jeremías, un gato blanco y negro regalado por un banquero que no puede mantenerlo en la casa y que ejerce como una suerte de guardián del dinero.

La novela abunda en referentes metaliterarios, de los cuales el más significativo, a mi parecer, o al menos para mi lectura, es “El hombre de arena”. La novela de Bellatín y el célebre cuento del romántico Ernst Hoffmann tienen en común una estructura bimembre, la conexión entre un secreto paterno y una suerte de experiencia originaria traumática, y una ambigüedad constitutiva acerca de si el material que constituye la narración se compone de una realidad exterior percibida o de una introyección patológica sobre ésta. El cuento de Hoffmann ha

<sup>1</sup> Acaso por esta razón uno de los aspectos más mencionados por la crítica es que la novela fue, según el autor, escrita con un iPhone, experiencia de la que Mario Bellatín ha dado cuenta en varias entrevistas y de la que no trataré aquí por parecerme un aspecto harto superficial en conexión con la temática.

sido analizado o, mejor dicho, psicoanalizado desde múltiples ángulos. Su protagonista, Natanael, descubre alguna realidad de naturaleza siniestra o trivial acerca de su padre, pero este descubrimiento coincide con un incidente que causa la muerte de éste. El traumático suceso condiciona el resto de la vida emocional y psíquica del joven Natanael de tal modo que una aparente repetición de ese encuentro traumático le hace alejarse de sus seres queridos, hasta su descenso final en la locura al enamorarse perdidamente de Olimpia, una muñeca de tamaño y aspecto humanos. En la novela de Bellatín, el personaje narrador vive afrontando unas limitaciones físicas reales o inducidas, asumiéndose a sí mismo como causante de los vaivenes geográficos y estrecheces materiales de sus padres. Un momento crítico se da cuando, viviendo éstos en el anonimato en Patterson, NJ, son contactados por una agencia publicitaria que quiere dar a conocer el peculiar síndrome de su hijo por medio de un espectacular en Times Square. Después de que los padres rechazan la oferta, que coincide con una situación de acoso sexual a la madre en el trabajo, el padre comienza a verse asediado por sueños o fantasías acerca de un misterioso “hombre dinero” que habita un piso superior en su edificio de apartamentos. La segunda parte del libro la constituye la abigarrada narración de esta fantasía en un solo párrafo de cincuenta páginas.

La conexión de *El hombre dinero* con “El hombre de arena” me parece relevante pues ambas ficciones tratan

acerca de una obsesión con una figura que parece proceder de una imaginación perturbada. Son narraciones, asimismo, que tratan sobre la angustia por una pérdida o carencia: de los ojos, en el cuento de Hoffmann; de dinero, en la novela de Bellatín. La angustia por la pérdida de los ojos fue famosamente tratada por Freud en “Lo siniestro” como manifestación de una angustia ante la castración. Aquí me inclino por una lectura un poco más literal: el temor a una pérdida de visión o claridad en el conocimiento del mundo. El personaje principal afronta la disyuntiva entre dos formas de conocimiento: uno tradicional, folklórico, misterioso y acaso oscuro, pero más conectado con las pulsiones y ritmos internos del afecto humano, y otro más claro, objetivo, racional, que ha traído el Siglo de las Luces. Esta nueva modernidad, sin embargo, aporta juguetes y tecnología que tienen el potencial de alejarnos de nuestra propia naturaleza. Natanael y su frágil psique se debaten entre estas dos formas de conocimiento. Es a través de unos prismáticos (*Perspektive* en el original) que Natanael comienza a espiar a la autómata Olimpia, a quien, para asombro y mofa de propios y extraños, el joven confunde con un ser humano y queda perdidamente enamorado.

La aparición del hombre dinero en las fantasías del padre se produce también como respuesta a la ausencia de dinero. La negativa de los padres a vender y exponer la imagen del hijo enfermo en un espectacular publicitario implica que la carencia del hijo está conectada

con la carencia del padre. Asimismo, la reiteración en la primera parte de una curiosa historia sobre un sacerdote, el padre Felipe, que reacciona indignado a una mentada de madre por un pupilo, relatando los ultrajes sexuales que esta hubo de padecer a manos de las tropas aliadas, alude por desplazamiento a un complejo de culpa por parte de un hijo que no ha estado a la altura de los sacrificios paternos.

La familia migró a Estados Unidos, según nos cuenta el narrador, debido al misterioso síndrome con el que nace el narrador, que lo convierte en un objeto incomprensible o abyecto que debe ser alejado de la familia extendida. En Nueva Jersey, la familia es hallada por la mencionada agencia publicitaria. No se llega a aclarar si el proyecto de exponer el cuerpo del niño a tamaño espectacular en Times Square es para una campaña de concienciación o de “shockvertising”. El caso es que la reincorporación de la familia a un espacio económico-social pasa por un acto exhibicionista que los padres rehúsan. Por razones desconocidas, posiblemente un “milagro” (palabra repetida también con frecuencia), el narrador sobrevive al síndrome, llegando a causarle dudas acerca de la precisión del diagnóstico en primer lugar. La familia regresa al país de origen, tras lo cual el niño comienza a desarrollar, posiblemente inducido por la madre, síntomas de asma, una enfermedad más comprensible y socialmente aceptable.

Desde el embarazo mismo, el niño está marcado por un síntoma: síndrome, enfermedad, carencia, minusvalía.

Siempre según el narrador, es una condición extraña que compele a la familia a abandonar su lugar de origen y su gente conocida. Este significativo oculto parece una abstracción de todos aquellos factores de empuje que arrojan a las familias migrantes a la búsqueda de una vida mejor en el exterior, asumidos por el narrador como una culpa o carencia interna. Pero el síntoma puede ser también correlato de las pérdidas causadas por la experiencia migratoria. Se tiende a contemplar al sujeto migrante como individuo que va a la búsqueda de una ganancia material o personal, sin tenerse en cuenta todo lo que pierde en el proceso, principalmente la alienación causada por la desfamiliarización de casi todo el conocimiento acumulado a nivel lingüístico, cultural, legal, sensorial, afectivo... El migrante es, como el narrador, un “mutante”, un ser que pierde un mundo y debe acomodarse a otro, como si fuera un sujeto que pierde un miembro y, como en un milagro incompleto, le crece otro al que debe acomodarse. El síndrome del niño puede ser entonces correlato de la invisibilidad social o las insuficiencias materiales y afectivas de los padres en el país de destino. Cuando encuentra una oportunidad de reintegración a través del anuncio publicitario, la familia rehúsa, por razones que no se aclaran, pero esto causa o coincide con una suerte de trauma en el padre que le lleva a soñar reiteradamente con el hombre dinero.

Aquí debemos detenernos a contemplar qué es el dinero. La definición corriente es la de bien o activo que sirve

como medida y depósito de valor, así como instrumento de intercambio. Existe otra definición que incide en el carácter promisorio o garantista del dinero, su condición de deuda. Esta segunda definición parece un poco más problemática en tanto que existe amplia evidencia antropológica e histórica que apunta a la existencia de sistemas de crédito organizados por los estados antiguos (Graeber *passim*). Es decir, la deuda preexistiría al dinero. Otros economistas apuntan a que el concepto de dinero como deuda se debe a una mala interpretación que se remonta a las antiguas promesas de equivalencia de la nota monetaria con un patrón metálico, equivalencias que hoy ya no se tienen por válidas y que en realidad jamás habrían sido practicables (Lonergan 3-4). Malentendido o no, esta segunda definición nos recuerda algo frecuentemente olvidado en teoría económica: la dimensión social del dinero y su conexión con la soberanía. Pensadores como Georg Simmel o Michel Aglietta sostienen que el dinero sólo tiene sentido cuando es utilizado en un contexto social. En una economía de mercado, el dinero es la forma de compensar a un sujeto por el valor que este aporta a la sociedad. Cabe apuntar que ni Simmel ni Aglietta entienden que este valor sea *justo* o correcto, sino simplemente el asignado por convención social.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> O, como apunta Eric Lonergan de forma un tanto más áspera: el hecho de que ciertas profesiones de mantenimiento y cuidado humano, como enfermería o educación, estén casi universalmente mal pagadas es la prueba de que en realidad estas profesiones no están socialmente valoradas, se diga lo

¿Cómo se relaciona esto con el contenido de la narración? Primeramente, en la historia familiar, el misterioso síndrome causa la partida del narrador y sus padres a un entorno extraño y precario, aunque alejados de la incompreensión familiar. Una brecha de privacidad causa que la condición del niño sea conocida para esta agencia publicitaria. La condición única del niño se convierte en un activo intercambiable por una inyección de valor. A cambio, eso sí, de la exposición pública de su cuerpo desnudo en Times Square. ¿Cuál es la clave para desentrañar el sentido alegórico de esta historia? Desde mi perspectiva, los padres migran no en busca de un futuro para ellos sino para sus hijos. El extraño síndrome o amputación puede leerse como la dificultad de los padres para encontrar modos de desarrollo en el lugar de origen. Una vez llegados al lugar de destino; sin embargo, mientras que el sujeto adulto debe lidiar con la alienación por la pérdida del lugar de origen, a la generación siguiente se le ofrece la oportunidad de exponerse, vivir de manera más integrada en el tejido productivo de la sociedad, aunque, eso sí, todavía desde la perspectiva de una diferencia. El hijo integrado en la nueva sociedad puede recibir esta valoración de la que carecen los padres, pero al

que se diga en la esfera pública (99-102). Un economista más tradicional nos dirá que el valor depende en realidad de una singularidad o virtuosismo. Viene a querer decir que mucha más gente sabe limpiar o transmitir contenidos que tocar el balón como Messi o Cristiano Ronaldo, hazañas virtuosas que el mercado compensa por su carácter único (Wheelan 101).

precio de *exponerlo* a un entorno social radicalmente otro, al precio de extranjerizarlo, pero acaso también precarizarlo, convertirlo en un significante abierto a examen por la perspectiva hegemónica. La familia resuelve, a la larga, después del “milagro” de la supervivencia del hijo, volver al país de origen, y al muchacho se le diagnostica asma, una condición socialmente más comprensible y, según descubrimos después, utilizable por la madre.

La fantasía del hombre dinero, sin embargo, no se corresponde con una característica del dinero que he mencionado más arriba, esto es, su condición eminentemente relacional. El hombre dinero “compra” o sustrae el dinero como si fuera un bien de uso, cuando sabemos que es un instrumento de intercambio. Y, simplemente, lo acumula, con mero afán clasificatorio, en el caso de algunos billetes con efigies especiales que comento más adelante. Hay un aspecto en que el dinero como bien o activo no se comporta de acuerdo con las teorías clásicas sobre el valor. Y es que, a medida que acumulamos un tipo de bien, su utilidad marginal decrece. Es indispensable tener un par de zapatos. Es útil tener dos o tres pares. Cuando llegamos a la docena y seguimos aumentando, el valor que agrega cada par adicional decrece. Esto no ocurre así con el dinero. Podríamos embarcarnos en largas discusiones morales acerca de cuánto dinero es necesario. Sin embargo, la mayor parte de sujetos en una economía de mercado se ven impelidos a querer más. Esto se explica en parte con el aumento de propensión

al consumo que se produce con cada aumento de ingresos disponibles. Pero tiene que ver también con otros factores que nos acercan a una dimensión ética. Primeramente, el dinero, bien en forma de ahorro o en forma de inversión financiera, adquiere en el transcurso de nuestras vidas una función de seguro. Entonces, cuánto dinero necesita alguien depende no sólo de cuánto es capaz de consumir un sujeto: el atractivo o encanto del dinero, además de la actualización del valor social en forma de consumo y pago de deudas, se debe a su capacidad de expandir el ámbito de posibilidades de elección en el ámbito de una economía de mercado (Lonergan 36-38). Georg Simmel argumenta que el dinero es su propio fin, lo cual es, en principio, paradójico, pues una de sus características es que no es bueno para nada en sí mismo (509ss.). Pero como la suma de sus usos potenciales es siempre más de lo que se pueda ganar con cada uso en particular, el dinero adquiere una potencialidad mayor que cualquier otro bien o activo concreto, y gana más valor *en sí mismo*. El dinero es la reificación pura de los medios:

el medio concreto que coincide exactamente con el concepto abstracto de medio: es el medio por antonomasia. La enorme importancia del dinero para la comprensión de los motivos fundamentales de la vida reside en que, como tal, convierte en el contenido de su voluntad a la situación práctica del hombre [...] y, al mismo tiempo, representa, exacerba

y sublima su poder y su impotencia (Simmel 238-39).

Paradójicamente, todo el dinero del mundo es insuficiente, en la medida en que toda realización de posibilidades supone una elección, y por lo tanto una reducción en el abanico de posibilidades disponibles. La neurosis experimentada por el padre del narrador no tiene resolución posible, pues la posesión y acumulación no garantizan para nada una satisfacción de las carencias que padece el padre: quizás por esto su determinante declaración, casi al final: “El sueño del hombre dinero, repetía siempre al final del relato, el que demostraba –lo dijo más de una vez– que el dinero había sido un elemento más para sentirse convertido en un verdadero cerdo. ¿Cuáles podían ser los otros factores?, nunca dejé de preguntármelo” (Bellatín 127).

Para Simmel, el dinero es un curioso objeto que sin tener ningún valor en sí mismo, sirve como forma de valoración de objetos y relaciones inconmensurables entre sí (131-33). Dicho de otro modo, en la vida encontramos una serie de objetos, relaciones, experiencias a las que asignamos un valor. No hay, sin embargo, nada intrínseco a éstos que defina este valor, que suele ser contextual o subjetivo. Se trata además de elementos procedentes de diferentes esferas, no intercambiables entre sí. Esto da lugar, a la larga, a una situación en la que cuando todo bien, relación o experiencia se monetiza, se tiende a una abstracción que conlleva una comprensión general del mundo más fácil, pero que aleja al

sujeto del contacto y de la comprensión particular de ese bien, relación o experiencia (264ss.).

Simmel no ofrece un tratamiento económico o necesariamente práctico del dinero. El dinero es para el pensador alemán el objeto más concreto que puede reflejar un particular problema de la cognición humana, esto es, la incapacidad de comprender el mundo más allá del contraste entre particulares. Simmel no niega la capacidad del pensamiento humano para abstraer o universalizar. Más bien, cuando se alcanza ese estado cognitivo, se precisa la introducción de elementos comparativos para ponerlo a prueba. En otras palabras, la mente humana no descansa en el flujo constante entre generalizaciones y particularidades. Los humanos experimentan una perspectiva limitada de la experiencia que los obliga a la observación de tendencias opuestas en tensión y a estimar la realidad de forma heurística, no en función de principios definitivos.<sup>3</sup> Las reiteraciones, paralelismos y parangones (quiero decir valoraciones por contraste) continuos en la narración de *El hombre dinero* podrían entenderse como una

<sup>3</sup> En un artículo como este hacemos algo parecido. Tomamos un objeto y lo analizamos en función de un marco teórico preexistente, o lo comparamos con otros objetos en busca de analogías. Incluso cuando construimos teoría a partir del objeto, no podemos resistir la tentación de reinsertarlo en un tejido de intercambios discursivos. Por otro lado, el análisis de la “obra en sí” es simplemente quimérico. Analizar un objeto como *El hombre dinero* en función de la relación con sus propios contenidos es imposible. Siempre existe un panorama semántico de procedencia exterior, siempre existe un panorama de intereses y obsesiones individuales que modifican la valoración del lector individual o del público en general y en última instancia determina la suerte de un texto particular en el circo discursivo.

manifestación neurótica, excesiva, de este principio. Esto acaso explica la inesperada aparición de la tensión entre lo material y lo espiritual al final mismo de la novela. Al intentar definir el concepto de “milagro”, el narrador habla de “Sucesos que han sido llevados a cabo de manera tangible, concreta, y que a pesar de su supuesta materialidad son capaces de abrirnos la brecha de lo espiritual que vivimos de manera diaria sin que seamos muchas veces capaces de advertirlo, precisamente por lo cotidianos como se muestran” (127).

Para Marx, la clave de estas tensiones radicaba en la alienación de la vida humana bajo la economía capitalista. Para Simmel, sin embargo, radica en la experiencia de la vida moderna, y el dinero de nuevo representa una clave explicativa. La influencia del rico se debe no a lo que hace, sino a lo que podría hacer. El dinero representa la introducción de un principio abstracto en la negociación de valoraciones particulares. Es un objeto curioso: universal y banal al mismo tiempo, concretiza temporalmente una noción de valor, pero lo hace de forma provisional o inestable. Como valor abstracto no expresa nada más que la relatividad de las cosas que constituyen valor y, al mismo tiempo, ese dinero como polo estable contrasta con el eterno movimiento, fluctuación y ecuación de los objetos: “es la realización especial de aquello que es común a los objetos en cuanto que económicos [...] y, por esto, en ningún otro símbolo exterior se expresa de modo tan completo la miseria general de la vida

humana como en la necesidad perpetua de dinero, que oprime a la mayoría de los seres humanos” (Simmel 120).

Si bien el dinero en sí no tiene valor, sus representaciones están investidas de una cualidad intangible que se podría llamar, siguiendo a los traductores de Benjamin, “cultural”. Tomemos, por ejemplo, el dólar estadounidense. Es quizá el billete más aburrido que existe: sus denominaciones tradicionalmente idénticas en tamaño y color y similares en diseño.<sup>4</sup> Pero tiene ciertas cualidades notables: su material, papel de algodón, expresa resistencia, particularmente en situaciones de crisis global o regional, cuando se convierte en moneda refugio de economías bajo estrés. Un examen cuidadoso de sus componentes como la efigie, lema, sello, etc., revela una plétora de alusiones a la soberanía. Los intentos por metalizar la unidad del dólar se han caracterizado por referencias a la historia cultural de Estados Unidos (efigies de Susan B. Anthony y Sacajawea) y han sido resistidos por el público no sólo por el machismo y el racismo atávicos en el país, sino, sospecho, por un deseo no confesado de mantener una relación táctil con los significantes del poder soberano.

Otras naciones han optado tradicionalmente por iconos canónicos de su historia política y cultural. El hombre

<sup>4</sup> Con el rediseño de 2013 se introdujeron algunas variaciones en color en las denominaciones de \$5 a \$100, así como innovaciones al tacto para uso de invidentes. Se introdujeron nuevas medidas de seguridad, especialmente en el billete de \$100, pues hasta entonces era, comparativamente hablando, una de las monedas más falsificables.

dinero está obsesionado por aquellos billetes que muestran efigies de escritores y filósofos (y, en segundo término, místicos). Dicho de otro modo, la imagen ideal del padre escritor perdido aflora en el marco de su obsesión acumulativa. Aflora asimismo un fetichismo por la representación icónica, en forma tangible, del autor, un productor de valores intangibles. Al identificar el rostro del padre en la efigie de Saint-Exupéry y a la madre en la de Spinoza, el hombre dinero ritualiza un retorno imposible a la unidad familiar. ¿Cuál es el rol de la efigie en un billete? El valor del dinero surge de un acuerdo tácito entre miembros de una sociedad que lo consideran válido. Según Aglietta, el rol de la soberanía es garantizar esta lógica de validación social que incorpora a los individuos de la sociedad preservando el estándar monetario (125). La figuración de una efigie cultural, entonces, tiene algo de invocación, como si se apelara al valor intangible emanado por una figura de culto identificada con un ser o valores nacionales compartidos. La soberanía nacional se apoya en esta invocación toda vez que se normaliza y reifica esta figura al introducirla de forma seriada en los intercambios cotidianos.

La obsesión del hombre dinero por la efigie manifiesta un fetichismo cultural que trata de compensar una pérdida de conexiones familiares y con una actividad expresiva o artística, elementos que se sustraen a la función del dinero y su acumulación. Simmel observa un efecto paradójico de la modernidad. La objetivación de valores no conmensurables

en el dinero hasta el punto de tender a medir todos los intercambios sociales constituye, sin duda, un medio extremadamente útil de simplificación y dinamización de los intercambios, así como la comprensión de la experiencia social. Y, sin embargo, tiende a alienar al sujeto de la experiencia total de dimensiones afectivas o estéticas de la vida humana (Simmel 264-65). En otras palabras, el dinero amplía el rango de experiencias posibles en lo sensorial, afectivo o cognitivo, pero su permanencia objetiva en estos intercambios impide al sujeto una conexión total con la singularidad de estas experiencias.

La estructura bímembre de *El hombre dinero* viene a expresar las dos caras de esta misma moneda. El síndrome, la anormalidad del muchacho, podría ser un correlato de la inclinación artística en bruto, o acaso de una discapacidad, o tal vez cifra de una culpa abstracta por la condición de los padres como indocumentados en Estados Unidos. La posibilidad de restaurar esta pérdida o disminución pasa por convertir al narrador-niño en objeto de intercambio y convertirlo en efigie a tamaño espectacular para una campaña publicitaria en Times Square. La reintegración social pasa por la despersonalización. Esta historia podría enmascarar otra que está sucediendo al mismo tiempo, que es el acoso sexual que padece la madre en el trabajo. Nuevamente una historia relacionada con el niño, con su cuerpo, ocluye un drama paterno apenas entrevisto. Sabemos que cuando los padres se rehúsan a dicha oferta, comienza a

aparecer el hombre dinero en los sueños del padre, los cuales éste narra a su hijo mientras, de retorno en el país de origen, se encuentra hospitalizado recibiendo un caro tratamiento contra el asma.

Es así como la narración o fantasía del padre toma relieve hasta sobreponerse al mismo fin de la novela y convertirse en la compacta, abigarrada segunda narración que sigue. La fantasía del hombre dinero que sigue al fin de la novela viene a ser reverso de la primera narración, un hombre obsesionado con la acumulación de billetes que, al encontrarse con una curiosa catástrofe, el dinero que “se rompe” o “despedaza”, debe confrontar una serie de obsesiones que convergen en la actividad artística de un padre escritor perdido y la muerte de una madre usurera a la manera de la anciana de *Crimen y castigo*. La fetichización de los billetes con una efigie cultural y la obsesión con la radio de un poeta que puede sintonizar contenidos de todos los lugares parece una suerte de ensoñación con una producción expresiva liberada de las ansiedades generadas por la necesidad material.

De manera similar a las cogniciones en pugna en “El hombre de arena” de Hoffman, ninguna de las dos experiencias, la acumulación monetaria y la expresión artística, es plenamente coherente o sostenible por sí sola. Como mostró Simmel, el dinero, con su capacidad de objetivación universal, extrae al sujeto de modos limitados de la experiencia. Pero

en virtud de esta misma característica y de su casi irresistible atractivo, amenaza con separar al sujeto de las formas singulares y totales de experimentar valor.

De modo análogo, *El hombre dinero* sitúa a sus dos personajes, padre e hijo, afrontando carencias reales o percibidas. El padre sublima sus carencias en forma de un sueño o fantasía sobre una persona que vive en un piso superior acumulando obsesivamente aquello que al padre le falta. Pero la obsesión acumulativa del hombre dinero ocluye vestigios de una ambición artística que se manifiesta en la ausencia del padre y el aparato de radio de un poeta. Esta fantasía, a su vez, se enmarca dentro del discurso de un narrador aquejado de su propia carencia. La acumulación y repetición de significantes en la novela performa un intento de producción de sentido que llene las incertezas que el hijo padece acerca de la opinión que el padre tiene de él. El síndrome físico puede entenderse como correlativo de la actividad artística del narrador, vista por éste como una insuficiencia ante los padres a la vez que el instrumento con el que se trata de testimoniar y dar sentido a la experiencia de estos como migrantes. En un contexto de incerteza cognitiva; sin embargo, ninguno de estos dos símbolos, el dinero o el síndrome, constituye en sí mismo un aparato conceptual comunicable con el que tender un puente entre las dos generaciones. 

## Fuentes citadas

Aglietta, Michel. *Money. 5,000 Years of Debt and Power*. London: Verso, 2018.

Bellaín, Mario. *El hombre dinero*. México: Sexto Piso, 2013.

Freud, Sigmund. "Lo siniestro" ["Das Unheimlich", 1919]. *Obras completas*. Vol. 7. Trad. Esp. Luis López Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

Graeber, David. *Debt: The First 5,000 Years*. New York: Melville House, 2011.

Hoffman, E.T.A. "El hombre de arena" ["Der Sandmann", 1817]. *Cuentos*. Vol. 1. Trad. Carmen Bravo-Villasante. Madrid: Alianza, 1985.

Loneragan, Eric. *Money*. London: Routledge, 2017.

Rivera Garza, Cristina. "La página cruda." *Ningún crítico cuenta esto*. Ed. Oswaldo Estrada. México: Ediciones Eón, 2010.

Simmel, Georg. *Filosofía del dinero*. [*Philosophie des Geldes*, 1900]. Trad. Ramón García Cotarelo. Madrid: Capitán Swing, 2013.

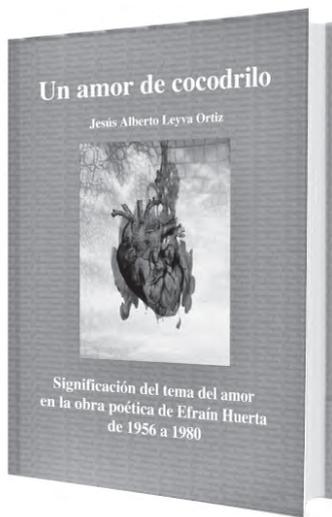
Wheelan, Charles. *Naked Economics. Undressing the Dismal Science*. New York: Norton, 2002.

### Un amor de cocodrilo. Significación del tema del amor en la obra poética de Efraín Huerta de 1956 a 1980

Jesús Alberto Leyva Ortiz

(184 pp.)

La presente publicación es un análisis de la obra de Efraín Huerta en su faceta menos estudiada: como un poeta para quien el amor es un tema constante sin el cual no puede concebirse su poesía.



Benemérita y Centenaria  
Escuela Normal del Estado  
de San Luis Potosí



EDICIONES  
EÓN

De venta en Ediciones Eón:

Av. México Coyoacán 421, col. Xoco, alcaldía Benito Juárez, Tel.: 5604-1204  
y en [www.edicioneseon.com.mx](http://www.edicioneseon.com.mx) · [www.amazon.com](http://www.amazon.com)

# Familias desmembradas y orfandades: representaciones de una actitud posmoderna hacia la nación mexicana

**Adriana Tolentino**

**(240 pp.)**



La imagen de la familia patriarcal tradicional como alegoría perfecta para la nación ha sido ampliamente utilizada en la literatura latinoamericana desde el siglo XIX. En el marco de la posmo-dernidad, este estudio desafía y actualiza dicha perfección al centrar su discusión desde la perspectiva marginada de la orfandad. Diversos artistas mexicanos de comienzos del siglo XX (1989-2005) recurren a la figura del huérfano, y en ella capturan el vehículo perfecto para hablar de un sentimiento de desencanto y aislamiento derivado del fracaso de los ideales de familia/nación promovidos en todos los ámbitos socioculturales. Con sus diferentes medios de representación, diversos escritores, dramaturgos y cineastas evidencian una búsqueda en la que el huérfano diversifica sus vínculos más allá de los sanguíneos. El huérfano (y metafóricamente los mexicanos) enfrenta tanto la oportunidad como el conflicto de redefinirse a sí mismo fuera de un ideal de familia/nación que dista de representar la realidad del México actual. Entre encuentros y desencuentros, esperanzas y desencantos, las artes invitan al replanteamiento de los indestructibles lazos familiares y al esbozo de alianzas alternativas, delineando así una nueva familia mexicana.

**De venta en Ediciones Eón:**

**Av. México-Coyoacán 421, Col. Xoco, alcaldía Benito Juárez, Tel. 5604-1204  
y en [www.edicioneseon.com.mx](http://www.edicioneseon.com.mx) • [www.amazon.com](http://www.amazon.com)**

# El muro más cruel en la frontera más *horrorista*:\* *cuentar*\*\* migrantes en *Las tierras arrasadas*

Dora Georgina Salman Rocha  
Universidad Iberoamericana, Ciudad de México

El cineasta Harun Faroki en el metraje *El fuego inextinguible* (1969), lee el testimonio de un vietnamita. La lectura [...] narra los efectos de los bombardeos con napalm en 1966. Al terminar de leer, Faroki se dirige al espectador preguntándose cómo hablar de eso de tal manera que éste no cierre los ojos.

ALINA PEÑA

"Vidas residuales: el arte en los tiempos de guerra"

## Resumen

Publicada en 2015, *Las tierras arrasadas*, de Emiliano Monge, se desarrolla en torno al problema del secuestro de migrantes centroamericanos por parte de grupos mexicanos dentro del territorio nacional. La novela conjuga dos recursos muy importantes: el exceso de ficción y el exceso de realidad. El primero se logra mediante los nombres de los personajes, cuyos significados funcionan a manera de micronarraciones, además del plagio de fragmentos del Infierno de Dante y la imitación de algunos rasgos de la tragedia griega, como el coro, el oráculo, el destino; el segundo, a través de la inserción de testimonios

\* Este término fue tomado de *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*, de Adriana Cavarero. Combina la idea de terrorismo con la de horror para resaltar la connotación particular de la violencia contemporánea.

\*\* "Cuentalo todo". La expresión es de Fernando Iwasaki. "Mi primera experiencia textual". *El arquero inmóvil*. Eduardo Bécerra (Ed.), Madrid: Páginas de Espuma. 79-81.

reales de migrantes que operan como una forma de reiteración de lo que se narra. El resultado es una novela dura que refleja el compromiso del autor con la realidad, estetizada para plasmar las rudas circunstancias que han rodeado a los centroamericanos en su paso por México: Monge quiere que esto se sepa, y para lograrlo conjuga esa intención ética con una propuesta estética compleja y, a la vez, interesante y terrible.

**Palabras clave:** migrantes, secuestro, exceso de ficción, exceso de realidad, propuesta ética y estética, plagio, imitación, testimonio.

**E**L PASO DE LOS TRANSMIGRANTES centroamericanos por México es de todos conocido. Mucho se ha escrito sobre el sufrimiento, los abusos, la violencia, el miedo que padecen; ellos, por sublevarse ante la pobreza y horror de sus propios países, se condenan, sin querer, sin creer, a penas inimaginables que hacen palidecer las pasadas; el gesto de deseo que hace al hombre sublevarse ante las circunstancias de su mundo se convierte, para muchos, en el lamento por haberse atrevido a soñar que era posible vivir como seres humanos libres y dignos, en el gesto de una derrota absolutamente trágica, pues los deseos se levantan sobre el dolor, pero con frecuencia terminan irremediablemente en ese mismo sufrimiento. Novelistas, periodistas, activistas han denunciado las infamias cometidas contra ellos; teóricos de diferentes campos han estudiado el fenómeno y el problema; la literatura lo ha convertido en trama; escritores y escritores-periodistas se han abocado a la investigación de esta realidad antes de relatarla, como Antonio Ortuño para *La fila india*. Asimismo, la han vivido en carne propia con el objeto de conocerla para después escribirla, odisea

emprendida por Alejandro Hernández, quien durante cinco años acompañó a migrantes centroamericanos, recorrió, sufrió y temió sus caminos, y plasmó la experiencia en *Amarás a Dios sobre todas las cosas*, ante cuya lectura con frecuencia sí se cierran los ojos, como sugiere el epígrafe de este ensayo. Emiliano Monge “estetiza” (“El verdadero muro”) en *Las tierras arrasadas* este fenómeno inconcebible; la novela, ganadora del IX Premio Iberoamericano de Novela “Elena Poniatowska”, es resultado de tres fuentes: el estudio de la realidad que el autor llevó a cabo, de donde toma los testimonios de los migrantes; su convicción de que los maleantes también tienen un pasado sufridor y, por supuesto, producto también de su oficio como escritor, el cual le permite poner lado a lado la tragedia de las víctimas de su novela con las tragedias de los personajes del Infierno de Dante.

En esta contaminación<sup>1</sup> literaria de ficciones, convicciones y realidades *reales* radica la particularidad de la novela,

<sup>1</sup> La idea de contaminación de diversas categorías literarias permea todo el ensayo titulado “La ficción del testimonio”, de Ana María Amar Sánchez.

que se logra mediante dos estrategias principales: un exceso de realidad y un exceso de ficción; ambos tienen como efecto el rompimiento constante, en diferentes dominios, de la ficción principal. Al hacerse, ésta se deshace, porque el lector reconoce voces y discursos extraños que fácilmente comprende como ajenos a la novela, que Monge *plagia* para desarrollar la trama de *Las tierras arrasadas*, trama que puede parecer sencilla, pero el autor hace gala de una serie de estrategias de composición cuyo empleo explica por qué dedicó más de cinco años a su composición.

En la novela, es mucho lo que sucede en el transcurso de unas horas, de un día tal vez, el tiempo necesario para que una banda mexicana de secuestradores de migrantes centroamericanos ponga en marcha un plan para traicionar a sus jefes, mientras le roban las ralas pertenencias a un nutrido grupo de hombres, mujeres, niños y ancianos y los secuestran con lujo de violencia y humillaciones. Dos son los jefes de la banda: Epitafio y Estela, cada uno de los cuales conduce a un subgrupo de personas secuestradas por caminos distintos; dos son los chicos de la selva, encargados de engatusar y conseguir migrantes, de engañarlos con la promesa de ayudarlos en su viaje por México, de conducirlos a la boca de los horrores; y una es la cabeza que mueve todos los hilos de la tragedia: el padre Nicho. Estos son los elementos que Monge teje mediante diversas estrategias que dan como resultado la coexistencia, en la novela, de los dos

excesos ya mencionados: el de la ficción y el de la realidad.

## El exceso de ficción

Derivado de la propuesta de Julia Kristeva, propone Gerard Genette el concepto de intertextualidad como la “presencia efectiva de un texto en otro” (Genette 10), la cual puede presentarse en diferentes formas; una de ellas es el plagio, “una copia no declarada pero literal” (10) de fragmentos que pertenecen a diferentes textos; otra, la imitación de un estilo. Ambas abren un abanico de posibilidades de aplicación en la literatura, que los escritores han explorado y explotado con el objeto de hacer propuestas interesantes y complejas, y, sobre todo, con el propósito de dar fuerza y sentido a las narraciones que componen, como potencializar un efecto para convertirlo en afecto en el lector, el caso de *Las tierras arrasadas*. En la novela de Monge, la naturaleza de la intertextualidad, basada en los fragmentos del Infierno que el escritor plagia y en los rasgos que imita a partir de la tragedia griega, junto con la particularidad de los nombres propios, permiten hablar de un exceso de ficción, de una ficción excesiva por el hecho de añadir otras a la principal.

Monge realiza un paralelismo muy pertinente entre dos mundos: el más allá y el acá. Un narrador omnisciente es el que se apropia de ciertos fragmentos dantescos que le permiten construir la

densidad del ambiente que está describiendo: “Uno de estos seres, *aquel que sin estar muerto, camina ya en el reino de los muertos*” (*Las tierras* 35; cursivas en el original), se lee Monge, y en Dante, en el Canto VIII del Infierno, en forma de pregunta: “¿Quién es este que sin haber muerto anda por el reino de los muertos?” (62).

Dado que la redacción de *Las tierras arrasadas* es muy particular, ya que tiene un estilo un tanto ralentizado por el uso de epítetos y frases descriptivas que funcionan como sustantivos, se trata de un plagio del Infierno que no crea un efecto discrepante: “los que vienen de otras patrias pero no de otras lenguas” (*Las tierras* 60), “los que no podrán nunca dejar las tierras arrasadas” (339), dice Monge para decir migrantes. Esta estrategia compositiva le permite al autor usar fragmentos de Dante que, en sentido estricto, sí rompen la trama por ser elementos, en principio, ajenos a ella, pero coadyuvan, al mismo tiempo, con su marcha. A través de la dialéctica entre la discordancia y la concordancia, o discordancia consonante, como la llama Ricoeur (140), se crea un efecto de naturalidad, de síntesis de elementos heterogéneos (140). Lo anterior significa que con este exceso de ficción se percibe una voz que se sabe extraña, pero que, al ser pertinente, logra borrar las diferencias entre los suspiros y lamentos de las almas caídas en desgracia en aquel lejano más allá dantesco y los que exhalan los cuerpos vencidos a manos de esos delincuentes que parecen reproducirse a cada momento del camino

en este acá nuestro. Tanto sufrimiento hay en un infierno como en el otro, incluyendo la idea de eternidad, que en un caso es literal y obligada, porque no hay infierno sin eternidad, el atributo horroroso (Borges 236) del inframundo, y en el otro subjetiva, porque el tiempo es largo, muy largo, en situaciones de sufrimiento sin pausas como las descritas en la novela de Monge.

El autor la pensó originalmente como obra de teatro; se alejó pronto de esta idea, aunque mantuvo ciertos aspectos de la tragedia griega (Monge “El verdadero muro”): el coro, el desenlace, el papel del destino, el oráculo, además de la idea de la trilogía, representada en los tres libros en que la divide. *Las tierras arrasadas* está organizada en torno a tres partes principales que Monge llama libros: el libro de Epitafio, el libro de Estela y el libro de los chicos de la selva, engranajes todos ellos del *horrorismo* de los migrantes. Lo que se cuenta en cada uno de estos segmentos se desarrolla en forma paralela a lo narrado en los demás; los personajes que les dan título constituyen una especie de fuerza centrífuga que da pie al relato de todo lo que se desarrolla a su alrededor y en otros lugares. Epitafio, Estela y los niños de la selva son elementos imprescindibles de esta maquinaria que funciona porque todos los involucrados hacen su parte, la que ordena la cabeza de todos los planes: el sacerdote.

Destacan los nombres propios, sustantivos comunes elegidos con cuidado con dos intenciones básicas; por un lado, para despojar de identidad a los

personajes, tanto a los migrantes como a los secuestradores, ya que son seres que se repiten en series interminables, por lo que uno puede ser cualquiera y recibir como apelativo una descripción: los sinnombre o “los muchachos que cruzaron la frontera” (101). Por otro, el nombre sirve para recargar el ambiente de muerte que priva en la novela: Epitafio, Estela, Mausoleo, Sepelio, Cemen-teria, el padre Nicho.

El acto de nombrar es significativo en esta novela, rasgo que se suma al exceso de ficción. Desde un punto de vista etimológico, el nombre tiene significado; porque lo tiene, Jesús dijo a Pedro: “Bienaventurado eres, Simón, hijo de Jonás, [...] tú eres Pedro, y sobre esta roca edificaré mi iglesia” (Mt 16, 16-18). Con este acto de renombrar, Jesús inauguró el destino de Pedro, quien no podía seguir llamándose Simón por tener una misión que cumplir. En la *Iliada*, los héroes son nombrados también por la connotación del nombre: Aquiles (pena), Agamenón (obstinado), Patroclo (la gloria del padre), Héctor (el que sostiene o defiende): ellos son lo que significan, con lo cual cumplen el destino marcado por el nombre que portan. Por eso, los personajes no se pueden llamar con cualquier nombre, “este [el nombre] no puede ser de manera alguna arbitrario; [...] designa los principales atributos del sujeto: lo define”, sostiene Esther Cohen (44). Pensar el nombre en estos términos es inevitable en la novela de Monge: al ser tan determinante, se convierte en una narración, en una historia

condensada (47), pequeña, pequeñísima, de apenas una palabra, pero completa, y este mínimo relato se desarrolla a lo largo de *Las tierras arrasadas* con el fin de que se despliegue el atributo que el nombre propio comprende. En suma, esa micronarración se desarrolla en una dirección: el destino que predice, de modo tal que el individuo se llama y *es*: se llama Epitafio, y *es* muerte.

En este sentido, el nombre propio cumple, asimismo, la función de oráculo, un oráculo mucho más exacto que el encarnado en el migrante, “el más viejo de entre todos los que vienen de otras patrias” (Monge *Las tierras* 163), cuya intención apunta a tranquilizar al resto del grupo secuestrado, pues sabe qué va a pasarles a todos. El viejo seguramente conoce el futuro real, pero lo oculta con otra ficción, la del destino que anhelan sus compañeros de viaje, motivo del largo caminar de todos y motor de su tragedia:

Tus líneas son mucho más claras... tu futuro es transparente... encontrarás al hombre que ya te está a ti esperando... tendrán varios hijos juntos... te espera a ti además un buen trabajo... el que soñaste tantos años... el trabajo que has querido siempre... llenarás cajas con fruta... podrán tus hijos ayudarte desde chicos. (157-158; puntos suspensivos en el original)

Así calma el viejo migrante a los jóvenes, hombres y mujeres, encadenados, locos de miedo. Pero no verán tal futuro; en cambio, los alcanzará la muerte que predicen los nombres de

sus secuestradores: Estela, Epitafio... Se trata, entonces, de dos conjuntos opuestos de pequeñas narraciones: la ficción del nombre propio y la ficción de las predicciones del viejo; una representa el destino que les espera a los migrantes, la otra el que ansían; una se cumple de un modo u otro en tanto la otra se queda brillando muy lejos, como promesa que nunca ha de cumplirse.

El destino, como sucede en la tragedia griega, no se puede evitar; por eso los migrantes marchan sin remedio hacia el sufrimiento o la muerte. Pero también para los secuestradores es ineludible, sólo que con ellos las características del destino trágico se corresponden con las de una traición perfectamente urdida, encabezada por el mandamás de todos los chicos malos, el padre Nicho, origen de todas las penas pasadas, presentes y futuras, de migrantes y secuestradores. El padre Nicho ha regentado durante décadas un asilo que recibe niños mexicanos; se trata de huérfanos o de pequeños abandonados o vendidos por sus padres. En cualquier caso, pasan a formar parte de su reino de terror, donde aprenden a ser maleantes de la peor ralea después de ser violados, golpeados, marcados; nada de eso pueden olvidar, por lo cual la narración se interrumpe constantemente con los recuerdos del universo que habitaron de niños, cuando en lugar de ser asesinos y secuestradores salvajes eran víctimas desamparadas.

Estela y Epitafio son dos de los pupilos, pero el sacerdote ha decidido eliminarlos para darle a otro delincuente

la jefatura de éstos. Y se echa a andar una maquinaria de traiciones que siempre tiene el riesgo de fracasar, mas el destino se encarga de que todo marche hacia el final planeado. La salvación, para ellos, está sujeta a una simple llamada por teléfono que está en todo momento a punto de lograrse, depende de que Estela llame a Epitafio o Epitafio a Estela, pero la señal telefónica falla y el destino, que conocemos desde el inicio de la novela, se cumple. El *si hubiera* o *si no hubiera* trágico, latente a lo largo de toda la narración, se manifiesta con toda claridad una vez que se ha consumado todo, cuando ya no hay marcha atrás y sólo queda un desenlace que tiene a Edipo presente sin disimulo alguno: Estela, tras conocer que no fue posible evitar que Epitafio muriera traicionado, se quita la vista.

Ahora bien, ¿por qué colocar una idea del destino trágico junto a personas que no son mejores, que de ninguna manera son mejores, como sí lo eran los personajes de la tragedia griega? Emiliano Monge incrusta los rasgos de tal destino entramado en una historia de amor entre Epitafio y Estela; los dos secuestradores sufrieron las barbaridades del padre Nicho y, cuando sospechan la traición, desean evitarla para el otro. Se desean lo mejor en medio de lo peor. Han decidido que el viaje que se narra para vender migrantes va a ser el último, pues desean alejarse de todo para empezar una nueva vida y amarse como ama cualquiera. Y en tanto llega el momento de reunirse, sueñan con una

impúdica, obscena felicidad: mientras conduce a un grupo de migrantes colgados de un tubo, Estela imagina una casita, con hijos corriendo felices, con su amor incondicional y hasta con un noble y fiel perro. Pero el último viaje, deseo que contiene toda la ambigüedad de los oráculos clásicos, se convierte, en efecto, en eso, en el último definitivo y literal; claro que cuando lo formularon no lo sabían.

Esta historia de amor, en sí, es desconcertante, tal vez discordante por los prejuicios que podemos albergar; un tanto fuera de lugar, teje, sin embargo, la trama, y nos recuerda constantemente que, cuando hablamos de estos secuestradores, no se trata de monstruos, como decía Hannah Arendt de los nazis; y eso es lo peor: que expongan ante nuestros ojos que, muy en el fondo, ellos y nosotros tal vez no somos tan diferentes, pues amamos de igual manera. No por casualidad el mal es tan humano como el amor. Esta es la forma en que el autor nos invita a penetrar en el otro lado de las cosas, que no es totalmente blanco o totalmente negro, plantea (“El verdadero muro”): muchos secuestradores también han sufrido, fueron víctimas ellos mismos, expresó Monge en entrevista, lo cual es necesario tomar en consideración “para entender el ecosistema completo de la violencia”. Así que nos da a conocer las circunstancias de estos maleantes, nos *obliga* a conocer sus circunstancias, esos binomios inconcebibles de amor y traición, de ternura y exacerbada crueldad,

de pasión para amar y pasión para martirizar y matar. Pero, ¿y qué? ¿Realmente queremos compadecerlos? ¿Después de que secuestraron, engañaron, asesinaron, robaron, humillaron, quemaron, colgaron, violaron, violaron y violaron? En un artículo titulado “La estética de la violencia” se plantea una pregunta muy interesante: ¿no es un desatino buscarle aspectos positivos al horror? O si reformulamos la pregunta para traerla a este caso, pretender la objetividad de juicio, aspirar a “ponerse en el lugar del victimario” (“El verdadero muro”), ¿no es un abuso del autor con el lector?, ¿no es una arbitrariedad de su parte? El carácter ficcional de esta historia de amor y sufrimiento, de *amor y oscuridad*, es indudable, pero el poner una historia de este tipo interrumpida a cada momento por historias que sí sucedieron fuera del texto crea un “espacio de equilibrio inestable”, como lo denomina Amar Sánchez (3); en este caso particular, el pasaje de lo real a lo ficcional, de lo ficcional a lo real, puede conducir al lector a desear que la pareja logre reunirse y cumpla sus anhelos, o inducirlo a calificar el amor entre Epitafio y Estela de indecente, y su sueño, de escandaloso. Si la literatura es “un vasto laboratorio para experiencias de pensamiento” (Ricoeur 160), es posible ensayar juicios y, así, sin compadecer a los secuestradores, o incluso compadeciéndolos, condenarlos. Sobre todo, porque hay en ellos el dolor de saberse víctimas, pero no la conciencia de ser culpables.

## Del exceso de ficción al exceso de realidad

La inclusión de rasgos de tragedia clásica puede parecer extraña, además de ser sumamente compleja; la inserción de un coro adopta rasgos especiales por conjugar el exceso de ficción, al ser, como sabemos, un elemento de la tragedia, con el exceso de realidad, por incorporar las voces de los migrantes de carne y hueso con el objeto de que funcionen como coro trágico, con lo cual Monge se sirve, en exceso, de la realidad.

La novela de la realidad excesiva (Aubry 94) se ha apropiado de los sucesos que asuelan a las sociedades, entre los que se cuenta el problema de la migración, para establecer una íntima “conexión con el mundo extratextual” (94). A través de los más diferentes recursos de composición, la representación artística, fruto de la imaginación de los escritores, “establece una comunicación entre la realidad efectiva y la construcción ficcional que hace posible, a partir de ésta, la comprensión ordenada de aquélla” (Albaladejo en Aubry 104). Es claro que la manipulación de los datos del mundo extratextual con el objeto de que formen parte de una obra de carácter ficcional puede dar como resultado el titubeo, por parte del lector, acerca de la proximidad de dichos elementos con la realidad efectiva. Por eso, con frecuencia se ofrecen explicaciones sobre la naturaleza real de algunos fragmentos o elementos de la ficción que se lee, como se puede observar,

entre un sinnúmero de ejemplos, en *Amarás a Dios sobre todas las cosas*, ya mencionada; en *2666*, de Roberto Bolaño, acerca de las muertas de Juárez, y en el propio *Monge* en la novela que nos ocupa.

El coro es, entonces, el elemento que permite aglutinar el exceso de ficción con el exceso de realidad. Tan importante en la tragedia griega y esencial en esta tragedia de migrantes, el coro está constituido por la voz de las víctimas, por los testimonios sobre lo que les ha sucedido en nuestras tierras. Monge comentó (“El verdadero muro”) que estos testimonios son parte de entrevistas que realizó en albergues y de la consulta de documentos de distintas organizaciones, como testifica también en la nota final de la novela. Se trata, y este es el rasgo estético que sobresale, de un constante deshacer la ficción para que irrumpa la realidad, de rehacerla y reiterarla con palabras dichas por los migrantes. Los testimonios interrumpen la trama ficcional, como el coro hacía en la tragedia, y no sólo por lo que dicen, sino por la forma en que Monge los inserta: por el cambio del tipo de letra, porque los coloca como epígrafes, fuera del texto, y por el cambio abrupto de voz, pues el narrador omnisciente da paso a la voz del migrante que narra sin intermediación de nadie, tal como éste alguna vez reportara a las autoridades las atrocidades sufridas. La voz de este coro no griego acompaña la narración con sus lamentos e intensifica el efecto de la desgracia de los migrantes, efecto que se transforma en afecto en el lector por el golpe rudo

de la realidad sobre la ficción, a más de la ficción acumulada.

Esta transformación o deformación narrativa a través del testimonio del coro refleja el compromiso del autor con lo real, porque dicha destrucción de la ficción pretende lograr un resultado particular, que Monge tuvo siempre como objetivo (“El verdadero muro”): que se sepa, que el lector, paradójicamente, no escape de la realidad al leer esta ficción; por el contrario, que la tenga siempre presente, que vuelva a ella para que sienta. El autor intenta sacudirnos, ya que piensa que nos hemos habituado a sumar cadáveres y violaciones, a contar víctimas: una, ciento una, quinientas una, mil y una... Por eso, no hay que contar migrantes: hay que *cuentalos*, *cuentalos a todos*, como dice Iwasaki y como Monge parece sostener. Y así escuchar su lamento inútil, desesperado y absurdo, y creer lo inconcebible. Un ejemplo lo encontramos en la escena de la mujer que muere tras ser violada interminablemente por varios tipos a la vez: la cuenta Estela, la secuestradora, para referirse a las *mermas* en la mercancía: “debe haber como cincuenta [mujeres migrantes]... menos esas que ya se han acabado mis muchachos... se les pasa siempre con alguna a ellos la verga” (72; puntos suspensivos en el original), le dice Estela a un miembro del ejército. Acto seguido, Monge inserta un testimonio que da cuenta de la cualidad de sucedido de esas barbaridades: “*Decían que si cooperábamos nos iba a ir mejor... eran mentiras... no paraban nunca... hasta que una ya no pudo... ésta está más rica,*

*dijeron y le dieron por dos lados... estaba en su mes y no les importó... todos la violaron... luego ella no volvió a pararse... está muerta ya esta puta, dijo uno y se marcharon*” (72; puntos suspensivos y cursiva en el original). El cuadro es francamente brutal; se trata del tipo de escenas que nos obliga a cerrar los ojos, pero que no es posible suprimir porque el detalle que ofrece el testimonio se relaciona con la intencionalidad estética y ética de Monge. Lucien Goldman consideró que “la novela es el único género literario en que *la ética del novelista se transforma en un problema estético de la obra*” (en Aubry 105; cursivas en el original), precisamente el caso de Monge, quien con su propuesta de novela, con su “poética del dolor” (Mendoza 7) nos ofrece una visión doblemente perturbadora: leer y saber que lo que leemos ha sido. El arte no es tímido, sostiene Élmer Mendoza al referirse a la novela policiaca mexicana, por lo que no tiene empacho en hacer acopio de “aspectos de representación agresivos: colgados, acribillados, masacrados, mutilados, decapitados” (7) o mujeres violadas hasta la muerte.

El testimonio, dice Ana María Amar Sánchez (1), se juega “en el cruce de dos imposibilidades: la de mostrarse como una ficción puesto que los hechos ocurrieron y el lector lo sabe [...] y, por otra parte, la imposibilidad de mostrarse como un espejo fiel de esos hechos” por estar insertos en una novela. Al ser ficcionalizado de esta manera, “lo real” no puede ser considerado “tal cual fue”, aunque los testimonios estén reproducidos

textualmente y los podemos consultar en fuentes no literarias: forman parte de una propuesta estética, por hacer visible una violencia que ocurre, sí, pero propuesta estética calculada literariamente. Y la doble imposibilidad se traduce en una doble traición. Por un lado, la traición de lo real, al hacer que lo sucedido forme parte de una trama ficcional, al hacer que los testimonios desempeñen las funciones del coro de la tragedia griega, con lo que se les despoja de su calidad de testimonios oficiales cuya razón de ser era la denuncia de atroces delitos. Por otro lado, se traiciona la ficción, se la viola con el compromiso del autor con “lo real”, con la cercanía indiscutible y comprobable con el mundo referencial. Así, puesto que existe la posibilidad de consultar archivos, existe un exceso de realidad... que es imposible en la ficción.

## Últimas reflexiones

La novela de lo que el mismo Monge ha llamado el holocausto del siglo XXI constituye un catálogo de horrores; porque ser migrantes no es lo mismo que ser humanos, según el punto de vista del *poder* mexicano, se puede hacer con ellos lo que se quiera. Sobre la base de este abismo entre las *personas* y los *migrantes* se construye sólidamente el muro más cruel, que no divide tierras, ya lo quisiéramos, sino que se lleva a cuestras a lo largo de todo el trayecto o se erige como una *horrorífica* amenaza en cada metro de nuestro territorio, que, según palabras de un migrante, “es el

lugar más perro para pasar” (Martínez 42). Si las guerras han marcado las historias de los pueblos, esta guerra no declarada ha marcado la nuestra y la de los pueblos involucrados: de ahí las recientes caravanas que tanto nos han preocupado, que no terminarán mientras a los migrantes no los abandonen los sueños, tan necesarios para quebrar sus circunstancias. “¿Por qué los deseos se despliegan casi siempre en el elemento de la ruptura, de la superación de los límites y de una inquietud tan viva que la calificamos de *trágica*?”, pregunta Didi-Huberman (34; cursiva en el original) en *Sublevaciones*, cuya introducción compone en 2016, cuando se dan en Europa las migraciones que tuvieron lugar a causa de diversas guerras (7). La pregunta nos atañe porque se están replicando, en nuestro territorio, las formas masivas de aquellos aparentemente lejanos movimientos, y en especial por la cualidad trágica del deseo que levanta a los migrantes, porque en la huida pueden encontrar el mal del que tratan de escapar, para terminar derrotados.

Es común que se considere el holocausto de la Segunda Guerra Mundial como el mayor y más horrendo crimen de la historia de la humanidad. “Después de Auschwitz, es imposible escribir poesía”, dijo Primo Levi. Sin intención alguna de restarle la gravedad que le corresponde, pienso que ojalá que hubiera sido así, pues ya habría sucedido lo más *horrorista* que se pudiera conocer. Para desgracia nuestra, yo creo que lo más horrendo se renueva constantemente, por lo tanto, no ha sucedido todavía y,

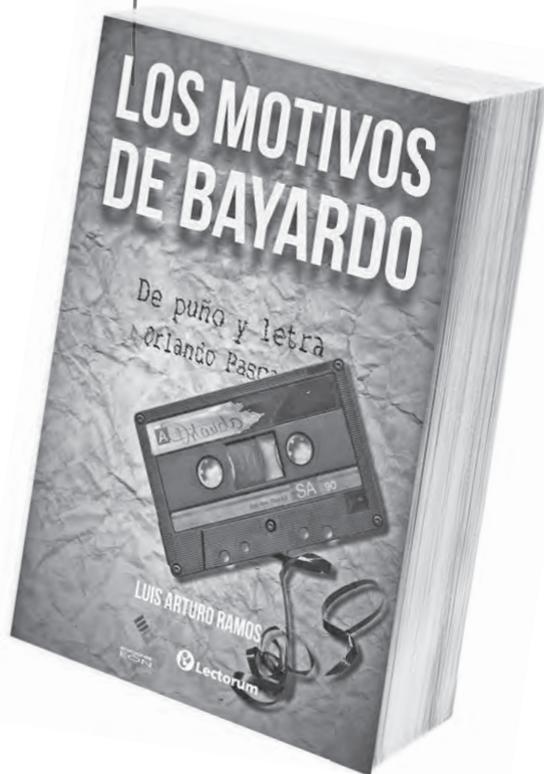
como consecuencia, no se ha escrito aún; la diferencia entre *horrorismos* es posible que radique en una suma en que las víctimas se cuenten en decenas o millones, pero el horror individual o grupal es, sencillamente, el mismo.

Por todo lo dicho, la interesante propuesta literaria de Emiliano Monge es, además de estética, ética, por ser una propuesta de lectura de una realidad que no termina, una apuesta por que se sienta –afecto– el drama y dolor de esa realidad. Y porque con la lectura de *Las tierras arrasadas* sí se sintió tal *horrorismo*, que obliga al que lee a cerrar los ojos, es posible concluir que los sucesos descritos no son crueles sólo por la enorme violencia que aglutinan; son crueles y son terribles, sobre todo, porque son reales. 

## Fuentes citadas

- Alighieri, Dante. *Divina Comedia. Tomo I. El Cid* Editor, 2006. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/bibfxcsp/detail.action?docID=3220503>. Consultado el 2 de julio de 2019.
- Borges, Jorge Luis. "La duración del infierno". *DisCUSión. Obras completas I*. Barcelona: Emecé, 1996.
- Amar Sánchez, Ana María. "La ficción del testimonio", *Revista Iberoamericana*, vol. LVI, núm. 151, abril-junio 1990. pp. 447-461. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/4724>. Consultado el 4 de mayo de 2019.
- Cohen, Esther. *El silencio del nombre*. Barcelona: Anthropos, 1999.
- Didi-Huberman, Georges. *Sublevaciones*. México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Universidad Iberoamericana, 2018.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989. [www.academia.edu/31986852/Gerard-Genette-Palimpsestos.pdf](http://www.academia.edu/31986852/Gerard-Genette-Palimpsestos.pdf). Consultado el 28 de mayo de 2019.
- Martínez, Óscar. *Los migrantes que no importan*. 3ª ed. México: Sur+Ediciones, 2016.
- Mendoza, Élmer. "Víctimas en la novela mexicana de crímenes", *Timonel* 17. Instituto Sinaloense de Cultura. Mayo 20, 2015. [https://issuu.com/culturasingaloa/docs/timonel\\_17\\_e601ca-141dae3f](https://issuu.com/culturasingaloa/docs/timonel_17_e601ca-141dae3f). Consultado el 28 de mayo de 2019.
- Monge, Emiliano. *Las tierras arrasadas*. México: Literatura Random House, 2015.
- . "El verdadero muro en realidad es México entero". Entr. Carolina Robino. *BBCNews/Mundo*. 23 mayo 2018. [www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-44212302](http://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-44212302). Consultado el 1 de julio de 2019.
- Nueva Biblia de Jerusalén*. José Ángel Ubieta López, Ed. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1999.
- Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI, 1996.

NOVEDAD  
EDITORIAL



# Los motivos de Bayardo

Luis Arturo Ramos

(240 pp.)



Al igual que en *De puño y letra*, los personajes recorren nuevamente los oscuros rincones del “mundillo editorial y literario”, mismos que adquieren una inesperada vitalidad ante los acontecimientos que sacuden al mundo cultural y permiten al lector bautizar con nombre y apellidos reales a los entes ficticios que deambulan por el centro y periferia de la república de las letras. Lo que el hombre pone en venta y aquello que acepta como pago plantea la ecuación que despeja la incógnita de la condición humana. Oscar Wilde hubiera dicho que todo hombre está dispuesto a vender lo que ama, cuando el comprador ofrece el precio adecuado.

**De venta en Ediciones Eón:**

**Av. México-Coyoacán 421, Col. Xoco, alcaldía Benito Juárez, Tel. 5604-1204**

**y en [www.edicioneon.com.mx](http://www.edicioneon.com.mx) • [www.amazon.com](http://www.amazon.com)**

# La pluma, el tacón y la tinta: el travestismo en la literatura mexicana del siglo XXI\*

David Tenorio  
University of Pittsburgh

## Resumen

A pesar de las protestas encabezadas por la ultraderecha mexicana en años recientes, como la marcha por la familia o las declaraciones del arzobispado mexicano sobre “el imperio gay” en 2016, las colectividades LGBT de México resisten y se contraponen a través de prácticas culturales como la literaria. A partir de un análisis de los textos de tres travestis practicantes o *dragas* mexicanas, Anne Feta Minaj, Franka Polari y Oswaldo Calderón (La Súper Perra), el presente artículo se aproxima a las poéticas que desarticulan un sujeto literario socialmente sometido a las jerarquías de género, reescriben lo alternativo en la esfera sociocultural al tiempo que dialogan con lo íntimo a fin de problematizar el concepto de diversidad sexual dentro del discurso burocrático de la llamada “tolerancia”. El eje de análisis del presente trabajo gira en torno a la crítica del investigador Antonio Marquet, del escritor Sergio Loo y de la filósofa Rosario Castellanos con el objetivo de acercarse al fenómeno del travestismo en la literatura mexicana del siglo XXI.

**Palabras clave:** literatura mexicana, subcultura en México, travestismo literario, disidencia sexual, sexualidad en la literatura.

**E**N EL FONDO DE UN RECINTO HABANERO ya se pronunciaban las primeras sílabas de esa novela que reescribiría en clave neobarroca al travesti en el imaginario latinoamericano. “Plumas, sí, deliciosas

\* El presente trabajo surge del debate generado dentro del marco del XXI Congreso de Literatura Mexicana Contemporánea en la Universidad de Texas-El Paso durante el mes de marzo de 2017. En particular, se agradece la intervención de la doctora Adriana Sáenz Valadez de la Facultad de Filosofía de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

plumas de azufre” (11), recitaba la voz intradiegetica que cedía, aunque no queriendo, al espacio narrativo la escandalosa presencia de las siamesas Socorro y Auxilio en la ya consagrada novela *De donde son los cantantes* (1967), del cubano Severo Sarduy. Al paralelo de ese candor novelesco, una centena de personajes ha dejado sonar el eco de su taconeo por los pasillos de la literatura hispanoamericana del siglo XX. A esta evocación sonora se puede añadir también el lúdico cachondeo de *El lugar sin límites* (1966), de José Donoso, *Loco afán*. Crónicas de *sidario* (1996), de Pedro Lemebel, *Al diablo la maldita primavera* (2003), de Alonso Sánchez Baute, y una larga bibliografía donde convergen lo literario, lo sexual y lo marginal.

De esta manera, el travestismo en la literatura mexicana tampoco emerge como una singularidad, sino como una expresión estética a través de la cual se tensan los límites de representación entre personaje, espacio y tiempo, dando paso a un característico neobarroquismo en obras que abordan esta complejidad formal y temáticamente. Otra obra representativa de este tapiz literario es la novela *Salón de belleza*, de Mario Bellatín, publicada en 1999, a casi un siglo de la aparición del ahora texto crítico-social del incógnito Eduardo A. Castrejón: la infame redada de los 41 se muestra como el hito literario que marca la diferencia sexual en la cultura nacional mexicana. En la primera década del siglo XXI, la novela *Travesti* (2009), del escritor coahuilense Carlos Reyes Ávila,

recoge las vivencias, reflexiones e infortunios cotidianos de algunas travestis de la zona de tolerancia de Torreón. El texto se presenta como un caso de novela transgénero, en la que no sólo se mezclan estrategias puntualmente literarias, como la polifonía o el monólogo interior, sino que también se difuminan los límites que seccionan la escritura en géneros. Así, el autor logra condensar la complejidad del fenómeno cultural del travestismo con una complejidad formal a nivel escritural. Aunque la voz del personaje travesti se mantiene presente a lo largo de la novela, la visión etnográfica que asume el personaje-narrador fetichiza la descripción de bares y demás sitios de vida nocturna. En esta novela, el travesti adolece de una voz autónoma e independiente mientras que el personaje-narrador se valida a partir de su propia ambigüedad sexual frente a la dinámica lúdica que entabla con el travesti.

Entre ambigüedad y deseo, la diversidad sexual en el México contemporáneo continúa enfrentándose a las contradicciones del conservadurismo católico en la era neoliberal. Me refiero específicamente a la ola de protestas en la escena pública por parte de la ultraderecha mexicana en 2016; por mentar algunas: la marcha por la familia, que se llevó a cabo en varias ciudades del país, o las declaraciones hechas por el arzobispado mexicano con respecto al “imperio gay”. A la luz de estas protestas sociales, resulta particularmente necesario plantearse una serie de cuestionamientos que, si bien no quedarán del todo resueltos al final del presente trabajo, permitan acercarse

y sopesar críticamente la capacidad de resistencia de las subculturas englobadas en torno al colectivo LGBT en el México actual. Si el disidente sexual no se sujeta a las convenciones sociales de la sexualidad (*i.e.* la formación del núcleo familiar, la acumulación de valor capital o el reconocimiento de la cultura de la heterosexualidad), ¿cómo entonces éste subsiste en la esfera sociocultural?, ¿a qué estrategias recurre para la configuración de una cultura alternativa donde se transmiten códigos, discursos, sensibilidades y prácticas que coadyuvan a su resistencia?

A partir de una lectura transversal de los textos de tres travestis practicantes, o *dragas* mexicanas, Anne Feta Minaj, Franka Polari y Oswaldo Calderón (La Súper Perra), me propongo desgranar las poéticas a través de las cuales se desarticula un sujeto literario que responde a jerarquías de género, mientras que propone un modelo alternativo de expresar la sexualidad por medio de prácticas culturales, como la literaria, cuestionando la temporalidad normativa de la heterosexualidad y desdeñando así el discurso burocrático de la llamada “tolerancia”. El eje analítico del presente trabajo gira en torno a la crítica cultural del investigador Antonio Marquet y a las poéticas del escritor Sergio Loo, así como de la filósofa Rosario Castellanos, con la finalidad de reflexionar sobre el fenómeno del travestismo literario en el México de hoy.

En *Sobre cultura femenina* (1950), Rosario Castellanos medita sobre el valor de la mujer en la cultura occidental. A

lo largo de su ensayo, la autora considera que “la no intervención de las mujeres en los procesos culturales” (215) se atribuye parcialmente a que en ellas predomina el instinto de la maternidad. Esta reflexión influenciada por el determinismo biológico se entiende como el reconocimiento de la jerarquía convencional de género por parte de la autora. Al prologar una edición crítica del ensayo de Castellanos, Gabriela Cano problematiza las observaciones de la ensayista con respecto a la ideología dominante de género, señalando que “[e]l rechazo de la conclusión central de *Sobre cultura femenina* ocurrió a partir de que Rosario Castellanos hizo suya la filosofía existencialista y, en especial, el pensamiento de Simone de Beauvoir” (26). Cano subraya que “[s]i la conclusión filosófica [del ensayo] perdió vigencia no ocurrió lo mismo con las imágenes literarias que fueron perdurables en la escritora y hoy mantienen su fuerza” (32).<sup>1</sup> Esta última observación me permite sopesar el valor de las imágenes literarias de Castellanos en función de una epistemología que se aproxima, de forma crítica, al rol del disidente sexual dentro de los procesos culturales.

<sup>1</sup> El pensador Emilio Uranga establece que “[p]or lo habitual en todo filósofo [y filósofa] hay dos sistemas, el de su juventud y el de su madurez. El segundo surge del primero por negación. El sistema es la rectificación, la burla de las ilusiones que por lo pronto nos encantaban y seducían. Pero es también su rectificación” (1990: 30). Lo que realiza Gabriela Cano en el prólogo de *Sobre cultura femenina* del Fondo de Cultura Económica, es, precisamente, reivindicar el carácter filosófico de la ensayística de Rosario Castellanos. Asistimos, entonces, al rechazo de un esencialismo de género frente a una corriente existencialista que definirá el devenir epistemológico en sus ensayos.

Según Castellanos, la dialéctica entre filosofía y poesía o “el entrelazamiento de belleza y pensamiento lo encontramos con frecuencia, tanto en altísimos poetas como en profundos filósofos [porque] la visión de la filosofía es sublime” (*Mujer* 41). Si la filosofía se vale de argumentos, la poesía recurrirá a imágenes para la construcción de conocimiento; ambas “culminan en la intuición, en la firme contemplación de todas las cosas según su orden y valor. Tal contemplación es de tipo imaginativo. El filósofo que llega a ella es, por el momento, un poeta. Y el poeta que dirige su imaginación hacia el orden de todas las cosas o hacia algo que se refiere al conjunto es, por el momento, un filósofo” (ibíd.). La autora aquí establece una conexión importante entre filosofía, escritura y poesía. En este sentido, reconozco el impronta filosófica en la ensayística de Castellanos; en particular, este valor epistémico yace también en la construcción de imágenes literarias. Al tratar la condición de la mujer en su ensayo, Castellanos recurre a la imagen del monstruo o de la serpiente marina como metáfora de la marginalidad que ocupa lo femenino en la esfera cultural. Según la exégesis de Cano, las mujeres son “seres raros que provocan rechazo y suelen estar excluidos de toda sociabilidad, especialmente de las relaciones sociales masculinas” (32). A la luz de la metáfora de la serpiente marina, la figura del travesti emerge como la transgresión y el desacato de la sociabilidad masculina. En el marco cultural, donde siguen predominando las jerarquías representacionales de la masculinidad, el

travesti se sitúa al borde de la literatura convencional puesto que relaciona la gestualidad con el proceso de escritura, reconfigurando así un espacio de hibridez artística en el que se conciben prácticas culturales de resistencia.

*Such is life in Banana Republic* (2014), de Franka Polari, nombre que recibe el personaje central del libro gratuito en internet y al que responde también el artista de *voguing* Omar Feliciano Mendoza, es un catálogo de cantos postmodernos que simula la oralidad característica de los sutras hinduistas. La estructura del texto responde a la complejidad formal del neobarroco mientras que incorpora un lenguaje propio de la disidencia sexual de México. Asimismo, la temporalidad de la novela se fragmenta a través de los saltos espacio-temporales de la voz narrativa, de las ilustraciones que adornan las páginas y de las intervenciones lingüísticas en inglés, espanglish o singlish –la lengua criolla de Singapur de una sintaxis y léxico particulares–. El texto comienza de la siguiente manera:

Está bien, está bien, el editor al principio se resistió, pero como él también habla *spanglish*, pues terminó cediendo. Y ni modo mis tres hispanófilos lectores, ya todos hablamos *spanglish*. No necesito hacer una defensa vehemente de él, después de todo nuestra subcultura ha importado algunos términos: *Gay*, *Leather*, *Fist Fucking*, *Queer* y así por el estilo (84).

Desde el principio, la novela cuestiona la autenticidad del lenguaje y, por extensión, la articulación de una identidad

homogénea. El personaje central se sitúa también desde la ausencia de una identidad bien definida o, mejor dicho, desde la antítesis de la subjetividad neoliberal. Así se exponen las contradicciones de la homogeneidad:

Ya hechas las disculpas. Pues me presento. Ni soy blanco, ni tengo tarjeta de crédito ni voy al gimnasio, así que asumo que no soy gay sino básicamente marica. Y como tal, les compartiré las fábulas de mis compañeritas de camada: Los gays, las queers, las jotas, los maricas y ni unas ni las otras... ¡Viva la diversidad Sexual! (84).

Incorporando la burla en todo momento, el personaje-narrador cuestiona lo que se ha denominado *neoliberalismo queer*,<sup>2</sup> término que define una postura apolítica en la expresión de la sexualidad y cuya despolitización surge a partir del blanqueamiento del cuerpo, del alto nivel de poder adquisitivo y de la exaltación de la masculinidad hegemónica. La voz narrativa parte desde la marginalidad, pero no de lo “gay sino básicamente marica” (84). Del mismo modo, la polifonía narrativa incorpora la diversidad de historias que comparten las “compañeritas” de Franka Polari, formulando una crítica contra la actitud neocolonialista frente a la absorción incuestionada del

<sup>2</sup> Según David L. Eng, Jack Halberstam y José Esteban Muñoz, el *neoliberalismo queer* es un complejo sistema de mecanismos políticos que regula las dinámicas dentro de los colectivos LGBT y que, en función de las leyes del mercado, marca también las aproximaciones críticas al estudio de la disidencia sexual.

capitalismo tardío durante el siglo XXI en México. Estas confesiones desde el espacio marginal parecen quedar fuera del mundo rosa de la tolerancia sexual en la era neoliberal, pero representan estrategias narrativas de resistencia ante la exclusión económica. En este sentido, el personaje marginal invierte semánticamente la injuria a través de la burla (Marquet *El Coloquio* 51).

Si la lectura del texto resulta en ocasiones ininteligible, esa dificultad responde a una dinámica lúdica que rompe con la linealidad asociada al progreso neoliberal. La novela alberga un índice de lectura sugerida, incidiendo en una temporalidad fragmentada, misma que se irá complejizando a medida que el lector se interna en los pasadizos de este laberinto narrativo.<sup>3</sup> Dicho de otro modo, este esquema lúdico de lectura señala una temporalidad cíclica, incontenible y sorpresiva. Si el disidente sexual no se adhiere a un orden social en función de una cronología normativa, o *heterocronía*,<sup>4</sup> la práctica cultural, en este caso la literaria, permite concebir otras expresiones sexuales fuera del orden

<sup>3</sup> Nótese que, siguiendo la guía de lectura sugerida, la novela comienza en la página 22 y termina con el último epílogo en la 81. Asimismo, los saltos temporales entre las páginas se desprenden de un orden cronológico consecutivo y lineal.

<sup>4</sup> Con este neologismo, me refiero a esos ritmos vitales que marcan las pautas que privilegian al sujeto blanco, masculino, neoliberal, heterosexual en función de las prácticas de intimidad y sociabilidad dentro del orden cronológico del tiempo de la sociedad occidental. La heterocronía en México se vive de diferentes maneras; una de las más comunes es el reconocimiento del matrimonio como manera de convivencia y sistema de continuidad temporal en tanto que permite asegurar la reproducción de determinados sujetos a través del tiempo.

cronológico. Estos mecanismos poéticos no sólo muestran las maneras de resistir del disidente, sino que también cuestionan el concepto de esperanza arraigado en el modelo neoliberal del progreso teleológico. Para el disidente, resistir es recrearse desenfrenadamente a través del deseo, pero aquí cabe resaltar que no se trata de una disidencia uniformada ni militante sino una que adquiere la indisciplina relativa a la fenomenología del relajo.<sup>5</sup>

La dificultad de lectura es una estrategia que limita el acceso a los códigos de una subcultura de la disidencia sexual. El leer esos códigos a manera de cantos, o mantras, constituye tanto un rito de iniciación como un acto de reinención poética. Los cantos inscritos en la novela remiten así al performance del travestismo. Y bajo la luna de la vida nocturna, esta poética se reviste de un sentido místico de ritualidad:

\*

***Chant una point una***

«El joTao que puede ser expresado no es el verdadero joTao».

\*

***Chant una point dewey***

«Yo no soy perra: Soy recíproca».

\*

***Chant una point trey***

«Soy la diosa del trauma».

\*

<sup>5</sup> Véase *La fenomenología del relajo* (1966), donde Jorge Portilla define el relajo como una actitud que suspende el valor de la seriedad y que, dentro de sus posibilidades, busca el sentido de la libertad por medio del desorden.

***Chant una point quarter***

«Polvo traslucido eres y en *glitter* te convertirás...».

\*

***Chant una point chinker***

«El ardor en el chocho es la fuente de toda creación».

\*

***Chant una point sey***

«La jugadora de juegos».

\*

***Chant una point setter***

«Yo soy la dama diamante».

[...]

***Chant una point long-dedger***

«Échame más tierra, soy diva de *favela*. Tengo glamour nacional: Soy global de arrabal».

(23-24).

A través de los mantras, la vida nocturna del travesti<sup>6</sup> simboliza una ceremonia de transformación; es la consagración de la metamorfosis. De este modo, el disidente se reinventa al incorporar una materialidad de objetos, como el vestido, el tacón y la pluma. La escritura incide sobre el revestimiento del personaje desde la estética kitsch, entendida aquí no como un exceso del mal gusto sino como la saturación de códigos visuales. Esta estética kitsch resalta además la fragmentación y la distorsión en la representación de los personajes de la no-

<sup>6</sup> Hablar de una cultura de la noche no sólo del travesti, o la draga, nos obligaría a mapear un ecosistema integrado por espacios, prácticas, tendencias y sensibilidades que acompañan el sentido de esparcimiento, entretenimiento, pertenencia y deseo dentro de las colectividades de la disidencia sexual en México.



vela. Por ejemplo, en el caso de “Yola Big Dragster” –atendamos a la hibridez lingüística que denota en sí el nombre– quien es la encargada de orquestrar una competición de travestismo, el despliegue del kitsch satura así el sentido de verosimilitud en la prosa. Después de describir la ferocidad de las concursantes, la voz en primera persona nombra una lista de “primores que ya afilaban las garras para rasgar la tela divisoria entre la ficción y la realidad al entrar al *reality show* producido por Fama Chavadavar [...] Lo cierto es que fue tendencia de temporada eso de vestir prenda sobre prenda y así lo siguieron estas particularidades nefandistas, muñecas de harapos y sométicos tontivanos” (22). La subjetividad homogénea del personaje se desarticula a partir de la superposición de objetos, prendas y maquillaje. En este acto de prestidigitación kitsch se mezclan los vocabularios; emerge “un doble placer: por la *fantabulosa* jotería y por el guiño cómplice en el espejo a una misma” (22). En su naturaleza polifónica, en su irreverencia sintáctica y en su ideología iconoclasta, el texto despliega una poética situada en la práctica del travestismo, misma que sirve para desatar los anatemas de la exclusión.

Casi al final de la novela, la siamesa hermafrodita (*i.e.* el personaje-narrador de Franka Polari), ingresará “a la Sala Central del palacio de la Señora de las Mariposas” después de presenciar un rito que la llevará al “pabellón de la creación”. En su interior,

no sólo es donde se encuentran los puntos cardinales y el lugar de las piscinas que guardan las horas después de filtrarse en la creación como segundos. Esta es la antesala a la unidad total: el creador y lo creado. Aquí el tiempo y el espacio coexisten, es el final de todos los Apocalipsis y el comienzo de todas las Creaciones, el escenario último, donde aún existe la diferencia entre la consciencia de creación y la voluntad creadora (72).

En esta parte final, la protagonista adquiere consciencia de su doble naturaleza –voz narrativa y personaje– cuando se interna en ese *aleph* en el que confluyen tiempo, espacio y representación, donde la diferencia se borra al llegar a la unidad. De este modo, *Such is life in Banana Republic*<sup>7</sup> intenta difuminar el límite entre creador y creación a través de su configuración híbrida. La reinención poética de la novela coloca el valor literario del travesti en reconocer en el acto de la escritura un performance corporizado que problematiza la hegemonía del lenguaje escrito, cuestiona la autoridad de la voz y arremete contra la homogeneidad del personaje desde la corporalidad del mismo. En este sentido, la metáfora del monstruo descrita por Rosario

<sup>7</sup> En su exégesis que realiza de la obra, Kitschya du Champ anota lo siguiente: “Cuatro ejes cruzan esta selección de las 27 obras que ilustran esta novela: el arte-acción y su residuo, el drag como máscara, el cuerpo sin órganos y los ensambles del deseo y el misticismo queer. A través de una operación de sustracción y selección condensa instantes, con la finalidad de definir un movimiento” (99).

Castellanos e incluida en la novela de Polari, como “serpiente alada” (76), cobra mayor vigencia al ser entendida como clave del proceso cultural del travestismo. En su monstruosidad, el travesti codifica prácticas culturales que resisten a la violencia epistémica mientras que cimienta una epistemología del margen. A fin de retocar este último planteamiento, traigo hasta aquí un fragmento de *El coloquio de las perras* (2010), del crítico mexicano Antonio Marquet, quien, al internarse en la catedral nocturna del travestismo, define la práctica escénica del “joteo” a la que recurre Polari en su novela:

Dentro del bar, en medio del espectáculo, “jotear” se vuelve centro organizador de la significación, fuente de sabiduría. Constituye un imperativo. Jotear, no quiere decir sólo actuar amaneradamente, comportarse como una mujer [...]; significa provocar abierta y frontalmente al sistema de masculinidad [...] Visibilizar regocijadamente un comportamiento en las antípodas del sistema heteronormativo [...] Jotear se vuelve sinónimo de libertad (89).

Viro mi atención ahora en el escritor mexicano Sergio Loo (1982-2014), cuya obra literaria se aproxima a una poética de la visualidad. En específico, me refiero a *Guía Roji* (2012), donde el poeta imbrica lo íntimo con la imagen y la palabra. El poemario remite al conocido nombre de la compañía de mapas del país mientras que la voz poética nos lleva por una cartografía de la intimidad

que combina calles, avenidas, fotografías y lugares comunes. De esta manera, las confesiones homoeróticas atraviesan la aglomeración y el caos del espacio urbano de la Ciudad de México. A partir de la combinación de imágenes plásticas y cuerpo textual, el anonimato de la gran ciudad se contrapone a la afectividad homoerótica, misma que se retrata con la aplicación de tonos nostálgicos en la primera parte del poemario. Por ejemplo, en la sección titulada, “Éstos son los rostros de las calles” (40), atendemos a una ciudad caótica que se estructura según la capacidad afectiva que la voz poética despliega en función de otros cuerpos.

A tiempos autobiográfico; en otros, distanciado, el tono del poemario se mantiene nostálgico. En esta obra de Loo, la inscripción de cartografías y fotografías sirve como elemento estético muy particular en la concepción del espacio poético. Los rostros fotografiados de algunos amantes se vuelven referentes topográficos de la ciudad. Son “la mugre de sus manos uñas” (41), “las señales de sus ojos” (44) o “la boca burbujeante” (59), lugares comunes en la memoria fugaz de la intimidad. Es a través de la imagen poética que se congelan los suspiros y los gestos del homoerotismo en medio del frenesí capitalino. Sergio Loo traza así una arquitectura del deseo a partir de las imágenes poéticas que intentan desborrar la anonimidad del espacio urbano. Con estas ilustraciones, el autor hace suya una poética de la intimidad, misma que sirve de bisagra para abordar el poemario *Poemas crónicos* (2012) de la travesti Anne Feta Minaj.

Más allá de problematizar la factura literaria de la obra, aquí me detengo en la estructuración estética del poemario. Si las imágenes no son transmitidas ni cifradas a partir de la voz poética, el intercalar ilustraciones a lo largo del poemario constituye un intento eficaz por plasmar lo íntimo. Aunque ya en *Escenas de pudor y liviandad* (1981) Carlos Monsiváis acertaba que “las fotos, nuevo comercio del siglo XX, lo son todo a la vez: recuerdos de lugares, incitaciones al viaje, estallidos de morbos y fascinaciones, testimonios antropológicos que ignoran tal condición, apoyos masturbatorios, apogeos del alma enamorada” (23-24), es innegable la relación que existe entre imagen, corporalidad y afectividad en el proceso cultural del travestismo. Así como Luis González de Alba desarticula la propia experiencia carcelaria en “Las canciones de Lecumberri” de *Otros días, otros años* (2008), a través de la representación del sonido, es decir, de la inclusión de partituras musicales como sostén poético, Anne Feta Minaj dinamita la unidad del lenguaje escrito de la poesía.

El poemario incluye más de una decena de imágenes constituidas en su mayoría por ilustraciones, fotografías personales y dibujos a lápiz. El álbum visual que se mezcla con la escritura poética apunta a la irreductibilidad temporal del travesti. Fundamentalmente, la voz poética recrea una temporalidad distinta; busca reconocer en la poesía un alivio al desenfrenado ritmo de la vida, misma que, en palabras de su autor, “es un ciclo interminable y el tiempo

nuestra más molesta enfermedad” (11). La confabulación entre palabra e imagen marca un contratiempo; la arquitectura del poema se construye sobre la crítica a la heterocronía a través de un ritmo pausado, contemplativo y desobediente. Asimismo, la inclusión de imágenes visuales sirve como estrategia que evoca la interrupción del tiempo asociado al sistema neoliberal de producción y de reproducción heterosexual. La normalidad entendida de esta manera viene a ser problematizada a partir del deseo de la voz poética. En esta evocación de la otra intimidad, el poemario resiste al tiempo reproductivo que impone el orden social. En el poema “YoSoy”, se aprecia la suspensión del ritmo acelerado y la resistencia a la temporalidad normativa a partir de la creación poética:

Un viaje  
 Un último destino  
 Una última mirada

El tiempo como el inquisidor enemigo,  
 Silencio que nos llama a cruzar la  
 puerta del  
 destino,  
 Final anhelado que nos aguarda.

Instantes fugaces que permanecen  
 Inmemorablemente,  
 Goteo incesante, enloquece, advierte.  
 [...]
   
 Un espejo, un recuerdo de que nada  
es real.

YOSOY  
 No lo que tocas, no lo que escuchas,

YOSOY

Sempiterno audaz, inquebrantable silbar.

Uno miente, Dos responden.

Uno escucha y el otro oye (171-73).

La imagen con la que cierra este poema sobre el vacío del deseo nos remite a la fotografía contigua de Kevin Xolio, en la que un cuerpo masculino emerge desnudo de un estanque. En esta alusión directa al mito de Narciso como símbolo del ensimismamiento, el “espejo” que pretendía simular el poema se quiebra al encontrar en la fotografía de Xolio un cuerpo diferente al yo poético. La estrategia estética desplegada aquí en relación con el yo del poema y con el otro fotografiado provoca el desmoronamiento de una subjetividad autosuficiente. Es decir, si la normalidad temporal del neoliberalismo supone el triunfo de un individuo autónomo y ensimismado, este modelo de subjetividad queda en entredicho en el poema ya que, aunque busca su autoafirmación, el yo poético cede al conocimiento de sí a través de la intimidad con el otro en el tiempo presente.

Según los versos, el porvenir del yo poético queda anclado en la incertidumbre. Volviendo al concepto de la temporalidad heteronormada, o heterocronía, si el futuro se entiende de acuerdo a la lógica reproductiva, representada en la institución del matrimonio o de la familia, el disidente sexual cuenta con acceso limitado a esta noción de porvenir. En el poema “Hoy”, precisamente, el ser y el tiempo se desgranán. Al travesti no le

importa perdurar cronológicamente, sino que, en contraposición con esas prácticas convencionales que le son ajenas, se centra en habitar el tiempo efímero del ahora; su sentido de libertad lo encuentra en la brevedad del instante, en la fugacidad del éxtasis y en la consciencia del estar presente. La voz poética, entonces, exclama: “Presente no te vuelvas mi pasado/ Que es tanto lo que te estoy disfrutando/ [...] Imprime los momentos/ [...] Vive/ No te alejes de mi sitio/ Anda y regresa” (100). Así, la poesía de Anne Feta Minaj enfatiza que el presente constituye la única esperanza y el espacio idóneo para encontrar un sentido de libertad. El mismo nombre de esta poeta-travesti es una alegoría al fármaco: anfetamina, cuyo efecto mantiene alerta al sistema nervioso central; es una alusión lúdica del “jotear”. Si el perdurar en el tiempo exigiera el reconocimiento de una identidad homogénea, el disidente sexual desdenaría ese requisito de permanencia.

La renuncia al yo se traduce en la intimidación sesgada de la voz poética. Es aquí donde el papel del travesti como poeta cobra mayor significado. En la reflexión de sus versos, Anne Feta Minaj, o Ricardo Rodríguez como firma en su poemario, el yo poético declama la dificultad de entablar cualquier tipo de afectividad: “Y no me vale que no aceptes, pues es eso lo único / que me mantiene atado, / Ahora sí ya me retiro y doy un paso a un lado... / Segundo tras segundo” (162). Pero más que un reclamo ante la ausencia del amor romántico, el poema “Cuatro por uno” representa la imposibilidad del travesti

de participar dentro la economía neoliberal de la homosexualidad. Si el afecto homoerótico se pudiera definir como una atracción hacia lo masculino, el travesti queda fuera de ese espacio de significación erótica puesto que su performance cuestiona lo masculino al exponer las relaciones de poder que estructuran la jerarquía de género. En estos versos, el travesti es consciente de su exclusión de la vida afectiva en torno a la comunidad gay. Y queda aún más excluido si las dinámicas afectivas exaltan la virilidad masculina. Es decir, el travesti vuelve evidente el límite social que separa lo masculino de lo femenino.

En su fuerza poética, los versos de Anne Feta Minaj son muestra de esa consciencia entre el creador y lo creado, así como lo representa Franka Polari en *Such is life in Banana Republic*. Ante todo, esa capacidad creativa por la reinención de sí misma permanece en *Poemas Crónicos*. En *Fe*, Oswaldo Calderón, mejor conocido como La Súper Perra en el universo del cabaret nocturno de la Ciudad de México, problematiza desde la escritura la percepción social que se construye en torno al travesti. En su cuento corto, Calderón hace uso de las herramientas estilísticas del absurdo mientras que narra el funeral de un homosexual que optaba por travestirse cuando practicaba el sexo. La voz narrativa asume la mirada del amante, personaje que al parecer despliega su disidencia sexual sin reparos y que relata las inclemencias de mantener una relación íntima con el ahora difunto. A diferencia de los dos textos anteriores,

en los que prima un cuestionamiento de los códigos de la escritura, el cuento calderoniano desdobra el lenguaje literario hasta adquirir un tono cínico. El travestismo de la voz narrativa forma parte así del sarcasmo literario del autor —el personaje-narrador comienza refiriéndose a sí mismo en femenino hasta que el cambio de género masculino se vuelve más evidente hacia el final del cuento—. En un desafío directo a la moral judeocristiana, y muy en particular al catolicismo del contexto mexicano, el narrador se responsabiliza del asesinato de su ex amante, pero no busca ni el perdón ni la redención en el acto de su confesión, sino que se absuelve en la plena conciencia de haber atendido al llamado divino:

En ese momento comencé a sentirme un poco feliz, porque debes saber que para alguien que jamás ha sido feliz es doloroso reconocer un sentimiento tan pleno. Dios, aquél al que tantas veces eché la culpa de mi destino, había escuchado mis lamentos. No creo en los accidentes. No fue una casualidad la bala que atravesó tu columna. Fue el dedo de Dios quien disparó en tan afortunado asalto. Fue Dios quien puso la bala cargada de odio y justicia. Fue mi fe. (Calderón 2016)

En una suerte de perversidad celestial, la muerte del ex amante causa el regocijo del personaje-narrador, quien la describe como “una sensación de placer y poder que dura muchos días como el sabor dulce que aún tengo en la boca parecido a un perfume de nardos”. Ante

el sufrimiento del travesti, la única respuesta al maltrato es el aniquilamiento del abusador. Así como sucede en la alusión al Narciso en *Poemas Crónicos*, el poseer al otro hombre que vive su homosexualidad en secreto resulta en el quiebre del deseo. Aquí, la intimidad se construye entonces a partir de la seducción a la muerte y, con ello, al fin del tiempo normativo, al de la heterocronía. El travesti afronta el miedo a la muerte con pericia; se burla de ella puesto que desde ya vive expuesto al apedreamiento social de la violencia. No obstante, no adopta la pasividad de la víctima, sino que busca, ante todo, estrategias satíricas para su liberación, reivindicación y empoderamiento:

Ahora me miran todos. Te miran cuando pasan a despedirse y voltean a verme confundido. Nadie entiende y murmuran. Se meten sus silencios y palabras de áspid por mis oídos y yo solo finjo llorar. Siento sus ojos clavados en mí. Es mi último regalo por la vida tan desdichada que me diste. *¿Cómo? ¿No lo sabía? Fue su último deseo. Y yo debo cumplirlo, es mi deber. En la intimidad le gustaba vestirse de mujer y así será enterrado.*

El final del cuento cierra con una mordaz sátira que despierta la curiosidad de saber si la bala y el vestido fueron también disposiciones de la “voluntad divina”. Indudablemente, la ira es el detonante de la burla. La voz del travesti cuestiona la violencia epistémica al llevarla al límite; en el cuento de Calderón, ese

límite lo representa la muerte. En este sentido, existe una diferencia fundamental entre los tres textos aquí tratados y la novela *Travesti*, de Carlos Reyes Ávila. En esta última, la presencia del personaje-narrador masculino ofrece una mirada moralizante y, a tiempos, domina el flujo de la narración, aunque muestre un interés por el mundo del travestismo en el norte de México. Si bien el autor se aproxima con destreza y cuidado al trazo de una novela que intercala diferentes géneros literarios, insertándola en la vena cubana del travestismo neobarroco,<sup>8</sup> la voz del travesti queda en segundo plano. En la entrevista que le hace Óscar, el personaje-narrador, a Verónica Verano, la travesti retirada, en la última sección de la novela, el performance del travestismo se exhibe como objeto antropológico. Lo escrito por nuestras tres travestis no busca realizar una arqueología de la noche, sino que apuesta por una epistemología que reconoce la marginalidad sexual como lugar de producción y reflexión literaria.

En una visión de conjunto, la inclusión de ilustraciones, fotografías y demás elementos visuales pone en evidencia la limitación de la palabra escrita y resalta una insubordinación de los signos a lo largo de los textos producidos por algunas de las travestis en la esfera literaria del México contemporáneo. Al mismo tiempo, estas obras proponen una

<sup>8</sup> Para entender las bases del neobarroco cubano, véanse las obras *La simulación* (1982) de Severo Sarduy e *Imagen y posibilidad* (1981) de José Lezama Lima.



reapropiación de las convenciones literarias; establecen un contrapunteo entre el margen y el centro, entre la imagen y el texto, y deshacen las ataduras del tiempo normativo. No pretenden destruir el acto de la escritura, sino todo lo contrario, lo problematizan al relacionarlo con las prácticas culturales que desde la marginalidad reinventan, resisten y perduran ante los gestos de una sociedad que se empeña en neutralizarlas. Se ensamblan texto, imagen y afecto en la reinterpretación de lo social. Y es a través de estas reconfiguraciones estéticas que las serpientes emplumadas de lentejuela, que quizá imaginaba Castellanos, logran hacerse más presentes. 

## Fuentes citadas

Calderón, Oswaldo. "Fe". *Mexican Times*, 8 mayo 2016, <http://themexicantimes.mx/la-fe-en-elcuento/>. Consultado el 2 de octubre de 2017.

- Castellanos, Rosario. *Sobre cultura femenina*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- . *Mujer de palabras*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004.
- Eng, David L., Jack Halberstam & José Esteban Muñoz. "What's Queer about Queer Studies Now?", *Social Text* 23.3-4 (2005): 1-17.
- Feliciano, Omar. *Such is life in Banana Republic*. México: Ediciones del Apocalipstick, 2014.
- González de Alba, Luis. *Otros días, otros años*. México: Editorial Planeta, 2008.
- Loo, Sergio. *Guía Roji*. México: Instituto Veracruzano de la Cultura, 2012.
- Marquet, Antonio. *El Coloquio de las perras*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, 2010.
- Monsiváis, Carlos. *Escenas de pudor y liviandad*. México: Debolsillo, 2004.
- Portilla, Jorge. *Fenomenología del relajo*. México: Ediciones Era, 1966.
- Reyes Ávila, Carlos. *Travesti*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009.
- Rodríguez, Ricardo D. J. *Poemas Crónicos*. México: Ediciones Colectivo Tres R, 2012.
- Uranga, Emilio. *¿De quién es la filosofía?* México: Gobierno del Estado de Guanajuato, 1990.



## Alteridad, conflicto e identidad mexicana en tres escritores mexicanos: José Agustín, René Avilés Fabila y Gerardo de la Torre

Adrián Flores Barrera (248 pp.)

En este volumen, el autor lleva a cabo un estudio de diversos aspectos considerados antiliterarios en las obras de los tres escritores y les da un nuevo significado, proponiendo una nueva interpretación.



De venta en Ediciones Eón:

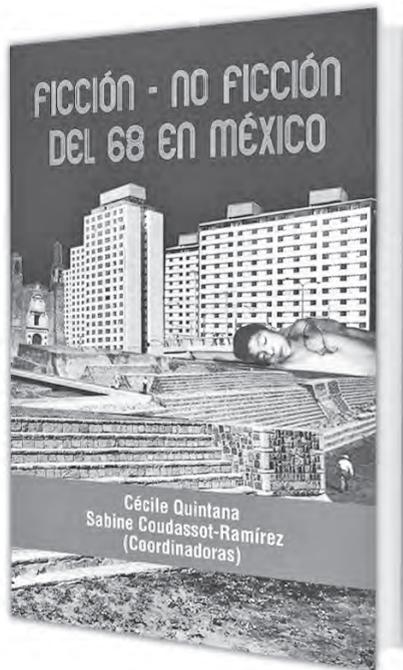
Av. México-Coyoacán 421, Col. Xoco, alcaldía Benito Juárez, Tel. 5604-1204  
y en [www.edicioneseon.com.mx](http://www.edicioneseon.com.mx) • [www.amazon.com](http://www.amazon.com)

# NOVEDAD EDITORIAL

## Ficción-no ficción del 68 en México

Cécile Quintana  
Sabine Coudassot-Ramírez  
(Coordinadoras)

(272 pp.)



Este libro pretende enfocar el cómo y el cuándo escribir sobre el 68 en México sugiriendo que se rebase el uso de la tal vez anticuada etiqueta de “novela histórica” para pensar, bajo el signo de la “ficción-no ficción”, las “escrituras del presente” (Ludmer, 2010) que se cruzan con hechos históricos. Si bien la novela histórica, que se priorizó en el siglo XIX para acompañar y consolidar la expresión de una subjetividad nacional, conoció varias mutaciones, en el transcurso del siglo XX se siguió llamando “novela histórica”, sólo que se la consideró como “nueva”. Desde la perspectiva de nuestro ya bien entrado siglo XXI, el recurso a los conceptos de “ficción” y “no ficción” se ve justificado por el uso y el lugar que se le reserva al documento ya no sólo como archivo sino como material literario, en la narrativa, teatro y poesía. Así abordamos nuestro corpus del 68 mexicano.

**De venta en Ediciones Eón:**

**Av. México-Coyoacán 421, Col. Xoco, alcaldía Benito Juárez, Tel. 5604-1204  
y en [www.edicioneon.com.mx](http://www.edicioneon.com.mx) • [www.amazon.com](http://www.amazon.com)**

# RESEÑAS

---



*Raúl Calderón Gordillo. "Cronómetro urbano", 2009.*



# La poesía arraigada de Martín Camps

Alfredo López-Pasarín Basabe

LAS SIGUIENTES LÍNEAS LAS ESCRIBO A RAÍZ de las impresiones suscitadas por la lectura de tres libros del mexicano Martín Camps: *Extinción de los atardeceres* (Chihuahua, Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2009), *Petición a la NASA para incluir en su próximo viaje al espacio a un poeta y otros poemas* (Observatorio editorial, Tijuana, 2014) y *Los días baldíos* (México D.F., Tintanueva Eds., 2015).

Lo primero que se constata es que Camps tiene su mundo formado y su voz conseguida desde muy pronto, y que por tanto no hay una evolución en sentido estricto. Existe la vuelta sobre fórmulas y temas conocidos, sin que eso excluya eventuales insinuaciones de nuevas maneras, que nunca hacen olvidar su voz fundamental, y un dominio cada vez más perfecto de sus propios recursos, sin que tampoco eso suponga un mayor número de aciertos en los poemas recientes que en los anteriores. Como ello es así, y además los dos últimos citados más arriba incluyen poemas ya recogidos en otros lugares, se nos impone como método para la redacción de este trabajo hablar en general de la poesía del autor y dedicar unas breves líneas al final a las características propias de cada poemario.

Es Camps uno de esos autores que consideran que la poesía debe ser sentida, por supuesto, pero debe también entenderse. O, más exactamente, que la emoción poética pasa por la comprensión racional de los contenidos. Con algunas excepciones, su escritura sigue una manera de poesía común en Latinoamérica, pero también en España desde los años sesenta, a raíz de intentos como los de Parra en Chile o Cardenal en Nicaragua, es decir, una poesía de tono coloquial, que se forma de algún modo a contracorriente de lo tradicionalmente

considerado poético y que parte de una raíz ética, pues considera que ya es demasiado largo el tiempo en que la poesía, presa de las diferentes vanguardias, es un artefacto cultural para disfrute único de una reducida élite, la de los propios poetas. Se trata de algo en apariencia tan sencillo como hacer de la poesía de nuevo punto de encuentro entre la gente.

Todo ello está presente en el lenguaje de Camps. No se utilizan formas fijas, ni rima, ni versos determinados de antemano. Por supuesto, los endecasílabos y sus combinaciones favoritas continúan formando la base (ningún poeta hispanohablante ha sido capaz de escapar a ello), con desviaciones cuando lo hace aconsejable la expresión del pensamiento, y resulta cuidada la distribución acentual: la poesía de Camps procede del coloquio, no de la prosa, y no se regodea en los pantanosos terrenos de la antipoesía sino muy excepcionalmente. El vocabulario es el de la conversación culta, pero no el de lo convencionalmente poético. Se recurre eventualmente a tecnicismos (los de la ciencia, por ejemplo, mundo que sin duda atrae al autor) o, por otro lado, a mexicanismos o palabras de orígenes menos nobles, pero sin que la tónica fundamental reseñada se rompa en ningún momento. La sintaxis es siempre natural y se rechazan generalmente los paralelismos muy marcados, quiasmos o todo lo que haga pensar en una composición meditada (es una poesía que no exhibe de ningún modo su retórica). En el terreno de lo que se conoce habitual y vagamente como “imagen”, destaca la preferencia de símiles y comparaciones

por encima de las metáforas, siempre muy escasas. Aquéllos pueden ser muy imaginativos, lo son a menudo, pero nunca falla en ellos la base analógica. Destaca también, por supuesto, la constante presencia de los símbolos que pueden leerse tanto en sentido simbólico como literal, y que yo creo que son lo más característico de una poesía realista. Llamémoslos, si lo prefieren, correlatos objetivos. Por último, para que haya poesía coloquial tiene que existir un determinado tono. La consecución de un tono, esa modulación de la voz que establece la distancia entre quien habla y quien escucha, es seguramente lo que distingue al poeta del que no lo es, y por tanto resulta literalmente decisivo. El tono de Camps resulta inconfundible; es algo que cualquiera que acceda a su obra capta a las primeras lecturas y uno de los elementos que le incitan a persistir en ella. Deriva de su apego a las formas de la narración y, con mayor frecuencia, de la descripción. No explicita normalmente su interlocutor, pero también deja claro que no se produce en el vacío. Reclama un cómplice.

¿Qué es lo que nos cuenta esa voz? Camps forma parte de esa rara especie que son los poetas optimistas, arraigados según la denominación que Dámaso Alonso estableció en un famoso artículo; aquellos que se fijan mucho menos en los aspectos desagradables del vivir que en los que hacen que la vida merezca la pena. No es el suyo, sin embargo, un optimismo impostado, originado en la mala fe, tapadera y producto de determinadas opciones ideológicas (como

suele suceder en los peores casos), en un estado de inocencia primigenia lindante con la estupidez o en los consuelos religiosos (Dios sólo aparece en estas páginas en contextos irónicos o directamente humorísticos). Camps no ignora la enfermedad, el dolor y la muerte, porque los ha vivido de cerca. Tampoco, aunque no suele tratar de manera directa cuestiones político-sociales, es inconsciente de las desigualdades de nuestro mundo, aunque sólo sea porque es imposible que no aprecie las diferencias entre su país de origen y el de acogida (Estados Unidos). Todo eso lo conoce, le duele, y ese conocimiento y ese dolor aparecen aquí y allá en sus textos. No, su poesía transmite optimismo porque, junto a esas realidades, percibe otras que le hacen desear seguir viviendo, y porque su vena creativa resulta mejor estimulada por éstas que por aquéllas.

La voz que habla en estos poemas nos enfrenta con mucha frecuencia a paisajes. Los que predominan son los paisajes que mejor conoce, los de su tierra de origen (México, entre los que destacan los de su ciudad, Juárez) o los del país en donde vive. Pero con mucha frecuencia aparecen los de los múltiples viajes del autor (diversos países de Europa, América o Asia). No hay en él la pasión del viaje, que hay que reconocer que resulta poco poética en una época de vuelos transoceánicos, pero sí se nota la pasión por enfrentarse a nuevos paisajes. Ante ellos, la voz puede adoptar al menos dos enfoques: adelgazarse hasta casi desaparecer o comprometerse emotivamente con los mismos. El primero

predomina en los poemas de viaje, o en los de Estados Unidos. Un buen ejemplo puede ser el poema dedicado al Central Park (“Octubre en Nueva York”). Lo que llama la atención de estos textos, y marca la diferencia entre Camps y otros poetas “objetivos”, es que él describe desde fuera, pero nunca da la sensación de sentirse excluido por ese hecho. Al contrario, describe lo que ve, le parece bello o bueno y disfruta sabiéndose parte, quizá sólo efímera o tangencial, pero parte al fin y al cabo, de ello. En el segundo de los enfoques citados, que tiende a predominar en los poemas de México y, sobre todo, en los de Juárez, en la vivencia que se explicita actúan sentimientos más complejos arrastrados por la memoria, las vivencias de juventud, el paso del tiempo, pero no deja de sentirse la misma integración con el paisaje.

Los paisajes son muchas veces urbanos, pero otras los son naturales. Hay un apego especial a esas escenas de la naturaleza. Primero, una especie de atavismo geológico, que le impulsa a fantasear sobre la materia. Con ello tiene relación, sin duda, el interés por el universo en general, los viajes espaciales, etc. Esa cuasi eternidad de la materia y (¿cuasi?) infinitud del universo nunca le desconciertan ni le abruma, como pasaría en otros autores; diríamos que le tranquilizan, que suponen la garantía de que al menos algo de la belleza y bondad de este mundo continuará persistiendo aun cuando nosotros no estemos para comprobarlo. Criado en el desierto, hay en él un apego especial por el agua.

El desierto puede ser muchas cosas: la muerte (como en ese excelente poema que es “Exequias del desierto”), la esterilidad “de la mente en blanco”, otra forma de muerte quizá peor que la física (como en el bello “Poema para el fin del verano”), pero su valencia simbólica puede ser también positiva: la juventud, o simplemente la belleza del mundo en su materialidad. El agua es siempre acontecimiento gozoso. En diversos lugares se nos recuerda que la mayor parte del planeta se halla bajo este elemento y que su dominio era mucho mayor en épocas remotas. Aparecen con frecuencia ríos o lagos, y hay una fascinación por el mar. Aunque sin duda una de las maravillas de este mundo es para él la conjunción de ambos elementos. El texto de “Dunas de Samalayuca” reza así:

En ningún lugar  
la lluvia huele mejor  
que en el desierto.

Y también puede verse en el que me parece el mejor de los poemas de Martín, “Llueve en Juárez”. Allí comprobamos el significado profundo de esta conjunción de fenómenos. La madre y el niño sólo pueden ser testigos de un hecho que no pide su participación, pero tampoco los excluye como elementos de este mundo: el milagro que constituye el hecho de que la naturaleza restablezca por sí misma su propio equilibrio, sin la intervención del hombre.

En los paisajes no hay sólo materia inerte, hay también seres vivos. El bestiario de la poesía de Camps es amplio

y diverso. Incluye animales en libertad y también animales cautivos, en zoológicos o circos. No constituyen para el autor un peldaño inferior de la existencia, en absoluto. A veces parece más bien lo contrario: los animales pueden servirnos de modelo en muchos aspectos porque están más cerca de la naturaleza que nosotros. Y, en este mundo amable en que todos los tipos de existencia son sagrados, ni siquiera los animales sometidos a la cautividad constituyen ningún símbolo especialmente negativo: son recuerdos de la niñez o la juventud, y con ellos se identifican. O son muestras de existencias desplazadas, que no producen alienación sino contraste: nueva epifanía del misterio, profundidad y belleza del existir.

Esto tampoco significa ningún apoyo de una opción en detrimento de la contraria. La poesía de Camps no excluye en absoluto a los humanos. Aparecen en ella gente anónima entrevista, amigos y, sobre todo, familiares. Los abundantes poemas que tienen como objeto a la familia están entre lo mejor de toda su obra, sacan lo mejor de sus virtudes creativas, nunca caen en el patetismo, pero trasminan una emoción que no se suele decir, sino sugerirse. Camps, ya lo sabemos, necesita raíces, y las encuentra en la tierra y la gente, su gente. Es la suya una poesía muy afirmada en este mundo.

Marca inconfundible de su poesía es la omnipresencia del erotismo. Sin duda, una buena parte de la belleza de este mundo y una de las razones que nos impelen a continuar viviendo es la

existencia de las mujeres. Es un mecanismo que no necesita gran cosa para activarse. Cualquier encuentro casual con un representante del otro sexo basta para generar todo un mundo para el desarrollo de la fantasía. Las fantasías no se explicitan, poca falta hace, y se quedan en ese nivel, que es absolutamente suficiente. Jóvenes, muy jóvenes, no tan jóvenes, decenas de mujeres hacen acto de presencia en estas páginas y nos recuerdan el gozo del contacto de los cuerpos. La materia, los sentidos y los vuelos de la imaginación: la mejor manera, quizá la única, de sentirse vivo.

Elemento fundamental de su retórica es la ironía y, sobre todo, el humor. Se trata de dos rasgos nada extraños en buena parte de la tradición donde se encuadra su obra, la de la poesía coloquial y realista, pero en su caso adquieren un valor especial, porque sin duda forman parte de su cosmovisión. También encuentro aquí el mayor peligro de esta poesía: el adictivo juego del ingenio, que Camps no sabe rehuir en todas las ocasiones. Pero sí lo consigue casi siempre, y entonces su humor (un humor amable, nada agresivo, como todo su talante poético) se convierte en freno de un exceso emotivo que puede resultar impúdico y poco efectivo estéticamente. En los mejores casos, una ligerísima pincelada irónica o humorística es como la punta de un iceberg que hace brotar en nosotros todo un mundo sumergido de emociones complejas. “Y nadie tiene un barco / en Ciudad Juárez”, acaba el poema que citábamos más arriba como el mejor de los suyos, dejándonos solos

ante el misterio de la naturaleza. “Esto es todo lo que sé, / porque de los tíos normalmente se sabe poco” es el final de “Regreso del septentrión”, que nos permite entrever el dolor de una familia y todo un pueblo emigrante, pero que renuncia a exhibirlo, de modo que los lectores podamos identificarnos con ello de manera más fácil, y que nos afecte sin descorazonarnos. O seguramente el mejor, el de “Jirafa en Juárez”: “o si llegó sola, en autobús, / en busca de trabajo, como todos”, donde el dolor intenso de una tragedia (la misma, la emigración incesante) se nos oculta y al mismo tiempo nos llega sin lacerarnos hasta el aturdimiento.

Entre los motivos y temas de la obra de Camps citaremos por último el metapoético. Son abundantes los poemas donde se reflexiona sobre la esencia de la poesía o se nos dibuja al autor en trance creativo. Como elemento común de todos ellos está el que no se pida a la poesía más de lo que puede dar, pero que no se olviden tampoco sus prerrogativas. Que no se utilice como medio para la consecución de la propia gloria, la construcción de una carrera, las satisfacciones materiales (pretensión grotesca en nuestro mundo de economía ultracapitalista). Que sea expresión de la alegría de estar vivo, de ser parte del mundo. Que sea capaz de encontrar un lector cómplice con el que compartir el espacio de una emoción, y no el ceño severo del crítico al que los árboles no le dejan ser el bosque, aunque ese crítico sea el propio autor a la mañana siguiente. Un poema tan original

como “Petición a la NASA...”, que quizá al principio no se lee más que como muestra del interés del autor por los viajes al espacio o como escenario para el desarrollo del ingenio, adquiere todo su valor en una concepción profunda, que no parece exagerado llamar “ética”. Nos obliga a reflexionar acerca de si estamos dispuestos a cederlo todo para someternos a una ciencia puramente objetiva, dependiente de la estadística, de las cantidades y los números, y que cada vez con más claridad excluye al hombre. Sí, seguro que un poeta podría aportar algo a los viajes espaciales porque su mirada no es, no puede ser, la de un científico. Quizá no sea mejor, ni más adecuada, pero es otra. Y si eso vale para el espacio exterior, vale sin duda también para el interior, este planeta en el que nos ha tocado vivir.

De los tres libros en los que se basa este comentario, el primero, *Extinción de los atardeceres*, es el más libro en sentido estricto, el más voluminoso, el mejor estructurado. La primera sección, breve, “Carne hechicera”, comienza con un poema de recapitulación vital y, como indica el título, dedica buena parte de sus páginas a la atracción erótica. La siguiente, “Mar de la tranquilidad”, denominación apropiada que alude tanto al interés del autor por los viajes espaciales como a su propia conducta existencial, es muy amplia, y recoge poemas de que casi todos los temas que han sido objeto de comentario: especulaciones astronómicas y geológicas, paisajes, viajes, recuerdos familiares, encuentros eróticos...

“Poemas sin justificar” es la sección tercera, también muy larga, caracterizada por una presencia mayor de lo habitual del humor y cierta tendencia a los vuelos imaginativos; aquí se encuentra el excelente poema que da título a toda la obra. “*Miss oraciones*”, título que no me agrada demasiado por lo que tiene de chiste fácil, es una original colección de oraciones a un dios, en el que no parece creerse mucho, acerca de los temas más diversos. “*Álbum del alba*”, por último, utiliza un recurso ya empleado en alguna obra anterior: se trata de fotografías acompañadas por comentarios siempre breves, que van desde la greguería y otras variantes del ingenio hasta esbozos de poemas en prosa.

*Petición a la NASA...* es una antología bilingüe, no muy amplia, pero muy bien elegida: el lector de estos poemas se encontrará con algunos de los más conseguidos entre la obra de Martín Camps. Por lo que a *Los días baldíos* se refiere, parece un libro con algunos problemas de estructura, porque, a pesar de su brevedad, en él se esconden al menos dos. La primera sección, con el bello título de “*Piedras de lumbre*” (que, inesperadamente, es el del diminuto pueblo de Chihuahua en el que nació la madre del autor, según se nos dice en una nota) reúne un puñado de poemas en los que se intenta una recuperación sentimental de la infancia y que están sin duda entre lo más logrado de la obra de Martín. La sección segunda y última, que lleva el título del poemario, es mucho más heterogénea, se centra

sobre todo en poemas de paisaje y de viaje, y en ella se desarrolla un tipo de escritura que alguna vez se intenta en los libros anteriores y que difiere en varios puntos de la que he intentado describir en las páginas anteriores: me refiero a la que tiende al haiku o al poema muy breve en general. Aunque produzca algunos frutos logrados, cuando la emoción vence al ingenio (“Nostalgia” me parece el mejor), no escasean los ejemplos de lo contrario.

Todo en nuestro mundo, las relaciones sociales, los sistemas políticos, la organización económica, la cómoda pero

destructora omnipresencia de los avances tecnológicos, parece relegar a la poesía al triste papel de entretenimiento inocente para un puñado de personas sin el menor sentido de la realidad. Yo no soy optimista, y pienso que es una batalla perdida quizá hace ya algún tiempo. Por eso aprecio a todos aquellos que, como Martín Camps, no se resignan. Su poesía nos garantiza un espacio, mínimo quizá, pero suficiente, para sentirnos hombres y mujeres con una humanidad auténtica en un mundo donde el futuro es posible, donde resulta posible la esperanza. ¿Tenemos derecho a exigirle más? 



## Asaltos a la historia. Reimaginando la ficción histórica hispanoamericana

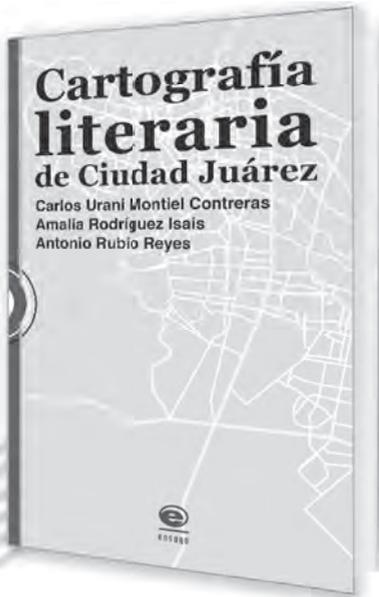
Brian L. Price  
(Editor)

Este volumen consiste en una colección de ensayos académicos que intenta verificar hasta qué punto puede aplicarse a los escritores y críticos literarios la propuesta de Fernando del Paso acerca del asalto a la historia oficial por parte de los novelistas latinoamericanos.

(296 pp.)

De venta en Ediciones Eón:  
Av. México-Coyoacán 421, Col. Xoco, alcaldía Benito Juárez, Tel. 5604-1204  
y en [www.edicioneseon.com.mx](http://www.edicioneseon.com.mx) • [www.amazon.com](http://www.amazon.com)

# Cartografía literaria de Ciudad Juárez



Carlos Urani Montiel Contreras  
Amalia Rodríguez Isais  
Antonio Rubio Reyes

(184 pp.)



La concomitancia entre geografía y estudios literarios aporta un marco de representación para la producción escrita en una región concreta. Una cartografía literaria facilita el estudio y análisis de un conjunto de textos, poniendo de manifiesto las referencias espaciales, su posible traslado a las coordenadas de un mapa y el trazado de un territorio. Dentro de la metodología de investigación para este tipo de cartografías, la espacialidad es un aspecto primordial en el desarrollo y la invención literaria; desde esta perspectiva, la geografía se piensa como una fuerza activa y concreta que deja huellas en los textos, en el entrelazado de sus componentes y en las expectativas que genera en sus lectores. Los mapas en los que trazamos las rutas literarias sirven, no sólo por su función decorativa o complementaria respecto a la fuente primaria, sino como un instrumento analítico más. La imagen urbana de Ciudad Juárez funciona como un escenario de ficción que cuestiona a su referente real, en donde los personajes, tan parecidos a los residentes, ensayan su ser fronterizo sobre un plano cartográfico poblado de tensiones, críticas, alternativas y días comunes.

**De venta en Ediciones Eón:**  
Av. México-Coyoacán 421, Col. Xoco, alcaldía Benito Juárez, Tel. 5604-1204  
y en [www.edicioneseon.com.mx](http://www.edicioneseon.com.mx) • [www.amazon.com](http://www.amazon.com)

## Oswaldo Zavala. *Los cárteles no existen: Narcotráfico y cultura en México\**

Andrew Holzman

EN SU ESTUDIO AUDAZ Y LÚCIDO, Oswaldo Zavala pone en marcha una metodología anclada en la desmitificación de la representación oficial de los cárteles de la droga en México. Su análisis raya en el “periodismo *gonzo*” de Hunter S. Thompson en *Hell’s Angels*, su ensayo sobre las pandillas de motociclistas en Estados Unidos. En concordancia con este estilo, se problematiza la representación mediática de estas pandillas como entidades altamente peligrosas para la sociedad, la cual acaba reforzando el discurso del gobierno para justificar vigilancia y operativos en su contra. A diferencia de Thompson, quien penetraba y frecuentaba los círculos sociales de pandillas tales como los *Hell’s Angels*, Zavala guarda un poco más de distancia, habitando su papel de consumidor crítico y canibalizando una serie de libros y películas que, según él, reproducen el discurso oficial que fabrica la imagen de los cárteles como un “enemigo formidable” o “grupo monolítico” para inaugurar “una permanente crisis de seguridad nacional” (12-3).

Al adentrarse en las narrativas sobre el narcotráfico, Zavala postula que el discurso de que el Estado y el narco son enemigos a muerte es una estrategia para eludir cualquier evidencia de colusión entre ellos, pues la clase política afianza su poder al enriquecerse gracias a las ganancias del narco. En vez de ser una actividad que se limita al margen del Estado, el narcotráfico constituye el núcleo de tal Estado y goza de su beneplácito total. Es decir, se rechaza la noción de un “Estado fallido” para articular la eficiencia con la que operan el Estado

\* Barcelona, Malpaso Ediciones, 2018, 254 pp.

y el narco. A pesar de que esta tesis se asoma en textos tales como *Narco-tráfico y poder* (1999), escrito por Jorge Fernández Menéndez, cuando aborda la estructura vertical y corporativa de los cárteles y en *El cártel de Sinaloa* (2009), escrito por Diego Osorno, cuando enumera las concesiones otorgadas al Cártel de Sinaloa mientras el gobierno perseguía a otros cárteles, a mi parecer, Zavala es el primero en declarar que los cárteles no existen, pues el Estado y el narco condicionan toda narrativa al respecto. El lectoespectador cree haber logrado un entendimiento profundo de estas organizaciones cuando en realidad no sabe nada porque su conocimiento pasa por el filtro de la narrativa del Estado.

Para sustentar su argumento, Zavala arremete contra las estadísticas sobre la Guerra contra el narco porque la mayoría de ellas proviene de fuentes oficiales y éstas solamente utilizan las cifras para avalar su proyecto de persecución de los narcos. Por ejemplo, bajo el sexenio de Calderón se registraron 121,693 asesinatos atribuidos a la Guerra contra las drogas, cuando había disminuido esta cifra antes de la llegada de los militares (53). Debido a la militarización de Calderón, “el descenso en la tasa de homicidios sostenido durante dos décadas se revirtió justamente en las zonas donde se reconcentraron las fuerzas militares y policiales de la estrategia federal” (52). Estas estadísticas alarmantes conllevaron a la plasmación de arquetipos del narco con sus botas de cuero y su cinturón piteado, facilitando el desplazamiento de las representaciones de la violencia

hacia el ámbito rural cuando en realidad brotaban los homicidios en Ciudad Juárez, Monterrey y Tijuana. Según Zavala, esta “caricaturización” o *performance* de la figura del narco se propagó para eximir a la clase política metropolitana de toda responsabilidad de los muertos (11). Además, en las narconovelas a los cadáveres o los “encobijados” de estas zonas no se les ve el rostro. La invisibilidad de estos cadáveres se contrapone a la denominación de la muy sonada caída del helicóptero de Moreno Valle como una “tragedia nacional”. Claramente, la incongruencia entre los dos casos antes mencionados arroja luz sobre la manipulación del discurso sobre los muertos que asigna más valor a los cuerpos de la élite política, mientras se minimiza el impacto de las muertes de otras personas porque supuestamente están involucradas con el narco.

Al leer *Los cárteles no existen*, es importante tener en cuenta que siempre hay fisuras o momentos que fracturan el discurso oficial en las producciones comerciales. Zavala indaga la fragilidad de este discurso, pero no precisa estos momentos, dando lugar a futuros estudios sobre el tema. En algunas de estas narrativas hegemónicas se presenta evidencia que resalta la complicidad de la clase política y de la clase élite en el narcotráfico. Sin embargo, el público hace caso omiso de estos destellos, atraído más por escenas que mitologizan la violencia del narco como una interminable batalla. Este hecho coloca *Los cárteles no existen* como un texto parteaguas porque incita a los eruditos a interrogar estas grietas

discursivas. Zavala reprocha la noción del capo todopoderoso en su capítulo titulado “La recaptura del Chapo”, cuando puntualiza que la fachada del capo como “jefe de jefes” es una construcción del Estado “que ha conseguido imponer su *verdad* sobre el narcotráfico” (122; énfasis original). También se hace hincapié en el Chapo y “la realidad de su pobreza e insignificancia una vez preso”, lapidando así toda aproximación legendaria a los capos (115). Puesto que las voces hegemónicas seguirán saturando los medios y las librerías, en su capítulo sobre el fotógrafo Julio Cardona, Zavala se une al llamado al público a “aprender a ver”, lo cual requiere “una mirada inteligente y dispuesta a discernir los varios planos captados en cada cuadro” (199). Es decir, se exige una amplitud de miradas que escudriñe hasta las pistas más subyacentes.

A pesar de proveer copiosa evidencia para respaldar su argumento, conviene recordar que Zavala se abstiene de discutir dos fuentes de producción de conocimiento sobre el narco que tal vez hagan algunas de sus conclusiones un tanto obvias: el internet y las redes sociales. En la era digital, esta ausencia es particularmente llamativa. Es importante considerar este punto para darle más peso al análisis porque las redes pueden operar como un espacio de denuncia. En el video en YouTube titulado “Crimen organizado en Nochistlán”, difundido por Nochistlán Noticias, se señala que las autoridades no hacen nada para prevenir que los narcos saqueen los negocios y hostiguen a los dueños. Al final del

video, se nombran a los políticos que permiten esta impunidad. En el video “La caravana del CJNG, por la sierra de Nayarit”, publicado por Planeta Viral Dos, los miembros de este cártel bloquean la carretera y no tienen miedo de ostentar sus armas ni su ropa militar con el emblema del cártel. Dado el alto número de reproducciones de ambos videos, se podría argumentar que hay un público muy amplio enterado de la simbiosis entre el Estado y el narco, como bien señala Zavala. Entonces, se suscita la siguiente interrogante: ¿por qué el público ignora evidencia tan contundente?

A pesar de que Zavala asevera que la mejor literatura sobre el narcotráfico está por escribirse (45), esta afirmación parece un poco fuerte, especialmente si en su capítulo “Cuatro escritores contra el narco” abundan escritores comerciales tales como Daniel Sada, Juan Villoro y Roberto Bolaño. Aunque César López Cuadras no es tan comercial, su obra se ha elevado y canonizado entre los intelectuales. Se echa de menos la incorporación de textos comercialmente marginados tales como *Muerto después de muerto* (2013), escrito por Francisco Javier González Cárdenas, *La vida de un muerto* (1998), escrito por Óscar de la Borbolla, y *Chinola kid* (2012), escrito por Hilario Peña. A través de su personaje Gabriel Villa, un capo narcozombi, González Cárdenas explora cómo este personaje va humanizándose después de su muerte porque su vida ya no está regida por el consumo excesivo ni por seguir los patrones de conducta

del cártel. Es más, no le debe lealtad a ningún Estado ni al cártel. Debido a sus respectivas innovaciones estéticas, estos textos son dignos de consideración.

En síntesis, debido a la meticulosa investigación y los huecos mencionados

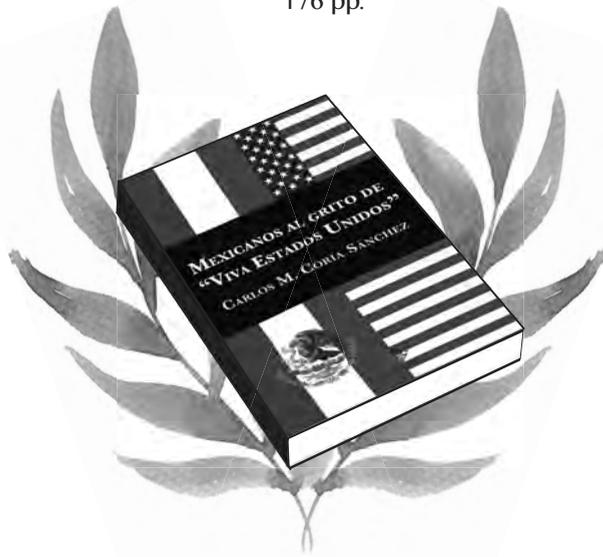
en los últimos dos párrafos que dan fruto para futuro análisis, *Los cárteles no existen* es un texto monumental que redefinirá el campo de investigación sobre el narcotráfico y desatará debates intensos sobre el tema por años. 

---

## *Mexicanos al grito de "Viva Estados Unidos"*

Carlos M. Coria Sanchez

176 pp.



Este libro trata sobre lo que el autor, como inmigrante mexicano que se mudó hace casi 30 años a Estados Unidos, ha visto a través de su vida en la parte sureste del país en los estados de Georgia, Carolina del Sur y Carolina del Norte. Son ensayos que expresan el desconcierto y la sorpresa derivados del choque cultural que se vive en Estados Unidos y que tal vez parecerán paradójicos a quienes los lean.

**De venta en Ediciones Eón:**

**Av. México-Coyoacán 421, Col. Xoco, alcaldía Benito Juárez, Tel. 5604-1204  
y en [www.edicioneseon.com.mx](http://www.edicioneseon.com.mx) • [www.amazon.com](http://www.amazon.com)**

---

# Rebecca Janzen. *Liminal Sovereignty: Mennonites and Mormons in Mexican Culture\**

Steven M. Nolt

Young Center for Anabaptist and Pietist Studies  
Elizabethtown (PA) College

IN THIS INTERDISCIPLINARY EXPLORATION of Mexican identity from the margins, Rebecca Janzen offers a series of intriguing case studies centered on Canadian-descended Mennonites and U.S.-descended Mormons living in northern Mexico. In five loosely chronological chapters, stretching from the early twentieth to the early twenty-first centuries, Janzen asks how “the perception of these two groups, who theoretically occupy a space at the edges of the nation, aligns with ideas of the Mexican nation” (xvi). Janzen grounds her work in several theories, including work on exceptionality by Carl Schmitt and Giorgio Agamben, to show that the processes of negotiating and maintaining legal and cultural separation changes both the state and the minority group, resulting in dynamic accommodation and the refinement of identity.

Janzen begins with background on her two ethno-religious subjects. Members of the Church of Jesus Christ of Latter-day Saints (Mormons) moved to Chihuahua in the 1880s from the United States, where they had been the targets of social harassment and new antipolygamy laws. Most LDS Mormons relocated to the U.S. during the Mexican Revolution, but then returned to Mexico in the 1920s. By that time, the LDS church had repudiated plural marriage, but some splinter groups—including some in northern Mexico—continued to embrace the practice. In this book, Janzen deals with both the mainstream LDS church and one of the polygamist offshoots, the so-called LeBaron Mormons. For Mennonites, Mexico represented a stage in a circuitous route of migration

\* Albany, NY, State University of New York Press, 2018, pp. xxiv + 220.

from northern Europe to the Russian Empire to prairie Canada and then, in the 1920s, to Chihuahua and Durango. English-only school laws, passed in Manitoba and Saskatchewan following the First World War, prompted the Low German-speaking Mennonites to explore settlement in Mexico, where President Obregón promised them considerable autonomy in managing their affairs. Like the Mormons, the Mennonites exist in multiple subgroups and Janzen focuses on the largest body, the so-called Old Colony Mennonites, whose distinctive dress and Low German language continue to set them apart.

The book's first chapter explores the Mexican government's registration of Mormons and Mennonites as resident foreigners. Janzen analyzes their state-issued identity cards, created in the 1930s and 1940s and now housed in the national archives in Mexico City, and situates the cards in the context of eugenics and of governmental interest in promoting assimilation and the creation of a "cosmic mestizo" in line with Mexican intellectual José Vasconcelos's notion of a "cosmic race" from his 1925 essay of the same name. Janzen's analysis presents a fascinating account of state bureaucracy seeking to bring those who resisted assimilation into closer proximity to national racial ideals and to gendered motherhood ideals through the registration project. The physical attributes listed on the cards, as well as the references to registrants' Spanish language abilities (surely exaggerated) illustrate civil servants' desires to present

their charges as able and on their way to becoming well-integrated Mexicans.

Chapters 2 and 3 focus on conflict around land redistribution and agrarian reform, conflict that at times placed Mormon and Mennonite landholding at odds with public policy and with their neighbors. Here, one interesting contrast is the way Mormons bore the weight of the trope of the Yankee invader, while the Mennonites, coming from Canada, did not. In one case, Janzen analyzes the legal documents around a conflict between Mormon landowners and *Casas Grandes ejido*, which stretched from the 1930s to the 2010s. In both this case and a similar one involving Mennonites, Janzen finds ambivalence on the part of Mexican officials who viewed the LDS residents as economic assets but recognized that they did not fit neatly into either the categories of estate owners or *campesinos*, which were the only categories assumed by agrarian reform legislation. Journalists and intellectuals sometimes applauded the Mennonites' village social structure as a model for other rural communities, but were chagrined by the Mennonites' limited knowledge of Spanish and resistance to public education, choices that ran counter to the hopes implied by those who had created their foreign registration cards. The fact that both immigrant groups could point to special terms of settlement from revolution-era presidents, only confused matters for PRI bureaucrats mediating the land and water disputes.

In chapter 4, Janzen looks at popular media portrayals of Mennonites and

Mormons in the context of Mexico's drug wars. Beginning with a political-cultural critique of the drug wars and the way the conflicts dissolves boundaries of legal and illegal, official and illicit, innocent and complicit, she then shows how the implied boundaries of religious minority groups—Mennonites and Mormons—persist in popular culture representations, even as the representations subvert those images. Her analysis of two television shows, a webcomic, a nonfiction book, and a collection of interviews cannot be detailed here, but suffice it to say that the Mennonite characters are linked to criminality and the Mormon figures with pure (perhaps naïve) victimhood. Janzen knows that many of the cultural details regarding Mennonites and Mormons in these pieces are factually inaccurate, but that is not her concern. Rather, she concludes that insofar as popular culture has connected Mormon and Mennonite characters to the drug war tropes, these groups are being integrated into national Mexican narratives.

The final chapter draws on Mary Louise Pratt's notion of contact zones to analyze a film, Carols Reygadas's *Luz silenciosa/Stellet Licht* (2009), and a collection of photographs by the artist Eunice Adorno, both of which present Old Colony Mennonites to wider Mexican audiences. Here, Janzen explores the role of technology, linguistic exchange, gender norms, and rituals surrounding death as contact zones that facilitate curiosity and understanding between members of different cultures, in this case a dominate, urban Mexican culture

and a rural, isolated Mennonite culture. Technology and language allow the Mennonites to reach beyond their communities, and photography that opens the lives of Mennonite women become a place for thoughtful viewers and readers to see similarities where only difference might, at first, have been visible. For example, Mennonite funeral rituals differ significantly from *Día de Muertos* celebrations, but a second look reveals common values that place them closer to one another than to mainstream U.S. approaches that sanitize and scrub death from everyday life.

*Liminal Sovereignty* is an interdisciplinary work, drawing on immigration history, ethnic and cultural studies, film and media studies, literary criticism, and some of the literature of nationalism and national identity. The notes and sources demonstrate an impressive breadth of reading that undergirds the book's five essays. The breadth, as well as the fact that the book deals with not one but two minority groups, also makes it challenging to assess. No doubt different readers would find quite different things. My own field is ethnic and religious studies, with a frequent focus on Mennonites in different North American contexts. I found the comparisons between the Mennonite and LDS diasporas helpful and fresh, and the use of contact theory in the final chapter to be a useful model and example.

Of course, there is no single answer to the book's overarching question of whether these Mormons and Mennonites are "really Mexican" or "not Mexican

enough,” but I would have welcomed more reflection on that question and the implications of its answers in the book’s conclusion, which is too brief. Janzen has clearly thought a lot about the boundaries of Mexican identity. In the book’s introduction, she alludes to the fact that the Mexican subjects of this study had not figured in the representations of Mexico she had encountered in graduate school or in mainstream Mexican literature. So having examined these people’s registration cards, legal battles, and popular culture appearances, how should we understand them as Mexican? And, circling back to Carl Schmitt and Giorgio Agamben, what is the *Mexico* that emerges from the exceptionality granted to minority groups living in bounded colonies? The answers

to such questions could be instructive well beyond Mexico, wherever people are grappling with cultural pluralism and the intersection of legal borders and cultural boundaries.

Apart from wishing for more from the conclusion, my major frustration with the book was its editing and proofreading. More than a few missing words, repetition of sentences in some cases, and reversed captions are distracting, while mixed verb tenses forced me to reread more than one paragraph to make sure I was following the argument. Scholarly publishing exists in a world of shrinking resources, but SUNY Press owes authors and readers a more carefully edited product.

These criticisms notwithstanding, I found *Liminal Sovereignty* a creative and stimulating interdisciplinary study. 

**Más allá de la Onda: desmitificación y melancolía mexicana en la novela *La tumba*, de José Agustín**



Adrián Flores Barrera  
(136 pp.)

El presente volumen cumple con un triple propósito: esclarecer la problemática que se ha suscitado en torno a la Onda como fenómeno contracultural y expresión literaria; es fuente de información bibliográfica acerca de José Agustín; ofrece análisis críticos de la desmitificación, la figura del héroe agachado y la melancolía mexicana.



De venta en Ediciones Eón:  
Av. México-Coyoacán 421, Col. Xoco, alcaldía Benito Juárez, Tel. 5604-1204  
y en [www.edicioneseon.com.mx](http://www.edicioneseon.com.mx) • [www.amazon.com](http://www.amazon.com)



# Entrevista integral a Sayak Valencia

Elena Ritondale

## Resumen

La presente entrevista con la doctora Sayak Valencia Triana abarca temas como la violencia contemporánea en México y su representación, las relaciones de poder y cuestiones de género. Sin embargo, también es una reflexión sobre el papel del intelectual, su posición crítica y su tarea creativa a la hora de nombrar la realidad.

Sayak Valencia (Tijuana, 1980) es doctora en Filosofía, Teoría y Crítica Feminista, exhibicionista performática y poeta. Es también investigadora y docente en el Colegio de la Frontera Norte de Tijuana. Sus investigaciones abordan disciplinas como los estudios culturales y temas como la necropolítica, el feminismo y la teoría *queer*, la violencia y su representación en contextos neoliberales y poscoloniales, y su relación con dinámicas de poder. Entre sus publicaciones destacan *El reverso exacto del texto* (2007), *Capitalismo gore* (2010), *Adrift's Book* (2012), y sus artículos sobre *necropolítica*, *capitalismo gore*, *transfeminismo* y *violencia*.

**Palabras clave:** *Sayak Valencia*, *capitalismo gore*, *transfeminismo*, *estudios culturales*, *violencia*, *necropolítica*.

**E**[Elena Ritondale]: Empezamos por tu teoría sobre capitalismo *gore*. ¿Cómo crees que se representa esta violencia a nivel de relato oficial?

**SV** [Sayak Valencia]: En primera instancia, me gustaría definir brevemente qué entiendo por capitalismo *gore*. Entiendo por capitalismo *gore* a una interpretación *avant la lettre* de las lógicas neoliberales, asociadas al emprendedurismo que en geopolíticas fronterizas o del sur global, utilizan la violencia expresiva como una herramienta de

trabajo, de enriquecimiento rápido, de producción de sentido y de socialización por parte de ciertas poblaciones, sobre todo masculinas, que buscan escapar de la precariedad económica y existencial y cumplir con su rol social de proveeduría.

Considero necesario puntualizar que este análisis de ninguna manera pretende criminalizar a tales poblaciones, sino mostrar el vínculo entre el colonialismo, el Estado y el sistema necropolítico de producción en el cual la masculinidad legítima se produce como máquina de guerra. Entendiendo masculinidad no como una corporalidad, sino como un proyecto político de gobierno de las poblaciones.

De esta manera, capitalismo gore es una conceptualización que a manera de palabra archivo denota el derramamiento de sangre explícito e injustificado (como precio a pagar por el sur global, entendido conceptualmente como espacio de expolio neocolonial, que se aferra a seguir las lógicas del neoliberalismo, cada vez más exigentes), el altísimo porcentaje de vísceras y desmembramientos, frecuentemente mezclados con el crimen organizado, la división binaria del género y la sexualidad y los usos predatorios de los cuerpos, todo esto por medio de la violencia más explícita como herramienta de *necroempoderamiento*. Ahora bien, la hipótesis de mi investigación es que, si bien el Capitalismo Gore es una forma de economía distópica muy visible en las empresas criminales, su influencia no se limita al terreno económico, sino que produce formas de subjetivación ligadas al neoliberalismo que se distribuyen de

manera transnacional entre poblaciones que no necesariamente están ligadas al crimen organizado.

Entendamos: el relato oficial sobre la violencia en México muestra una posición contradictoria: por un lado, todos los despliegues de violencia que hay en el país se le achacan al narco, encumbrándolo como un actor poderosísimo, casi invencible y con ello se criminaliza y ataca a muchas poblaciones que no están directamente relacionadas con el crimen organizado. También, bajo esa lógica se criminaliza la pobreza y a las juventudes puesto que se justifica la violencia del Estado contra la población civil y se representa el problema de una manera muy miope, donde las fuerzas de seguridad se despliegan en un guerra contra el narcotráfico que está llena de “daños colaterales” que es como nombró el presidente Calderón a la personas asesinadas por el Ejército o por distintos cuerpos de seguridad del Estado, estos “daños colaterales” son mujeres, jóvenes, migrantes, grupos en resistencia ante el asedio neoliberal, entre otros. Por otro lado, es una posición muy poco inteligente porque intenta ocultar el problema a través de la censura –se censuran los corridos, las narcoseries, vamos a hacer censurar todo lo que no queremos ver– pero esto no significa que estamos atajando el proyecto que hace posible tales fenómenos; es decir, se representa desde una moral conservadora que intenta ocultar las relaciones, rastreables, del capitalismo gore y el narco con el Estado. Entonces, el relato oficial nos dice que el Narco es Todopoderoso y

también nos dice que si censuramos los corridos se acabará el problema.

El relato oficial se beneficia de la representación constante de la violencia criminal porque a través del miedo infundido en la población obtiene rentas a favor de legitimar sus políticas de vigilancia y control bajo el argumento de la seguridad nacional. Me parece muy burda la perspectiva de “vamos a censurar, pero no vamos a resolver nada”. Y también es sumamente útil para el Estado la apelación a la didáctica visual de estar viendo todo el tiempo cuerpos muertos; puede generar mucho terror, pero también hay una contraparte, en donde se instala un deseo visual por el morbo y la violencia que abre nichos de mercado para los medios de información y entretenimiento que adoctrinan a los espectadores para no sólo aceptar la violencia sino también para consumirla y diseminar cierta fascinación hacia ella.

**E: Sobre estas dinámicas de atracción-repulsión, pienso en lo que Kristeva ha escrito sobre lo abyecto. Quería preguntarte si hay alguna relación entre este trabajo y tales definiciones que estás dando y su idea de abyección. Ya sé que ella tiene un enfoque “psicológico” o “arquetípico”, pero igualmente quería preguntarte si en algún momento hubo puntos de contacto.**

SV: Posiblemente habrá, pero no lo estoy trabajando desde Kristeva; sin embargo, me parece que la idea de lo abyecto es un marco muy grande en el que creo que podemos caer muchos, en distintos momentos. Creo que esto es

muy rico, que es un espectro super amplio para pensarnos en la abyección no como una esencia sino como un tránsito, pero creo que la apelación de la violencia en México se acerca más a lo que he denominado: fascinante violencia con la que me encuentro trabajando (desde 2015), o la conquista de los afectos a través de la violencia y la producción de una erotización de esta es distinta, porque está apelando a la producción de cierto comportamiento muy estandarizado respecto a la aproximación y al consumo de esta violencia. No es que podamos consumir cualquier violencia, hablar de cualquier tipo de violencia, y que nos pueda fascinar o nos puede sublevar; sino que la fascinante violencia es un dispositivo de gobierno de los afectos que está muy orientada a glamorizar la fuerza, la guerra, el Estado y, en el caso de México, la violencia del narcotráfico, la violencia de la necropolítica, la violencia de lucrar con el daño, a la violencia de las máquinas de guerra, digo. Porque no existe una violencia que se produzca o que se discute de manera asidua [en otros campos]. A lo que voy es que [la fascinante violencia] está muy encauzada a un marco de las máquinas de producción, de engranajes económico, productivo, visual que conservan estereotipos y refuerzan ideales nacionales vinculados al género, a la clase, a la raza y a la heterosexualidad. Entonces, podemos ser abyectos de todas las maneras que queramos, podemos estar atraídos por la abyección porque puede resultar muy tentador como una respuesta o como un *drive* psíquico... pero es

que esto lo están vinculando psicopolíticamente a un proyecto de gobernanza de las poblaciones que adoctrinan en la sumisión y en el aceptar el daño como algo irremediable. No es que tengas la libertad de desear lo que tú quieras y sentirte regocijada o regocijado con ello, sino que hay formas de desear y estas formas están orientadas a esta producción de dicha máquina de guerra, o máquina necropolítica, de destrucción de cuerpos, de transformación de enfoques, de transformación de regímenes visuales que producen necroescopías. Ahora lo pongo muy rápido, pero creo que este es un poco el tema.

**E: Tú haces muchas referencias a los estudios de Susan Sontag. Desde Italia, ha sido Pier Paolo Pasolini uno de los primeros quien habló de cosificación de los cuerpos en relación con la violencia y el capitalismo. Te quería preguntar si conoces su obra y si hay un diálogo con él también.**

**SV:** Sí, hay un diálogo importante con *Salò...*, con Pasolini y con toda la crítica al régimen fascista, pero no lo hablo mucho; en este sentido se podría ampliar si saliera un libro del tema que estoy trabajando y que aparece en un artículo de mi autoría titulado *Del fascinante fascismo y la fascinante violencia*, para pensarlo con Pasolini, por ejemplo. Sin embargo, hasta ahora lo que me interesaba era desplazar el discurso a lo colonial, al colonialismo. Pero sí que en una línea diferente se podría poner en relación con Pasolini, con *Salò*, con esta cuestión salvaje de la erotización

del miedo, del terror... ero-terror, no sé. Pero, no lo he trabajado, aunque no dudo que haya conexiones interesantes con respecto a lo que Pasolini decía. Creo que los marcos de interpretación son importantes. Evidentemente, Italia y Alemania de los años cincuenta y sesenta no son la Italia y la Alemania contemporáneas, pero tampoco sé qué le parecería a Pasolini esta violencia *gore*, de este lado del mundo. Es que nosotros podemos reflejarnos en lo que él piensa sobre el fascismo porque tenemos justamente esta vinculación con esta epistemología universal, que universaliza los espacios y los tiempos, entonces Pasolini dice cosas importantes para nosotros, [...] porque como italiano está legitimado a hablar desde su posición, a hacer discursos sobre esto, pero no sé si de este lado, nosotros, como colonizados, podríamos dialogar no por falta de capacidad sino por cierta falta de interés que detecto constantemente en la escuchas que provienen de sujetos legítimos que han nacido con privilegios geopolíticos, raciales, de género y sexuales. Tal vez nosotros intentaríamos dialogar, pero ¿Pasolini, habría dialogado con nosotros más allá de una posición exotista?

**E: Yo apuesto que se podría intentar, por el tema de las periferias, y por lo que Pasolini afirmaba sobre el consumismo como la forma peor de fascismo. Y, también, por el conflicto entre tradiciones campesinas y nuevas formas del neoliberalismo.**

**SV:** Se podría pensar en concordancia. Y creo que es importante porque

[tiene que ver con] la misma desvisualización y visualización de la población, o sea, esta población en la frontera, en México en general, vista desde Europa uno se la imagina de una forma completamente lejana, distinta, y al final llegas aquí, o allá, a ciertos pueblos y, de repente, puedes dialogar muchísimo más con cierta gente del pueblo que con la gente de la Ciudad de México, porque las lógicas de expolio y de experiencia de desposesión también son importantes y transnacionales. Y, bueno, en Nápoles [también] con su experiencia histórica con la camorra; o en nuestro caso con los colombianos yo digo que tenemos una relación narcoemocional, porque el narcotráfico no se limita a una forma de trabajo, sino que se fortalece en la creación de ciertas subjetividades relacionadas con la narcocultura.

**E: Sí, yo creo que tus teorías dan para hablar de todos estos temas.**

SV: Y, yo creo que, sin embargo, hay que arriesgarse, hay que proponer y luego dices “bueno, lo voy a ir indagando y ya está”. Porque, luego, nos machacan mucho, quieren que nos quedemos calladas haciendo los pies de páginas y las notas del filósofo o el teórico o el profesor, que dediquemos nuestras vidas en ser doctísimas en Kant; a mí Kant me parece muy bien, pero tiene que leerse en su contexto y dejar de universalizarse y, además, ¿cómo puedo creer en el cosmopolitismo de un hombre que no ha salido nunca de Koningsberg? Es decir, debemos desacralizar a los autores y atrevernos a proponer conceptualizaciones

nuevas y situadas, conceptualizaciones que den respuesta a los temas urgentes que nos atraviesan literalmente.

**E: Hablando de tu teoría sobre capitalismo gore: ¿tú lo consideras vinculado a la etapa tardía del capitalismo o crees, más bien, que surge de la naturaleza misma de éste, del proyecto en sí?**

SV: Yo creo que hay varias cosas. Por un lado, hay el despliegue *gore*, o sea el desmembramiento, la sangre. Creo que el capitalismo *gore* es intermitente. Yo lo he pensado al comienzo para explicar lo que pasaba entre el primer y el tercer mundo, y con la guerra contra el narcotráfico y con todo este problema de la violencia en México, de los cárteles de droga y los sujetos endriagos. Sin embargo, ya con los años que han pasado desde la publicación del libro, me he dado cuenta de que es un término que, por la misma geopolítica, sería difícil extrapolar a distintos lugares, pero, aun así, es una constante, porque el capitalismo *gore* tiene que ver con la rentabilización del cuerpo expuesto, muerto, la sangre, el abuso. Creo que la proyección de tal capitalismo ha tenido que ver justo con esta desposesión, con la muerte, la sangre, la rentabilización de la violencia, y creo que no es una prerrogativa sólo del capitalismo, por supuesto, pero me interesa hablar del capitalismo, porque es la realidad que conocemos ahora. Antes había un mundo polarizado entre capitalismo y comunismo, y había otras formas de asociación que siguen invisibilizadas. Pero no me voy a referir a otras cosas si en realidad

lo que vivo es un *patchwork* de capitalismo. En México no hay un capitalismo certero, son procesos que se funden, entre feudales, coloniales, neocoloniales, hipermodernos, fordistas, posfordistas, narcomodernos. O sea, hay muchos hilos que se cruzan. Entonces creo que podría ser una categoría retrofuturista, o retro-presentista o alguna forma de denunciar, en el sentido de que no es la primera vez que sucede, ha sucedido durante muchos, muchos momentos y que el capitalismo es salvaje, es despiadado y es cruel ya lo sabíamos, pero para mí la nomenclatura de “gore” era específicamente para explicar este proceso en la frontera norte de México, que después puede ser extrapolado a otras cuestiones, pero yo quería poner algo situado, que tenía que tener algo que ver con este contexto. Porque sentía que los ejes con los que se estaba representando la violencia en México no estaban representando a México, sino otras ideas y esto me pareció muy fuerte porque, al final, persistíamos en una anomia social para hablar del fenómeno. Y también por el ánimo de querer producirlo de manera situada sin querer ser universal, sin querer decir “esto puede funcionar para Tanzania, para Roma, para Alemania y para Tijuana”, porque creo que no es así, o sea creo que puede llegar a funcionar, me gustaría que, si los que viven en otros espacios así lo creen, entonces se pueda dialogar, si otros creen que lo pueden utilizar, pero no voy yo a hablar de lo que no conozco o que conozco de manera más superficial.

**E: Esto me recuerda mucho lo que decía Cornejo Polar, sobre los sujetos migrantes y una crítica no universalista sino latinoamericana.**

**SV:** Y como transfeminista, yo tomo la noción de conocimiento situado como teoría encarnada del feminismo chicano, las feministas chicanas, como Gloria Anzaldúa [...], concepto que después retomaría Donna Haraway, al hablar de conocimiento situado que me permitió conceptualizar el capitalismo gore desde la perspectiva transfeminista. Sin transfeminismo no hubiera sido posible este análisis.

**E: También me interesó mucho tu propuesta de una creatividad epistemológica. ¿Cómo puede la teoría llegar a ser creativa y a actuar en la praxis, esto es, en la realidad?**

**SV:** Claramente una de las apuestas de mi trabajo es no solamente proponer términos para hablar de un fenómeno sino, también, ver cómo estas categorías, dispositivos, conceptos, no se limitan a describir una realidad, sino cómo transforman los procesos de aprender, de comunicar y los procesos o la lucha para legitimarse, porque la epistemología al final tiene que ver con esto, o sea, no es que podemos llegar a los procesos “puramente” cerebrales de cómo aprendemos, como que esta información te lleva a hacer esto, y esta esto, y en esta parte del lóbulo frontal existe tal “cosa” del lenguaje. En realidad, es la parte política del conocimiento ¿Quiénes legitiman? ¿Desde dónde legitiman? ¿Por

qué se legitiman? ¿Con qué está dialogando el conocimiento en este momento? ¿Por qué se libera cierto conocimiento y no se libera otro? Entonces la idea de creatividad epistémica o epistemológica tiene que ver con la construcción de conceptos que describan de manera más apegada a la realidad que se está intentando enunciar, pero también que se metan en la arena del debate. Nosotros, desde la filosofía, tenemos muy incorporados conceptos como el imperativo categórico, o de la cosa en sí y de la cosa para sí, y todos estos conceptos están super incorporados en nuestra jerga, pero ¿qué significa eso? Eso fue una propuesta súper radical en un momento, ¿no? Incluso el mismo concepto de psicoanálisis y de inconsciente, ¿cómo se va legitimando y cómo va arquitecturando no sólo la mente, sino la materia que está circunscrita en esta mente y los procesos políticos para hablar de ciertos fenómenos? Entonces para mí la creatividad epistémica no tiene que ver sólo con la interpretación de conceptos ya hechos, sino en cómo actualizar ciertos conceptos para incorporar cierta información, para que esta información no sólo nos haga más sabios, sino que nos ayude a transformar la realidad, porque, a veces, cuando no puedes hablar de algo no puedes actuar en consecuencia. Y otras veces actúas a pesar de que no sepas explicar certeramente qué está pasando. Se trata de un proceso dialógico, claro. No es que te metas a pensar en cómo se llama una cosa para poder hacer algo con ella, no siempre es así, pero sí sé que, por

ejemplo, el concepto crea materialidad y es materia en sí misma, en el sentido de que está creando pensamiento, entonces puede llegar a crear teoría, y la teoría puede llegar a estimular el diálogo y el diálogo puede llevar a las acciones, pero también es material en sí mismo, porque está transformando la realidad al aparecer en ella. Y esto es mucho más filosófico, por supuesto. No es que yo diga “esta es una palabra mágica y va a transformarlo todo”, pero hace sentido, y hace sentido en ciertas personas, no es que sea válido en todo el mundo o no es que estés cambiando el marco de concepción o de conocimiento –que me gustaría– pero sí que creo que hay que tener más riesgo y hay que decir “la categoría del ser en sí me parece estupenda, pero tal vez aquí, en Tijuana, cerca de los Estados Unidos, donde la gente vive en los puentes y hace no sé qué, puede ser que al ser en sí la gente prefiera dar otro nombre. Si esta gente se autodefine, a mí me parece importante. Y, además, es porque me gusta hacer literatura y me gusta inventar palabras, y no me parece tan difícil.

**E: Hasta ahora hemos hablado del relato oficial. Por otro lado, ¿se está produciendo, a nivel cultural, un relato distinto de éste? y, en este caso, ¿dónde?**

**SV:** Yo creo que hay muchos relatos que se salen de la teoría más oficial; sin embargo, lo que me pasa a mí, que me parece muy importante, [es] que se alejen del discurso oficial de la violencia, pero no se alejan del criterio sexo/género, machista, del ejercicio de

violencia donde el discurso justamente se vuelve un arma arrojada contra cuerpos, contra personas, contra formas de existencia no hegemónicas. ¿Quiénes hablan de la violencia? Bueno, no desde la frontera, pero está Sergio González Rodríguez, que es un periodista y hace cosas interesantes desde su trinchera; Lolita Bosch, por ejemplo, que está haciendo Nuestra Aparente Rendición y con ella todos los autores y autoras que trabajan dentro de este proyecto. Bueno, no quiero mencionar los “clásicos” y las “clásicas” que escriben aquí en Tijuana... Y pienso un poco en Rafa Saavedra, que murió hace un par de años, que estudiaba aquí, de hecho. Él no hablaba propiamente de la violencia, ¿no? Pero hablaba del contexto de esta ciudad, que él describía de una manera increíble y que te dabas cuentas de que al final la violencia estaba siempre alrededor, ¿no? Y estaba en una dimensión “happy”, pero sabes que lo que él te está diciendo está enmarcado dentro de algo mucho más grande. ¿Quién más? Cristina Rivera Garza, por ejemplo, que transita entre muchas fronteras y que ha vivido mucho tiempo en Tijuana-San Diego, y que creo que es uno de los trabajos más originales, creativos desde la literatura para complejizar la cuestión de la violencia. Mi propio trabajo sobre la frontera, la violencia en Tijuana y desde una perspectiva transfeminista. Hay alguien que no está trabajando sobre la violencia, pero que me parece que está dando un giro importante a nivel poético, y que, además, cristaliza en su cuerpo una serie de violencias realizadas por

parte de otros literatos, que son muy progresistas y que son muy entregados a hacer crítica de la violencia pero que están ejerciendo una violencia muy fuerte contra este hombre. Es un hombre trans, un poeta trans que se llama Dante Tercero, un joven que tiene unos veinticinco años, yo no sé ni siquiera si llega a treinta años, tiene un poemario que se llama *Poemojis*, y con emoticones del Facebook está haciendo poesía. Claro, puede que esté mejor o peor logrado, pero él es un cuerpo trans que está transitando también a través de los lenguajes, y está sufriendo mucha violencia y mucho *bullying* por eso. Y empecé a verlos y creo que son muy sugerentes. No sé si son buenos poemas o no, pero está siendo muy creativo porque está rompiendo el tablero de discusión sobre la poesía contemporánea en el México norteño, y está haciendo otras cosas. Y lo que me interesa de todo esto es ver cómo las contra-ficciones críticas a la violencia oficial pueden ejercer violencia hacia un cuerpo que desestabiliza los patrones. Un poco lo digo para complejizar también estas cuestiones de los que están en contra de las violencias sociales, de la violencia contra las mujeres, en contra de las violencias de las desapariciones, y todas estas cuestiones, pero [lo hago] para ver cómo nuestros propios estatutos de conformación social hacen que, por ejemplo, parezca imposible que alguien que ha sabido violentar nuestro canon binario pueda hablar, pueda decir esto y pueda decirlo de esta manera. Entonces yo creo que también esta violencia es importante. Yo vinculo estas dos

violencias, pero a lo mejor es algo que tú ya sabes, porque lo he dicho antes, en otras entrevistas. Yo escribí *Capitalismo gore*, que fue mi tesis doctoral en Filosofía, Teoría y Crítica feminista, al mismo tiempo que escribí otro libro, que se llama *Adrift's book*, una novela que está escrita como poema.

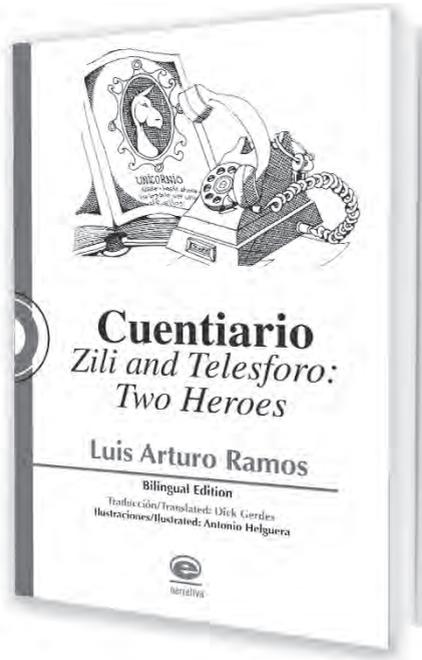
### **E: Tu novela...**

**SV:** Sí, es una novela escrita en forma de poesía. Y es una cuestión de cuerpo trans, y yo quería hablar, por un lado, de la violencia espectacular y fuertísima, estructural y estructurante que nos está afectando como sociedad, pero también de la violencia de ser un cuerpo trans, ¿no? Y de ser cotidianamente vejado. Y, además, desde la poesía. Me interesaba que fuera una novela en formato poesía, porque es lo mismo que pasa con los cuerpos trans y con la violencia que ejercemos todo el tiempo sobre ellos. ¿Por qué le dices a Pedro que se llama Juanita si te ha dicho mil veces que se llama Pedro? ¿Por qué uno dice “tú no eres un hombre de verdad” o “tú no eres una mujer de verdad”, porque no estás dentro del binomio? ¿Por qué todas estas violencias íntimas no son tan importantes como estas otras violencias espectaculares? Pero, sí, da un marco para que estas otras violencias sigan

existiendo. Entonces, es una novela, pero yo la escribí en forma de poema porque es lo mismo, como te digo, que les dicen a los cuerpos trans, porque tú te ves como una mujer, pero te dicen que eres un hombre. Entonces, la gente que la lee se da cuenta de que es una novela, porque trabajo para que esto sea legible, pero está escrito como poesía. Entonces, sería no tanto una antinovela, como una transnovela, tú estás leyendo un poema, pero en realidad esta es una narración. O esta parece una novela negra, que, pero, en realidad, es una novela morada, porque ahí hay una discusión importante sobre el género, de la sexualidad, del cuerpo como ficciones políticas encarnadas. Y creo que es el libro que más me gustó escribir, he disfrutado mucho, porque me sacaba de...es que iba de una violencia a otra, pero la estética del libro o el uso del lenguaje que podía llegar a hacer en esto y no podía hacer en el otro [*Capitalismo gore*], a mí me sentaba muy bien. Lo publicó en 2012 una editorial de Badajoz, y es un libro del que estoy orgullosa, pero, además, es un libro fantasma, porque toda la atención se concentra siempre en el otro [*Capitalismo gore*], que es más teórico, mientras que éste ha sido celebrado en ciertas comunidades dedicadas a la literatura. 

# NOVEDAD EDICIONES EÓN

## Cuentiario Zili and Telesforo: Two Heroes



Luis Arturo Ramos  
Bilingual Edition  
(112 pp.)

Traducción/Translated: Dick Gerdes  
Ilustraciones/Illustrated: Antonio Helguera



Hay un país todopoderoso e infinito, de paisajes interminables, personajes increíbles, semáforos de cuatro colores, lleno de historias que contar. Es un país de imaginación, desde el cual, con un pasaporte de colores y sabores, sonidos y aventuras, viene Luis Arturo Ramos para entregarnos estos pequeños cuentos.

Luis Arturo Ramos lo sabe todo acerca de las cosas imaginarias, y lo demuestra: ha creado dos personajes maravillosos dentro de esta genial publicación. Uno de esos personajes no existe o, lo que es lo mismo, existe cuando cerramos los ojos e intentamos darle forma: es un unicornio. El otro ha existido siempre y en todas partes: en oficinas, dormitorios, cocinas e incluso en las esquinas de la ciudad: el teléfono. ¿Cómo ha logrado Luis Arturo colocarlos juntos? Probablemente, cerró sus ojos y dejó que las historias se crearan a sí mismas, llenas de misterio, humor y situaciones peligrosas.

Zili, el unicornio que quería ser famoso, y Telésforo, el teléfono parlanchín, están esperando que tú abras las páginas de estos emocionantes cuentos.

**De venta en Ediciones Eón:**

**Av. México-Coyoacán 421, Col. Xoco, alcaldía Benito Juárez, Tel. 5604-1204  
y en [www.edicioneon.com.mx](http://www.edicioneon.com.mx) • [www.amazon.com](http://www.amazon.com)**



# Dossier

Universidad Autónoma de Guerrero

# Índice

II	Presentación
III	Entre <i>Xochipilli</i> y Hernando Ruiz de Alarcón: dos aproximaciones a la cosmovisión de nuestros antiguos mexicanos José Oscar Luna Tolentino
XIII	<i>Trilce</i> y la contextualización de su proceso creativo Salomón Mariano Sánchez
XXII	Elementos vanguardistas constitutivos de la poesía trléica Salomón Mariano Sánchez
XXXII	El papel de la reflexividad sociolingüística en la creación literaria en español por estudiantes indígenas Germán Abraham Becerra Romero
XLI	Apuntes sobre la violencia de género desde el discurso literario Ma. de los Ángeles Manzano Añorve

## Presentación

La Universidad Autónoma de Guerrero se complace en ofrecer a los lectores el conjunto de ensayos que forman parte de este dossier, el cual nos permite ser partícipes de la *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, baluarte de la producción escritural de nuestro país.

De este modo, es para nosotros motivo de orgullo contribuir de nueva cuenta con una muestra de las labores que, en torno a la literatura, su crítica y su análisis, lleva a cabo la Universidad. Ciertamente, las siguientes páginas son sólo una muestra de nuestros esfuerzos, fruto de una intensa diligencia investigativa por parte de los autores (quienes, nos preciamos, son algunas de las mejores plumas del campo literario de nuestra casa de estudios), que pretenden abonar a los estudios literarios.

Es así que, en primer lugar, José Oscar Luna Tolentino se sirve de una pieza escultórica prehispánica y del *Tratado* de Hernando Ruiz de Alarcón para realizar un sesudo análisis de ambas obras, en perfecta correspondencia.

Posteriormente, Salomón Mariano Sánchez aprovecha su extenso conocimiento acerca de la obra de César Vallejo para ofrecernos dos análisis relacionados con *Trilce*: uno acerca del proceso creativo y otro al respecto de los elementos constitutivos de dicho poemario.

Por su parte, Germán Abraham Becerra Romero explora un fenómeno de suma importancia en las faenas de todo poeta bilingüe (e incluso de todo traductor): la reflexividad sociolingüística, específicamente de los estudiantes indígenas que comienzan a incursionar en la creación literaria.

Finalmente, Ma. de los Ángeles Manzano Añorve nos obsequia unas páginas de gran contundencia por cuanto tratan de la violencia de género desde la perspectiva del discurso literario actual.

Esperamos que las siguientes colaboraciones propicien e inspiren nuevas discusiones en torno al quehacer literario.

# Entre *Xochipilli* y Hernando Ruiz de Alarcón: dos aproximaciones a la cosmovisión de nuestros antiguos mexicanos

José Oscar Luna Tolentino\*

\* Doctor en Estudios Latinoamericanos (área Literatura, Crítica literaria), Maestro en Letras (Mexicanas), Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas, todas en la unam. Es Profesor-Investigador Titular de Tiempo Completo de la Licenciatura en Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, UAGro. Sus líneas de investigación son la literatura mexicana, brasileña y caribeña (lengua hispana). E-mail: <lunamestre@yahoo.com.mx>.

## Introducción

La escultura de *Xochipilli* es una pieza genuina del valle de Anáhuac, de los nahuas que habitaban la zona oriental del lago, localizada en lo que hoy conocemos como el municipio de Tlalmanalco, Estado de México, también conocido como paso de Cortés.<sup>1</sup> Actualmente, esta pieza se resguarda y se exhibe en el Museo de Antropología e Historia de la Ciudad de México, ésta pertenece al periodo Posclásico Tardío (1200-1521). Para comprender su importancia, el año pasado se le honró con una exposición conmemorativa, intitulada “*Xochipilli*, el señor de las Flores”, dentro de la serie: “Una pieza, una cultura”.<sup>2</sup> Su nombre se forma de *xóchitl* “flor” y *pilli* “niño”, “señor”; por lo tanto, se le conoce como: “príncipe de las flores”, “señor de las flores” o “niño de las flores”. En este último sentido, *Xochipilli* puede considerarse como una advocación del nacimiento de la vida (que puede ser fisiológica o biológica), la alegría que ésta genera, la celebración consciente mediante el arte: música-danza-canto (las ceremonias y rituales).

Esa escultura es la representación de una deidad que se veneraba no sólo en el altiplano, sino en diversas regiones de Mesoamérica. El primer estudioso que se preocupó

<sup>1</sup> Son muy importantes estas referencias, se localizó entre los volcanes Iztaccíhuatl y Popocatepetl, que corresponden a las montañas sagradas en donde nace el sol, pero, sobre todo, esta región es en donde brotan los hongos sagrados. En el tocado de *Xochipilli* se resalta el *tonallo*: “Este símbolo, llamado *tlapapalli*, es un elemento que refuerza al *tonallo* y que significa la alegría suprema, la dicha incomparable. El *tonallo* y el *tlapapalli*, ¿no son acaso oportunos para mi lectura de esta efigie de *Xochipilli* como una encarnación del aprecio que los aztecas tenían por el enteógeno maravilloso?” (Wasson, 1983: 97).

<sup>2</sup> Se montó en la entrada del museo, en la sala de exposiciones temporales, con la intención de actualizar y enfocar la importancia de *Xochipilli*. Cfr. <<https://inah.gob.mx/boletines/7144-xochipilli-el-senor-de-las-flores-reina-en-el-museo-nacional-de-etnologia>>.

por develar sus misterios fue Orozco y Berra, aunque a Justino Fernández le debemos una descripción más acertada de esta obra maestra: “Sus piernas cruzadas en forma de aspa terminan en las espléndidas tallas de los pies; los brazos están unidos al cuerpo, pero levanta las manos con una expresividad que se completa con la cabeza, vuelta hacia lo alto” (Fernández, 1959: 32). Por su parte, Gordon Wasson se concentró en comprender e intentar descifrar el significado de las flores enteógenas: “Este personaje no se encuentra entre nosotros; se halla en un mundo remoto. Está absorto por *Temixoch*, las ‘flores del sueño’, como dicen los nahuas al describir la sobrecogedora experiencia que sigue a la ingestión de un enteógeno” (Wasson, 1983: 91). Este aspecto es fundamental, ya que estos signos o símbolos no son simples representaciones de flores, sino de plantas de poder, cuya importancia en los rituales, en el proceso del desdoblamiento y el contacto con los seres divinos o fuerzas de la naturaleza es medular.

En contraparte, el *Tratado* de Hernando Ruiz de Alarcón<sup>3</sup> es una obra colonial que se escribió en el primer cuarto del siglo XVII, resultado del trabajo que realizó el religioso a lo largo de cinco años en la pesquisa de campo (1617 y 1621). Se la encomendó el arzobispado de la Nueva España, primero a orden de Juan Pérez de la Serna, aunque no se entregó a éste, sino al siguiente arzobispo, Francisco Manzo de Zúñiga. El título completo es: *Tratado de las supersticiones y costumbres gentilicias que hoy viven entre los indios naturales de esta Nueva España* (1629). No obstante, el libro no se publicó sino hasta 1892, edición realizada por Francisco del Paso y Troncoso, publicado en los *Anales*

*del Museo Nacional*.<sup>4</sup> En el libro se documentan y resguardan las costumbres paganas que son consideradas como idolátricas y supersticiosas. En la introducción de la versión de 1988 (Cien de México), Ma. Elena de la Garza menciona la importancia de esta obra histórica: “fuente primaria para el conocimiento de la cultura de los pueblos prehispánicos de habla náhuatl, [...] representa un testimonio de estas culturas en aspectos tan importantes como son su religión, sus ritos y sus técnicas mágicas, curativas y adivinatorias” (De la Garza, 1988: 11).

Hernando realizó este trabajo ya que, según Motolinía,<sup>5</sup> consideraba que ya se habían erradicado los cultos y ritos de los antiguos mexicanos, situación que no era así; por lo tanto, al encargarse del curato de Atenanco, procuró desmentir esta afirmación. La empresa fue titánica, la demarcación corresponde a una región muy complicada de trabajar por su constitución geográfica (barrancas pronunciadas, zonas montañosas y, sobre todo, el paso por el río Balsas); dicha zona abarca los actuales estados de Morelos, Guerrero y Puebla, entre los poblados referidos se encuentran: Cuernavaca, Tepoztlán, Yautepec, Taxco, Acapulco, Chilpancingo, Chilapa y Tlapa.

La base crítica y metodológica que utilizaré tendrá como primer sustento la “lectura iconográfica”, propuesta por Rubén Bonifaz Nuño;

<sup>4</sup> Como bien señala Ma. Elena de la Garza en la introducción de la edición más reciente (1988), además de esa primera edición de 1892, la siguiente fue de la editorial Navarro; López Austin tradujo y publicó los *Conjurios* en la *Revista de la Universidad de México*; en inglés, Michael D. Coe y Gordon Whittaker publicaron en 1982 su versión en la State University of New York at Albany, Richard Andrews y Ross Hassing la editaron en la Universidad de Oklahoma.

<sup>5</sup> Fray Toribio de Benavente se atrevió a señalar que las idolatrías y supersticiones se habían erradicado, ya que era un ferviente defensor de los originarios; incluso se volvió sospechoso de sublevaciones incitadas en sus predicaciones: “Éste se denominaba en sus actos oficiales, Visitador, Defensor, Protector y Juez de los Indios en las Provincias de Huexotzingo, Tlaxcala y Huacachula” (Ramírez, 1986: 11).

<sup>3</sup> Hernando Ruiz de Alarcón nació en Taxco en 1583 (es la fecha más aproximada) y falleció en 1646. Se sabe que estudió en la Real y Pontificia Universidad de México, misma a la que ingresó en 1597; se graduó en 1606 como bachiller en Teología; aprendió el náhuatl (probablemente en el Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco) y al ordenarse sacerdote fue encargado del curato de *Atenango*. Es hermano del famoso dramaturgo Juan Ruiz de Alarcón.

ésta se enfoca en poner en tela de juicio todo lo que se ha escrito con respecto a nuestras culturas antiguas y realizar el cotejo con las obras plásticas que se conservan en nuestra época (códices, murales, esculturas, estelas, dinteles, vasijas, etcétera). El maestro propone que a partir del *quincunce*, el cual figura en la gran mayoría de estos vestigios, se articule un sistema de constantes, un grupo de signos o símbolos en los que se pueda estudiar la cosmovisión de los antiguos originarios de México: “analizar las imágenes y definir sus rasgos particulares; luego, según la persistencia de éstos en piezas diferentes, integrar conjuntos coherentes entre sí; por último, a fin de explicarlos, recurrir a un texto donde tal explicación pueda hacerse patente” (Bonifaz Nuño, 1995: 125). Basado en estos criterios, analizaré las obras ya referidas: el *Tratado*, de Ruiz de Alarcón, y la escultura de *Xochipilli*, por toda la visión del mundo y del universo que se resguardan en ambas obras.

Complementando la lectura iconográfica, y para hacer una interpretación y análisis de mayor profundidad, me apoyaré en la “crítica de vertientes”, propuesta por el maestro Antonio Candido. Dicha postura se sustenta en no reducir el estudio de obras específicas a una sola perspectiva o disciplina, sea teórica o crítica, sino apoyarse en otras materias que sean ancilares, acordes y oportunas, lo que conocemos como estudios multidisciplinarios: “el crítico debe respetar la naturaleza de los textos analizados, ajustando a ellos el tratamiento adecuado. [...] procurando combinar eventualmente más de un punto de vista, a fin de atender a la extraordinaria diversidad de las obras” (Candido, 2000: 13). En este sentido, por ejemplo, para intentar definir y comprender la *cosmovisión*, me apoyaré de los estudios realizados por Alfredo López Austin, Eduardo Matos Moctezuma y Miguel León Portilla; en el caso de los rituales y el uso de las plantas de poder, como el *ololiuhqui* o el *teonanácatl*, la ingente *Sueño y éxtasis*, de Mercedes de la Garza, es la fuente más completa en este complejo campo de estudio; con respecto a *Xochipilli*, me basaré principal-

mente en Gordon Wasson y Justino Fernández; asimismo, me apoyaré en los trabajos de otros especialistas como Ángel María Garibay, Leonardo López Luján, entre otros más.

### *Primera aproximación: el quincunce*

Hernando Ruiz de Alarcón, en el “Capítulo I. Del fundamento de las idolatrías. De la adoración y culto de diferentes cosas en especial del fuego. De los brujos nahuales y cómo puede ser”, del *Tratado*, menciona someramente los conjuros y rituales que se realizaban durante los partos, además del uso de plantas de poder en la asignación del nahual, que era muy importante: “Y los indios antiguos sacaban al cuarto día del aposento al recién nacido, y juntamente al fuego, y dábanle con él cuatro vueltas a la cabeza. [...] le ponían el nombre que había de tener, el cual era conforme al dios en que nacía” (Alarcón, 1988: 34).

Como podemos vislumbrar, estas referencias son medulares para iniciar el análisis de la lectura iconográfica, para abordar la cosmovisión de los nahuas. Primero, el número cuatro es crucial: el recién nacido y los cuatro rumbos del mundo y del universo son el quincunce.<sup>6</sup> El nivel más elaborado de esta representación se puede apreciar en el “Calendario azteca” o “Piedra del Sol”.

Estos cuatro puntos que giran en torno al centro, se muestran y desarrollan no sólo en el plano mundano, sino que también se proyectan

<sup>6</sup> La conceptualización propuesta por el maestro Bonifaz Nuño es la siguiente: “Supóngase una superficie cuadrada cuyo centro se marca por medio del punto donde, necesariamente, se cruzarían las líneas diagonales que relacionan entre sí los ángulos opuestos de la mencionada superficie; así, el centro se pone a su vez en relación con los vértices de tales ángulos, puntos también. Si éstos se figuran marcándolos como el primero, entre los cinco así manifiestos compondrán la figura designada por la palabra latina *quincunx*, quincunce, si se españoliza: un punto central y cuatro angulares, equidistantes a él” (Bonifaz Nuño, 1995: 13).

hacia el inframundo (*Mictlan*) y hacia el plano celeste, el universo (*Omeyocan*). El hombre es el vínculo, el ser mediador entre estos espacios, el glifo *ollin* (movimiento):

[...] el universo está compuesto por dos ámbitos espacio temporales diferentes: el divino o *anecúmerno* y el mundano o *ecúmerno*. [...] La comunicación entre ecúmerno y anecúmerno es constante. El paso se realiza en ambas direcciones por numerosos umbrales. Por éstos fluyen dioses, fuerzas y mensajes divinos, para bien y para mal de las criaturas, y en ellos depositan los hombres las ofrendas a los dioses (López Austin, 2015: 26).

Parfraseando a este gran investigador, estos seres tienen sustancia que se divide en: 1) fina, sutil e indestructible y 2) pesada, densa y perecedera; asimismo, tienen una calidad que se entiende en la dialéctica de los “opuestos pero complementarios”, esto es: frío-caliente, femenino-masculino, húmedo-seco, bajo-alto, oscuro-luminoso, etc. En estas dimensiones, los seres humanos pueden interactuar con las representaciones de la Madre Naturaleza, ya sean celestes o divinas, del inframundo o seres descarnados (muertos), los cuales se invocan mediante rituales que implican música, cantos y danza. Estas ceremonias muchas veces se realizaban con la ingesta de plantas de poder, para alcanzar el éxtasis y dialogar con los dioses.

Retomando el quince, las pirámides tienen esa base de cuatro lados que vincula en la cima con lo divino y que en sentido inverso también se correlaciona con el inframundo. Con el ser humano ocurre lo mismo; los pies (descalzos, principalmente) son nuestro vínculo con la Tierra, con nuestras raíces; la cabeza se relaciona con lo divino, con los dioses o fuerzas de la Tierra; lo mismo sucede con una casa, ya que es un recinto sagrado que representa el *axis mundi*, el *omphalos* en que se gesta la vida, el Centro sagrado:

En las culturas que conocen la concepción de las tres regiones cósmicas –Cielo, Tierra, Infierno–,

el «Centro» constituye el punto de intercepción de estas regiones. [...] Es una alusión a un tema mítico muy extendido: en otro tiempo, las comunicaciones con el Cielo y las relaciones con la divinidad eran fáciles y «naturales»; tras una falta ritual, estas comunicaciones quedan interrumpidas y los dioses se retiran todavía más arriba de los cielos. Sólo los hombres-medicina, los chamanes, los sacerdotes y los héroes o los soberanos logran restablecer, de modo pasajero y sólo para propio uso, las comunicaciones con el Cielo (Elia-de, 1979: 44).

Regresando al fragmento citado de Hernando Ruíz de Alarcón, con estas referencias del quince y la cosmovisión, ahora comprendemos por qué era muy importante realizar una ceremonia en la casa del recién nacido, ya que, tanto simbólica como ritualmente, representa ese momento sagrado en que la vida “brota” de la Tierra, gracias a las fuerzas de ésta, lo que consideraban los antiguos mexicanos como una intervención divina. Un ejemplo de estas manifestaciones en que nos vinculamos con nuestra Madre Naturaleza se representa en el temazcal, que es un ritual y no sólo un simple baño; como se sabe, la pequeña casa en forma de iglú simboliza el útero materno, el cigoto a partir del que se gesta la vida. En el ritual se abren cuatro puertas, que duran aproximadamente media hora; en cada espacio temporal se meten siete piedras volcánicas que se han calentado al rojo vivo afuera y que son llevadas al centro del temazcal para poner semillas sagradas (que también son consumidas por los asistentes) y para verter el agua que genera el vapor que purifica y sana el cuerpo. En cada apertura se agradece con cantos en náhuatl a los cuatro elementos: fuego, agua, viento y tierra. La última intervención se centra en lo telúrico (esto se vive en el ritual), después de casi dos horas, el chamán pide que se realicen abdominales (las que se puedan, diez o más), hasta el cansancio, y en el último esfuerzo, se solicita que se sostengan de las rodillas; en ese momento se indica que se está en posición de Chac-Mol, inmediatamente

se indica que se puede desfallecer a un costado, ya en el suelo, y con dificultad para respirar por el cansancio y la postura, se vuelve a señalar que en ese instante se está en posición fetal. Se solicita que se escuche el latido del corazón y se intente recordar, pero, sobre todo, que se tome consciencia de que en ese momento se vuelve a renacer y que nuestra dadora es la Naturaleza, a la que debemos un profundo respeto y, por tanto, es nuestra responsabilidad cuidarla y no destruirla, ya que nos provee de todo.<sup>7</sup>

Regresando al *Tratado*, en el espacio del nacimiento referido por Hernando, se puede comprender la importancia simbólica de resguardar durante cuatro días que las condiciones fueran favorables, ya que en ese momento transcendental los seres humanos se encuentran entre la vida y la muerte; por tal razón, al lograrse el nacimiento, la alegría de la vida se hacía manifiesta con la asignación del nahual: las cuatro vueltas alrededor de la cabeza del recién nacido eran fundamentales.

En *Xochipilli* también podemos leer esa cosmovisión que intuyó Hernando Ruiz de Alarcón: el joven de las flores se encuentra sentado con las piernas cruzadas en un pedestal, que simboliza ese quincunce, esa pequeña pirámide, en la que él buscará desdoblarse para interactuar con el inframundo y lo celeste, con las fuerzas múltiples de la Madre Naturaleza: “No es de extrañar que el símbolo *ollin* (movimiento) se presente con cuatro aspas, que bien pueden simbolizar cada uno de estos rumbos y dioses. De esta lucha constante entre *Tezcatlipoca* y *Quetzalcóatl*

habrá de originarse todo lo creado” (Matos Moctezuma, 2001: 90). Esta cosmovisión de los antiguos mexicanos, con respecto a los mayas peninsulares, también se puede consultar en *La Tierra del faisán y el venado*: “El techo de la tierra es azul, para que en él descansen los ojos que se elevan a lo alto. Cuatro gigantes, uno a cada viento, sostienen el cielo con sus grandes brazos. Éstos son los que se llaman los cuatro *bacabes*, que se oye nombrar” (Mediz Bolio, 2008: 21). Cada uno representa los rumbos de la tierra y el universo, principalmente los vientos y las lluvias que simbolizan; uno es rojo, otro blanco, uno azul y el otro amarillo. El primero son los fuertes vientos del norte, el segundo corresponde al cálido oriente donde nace el Sol, el tercero también es positivo y propicio para la vida y el orden, el último es negativo, como el del norte, ya que su región es el poniente donde muere el Sol.<sup>8</sup>

En la escultura, el “señor de las flores” representa ese movimiento, esa lucha de contrarios en que se celebra la vida. En los rituales dedicados a *Xochipilli*, se sabe que se tocaba música; los tambores que al tener contacto con la Tierra, al tocarla o pulsarla, en la ceremonia se le pide permiso para poder entrar en ella; para invocar mediante los cantos y los instrumentos de viento a los seres celestiales y del inframundo; para ser parte de ellos a través de la danza, mediante el desdoblamiento o trance que se lograr con la ingesta de plantas de poder y alcanzar el éxtasis. Una de esas flores descifradas se puede observar en el brazo izquierdo y corresponde al tabaco. Este enteógeno es fundamental en el inicio de los rituales; como narcótico, ayuda a abrir la sensibilidad, pero, sobre todo, funge,

<sup>7</sup> Esta experiencia es personal, la viví en un ritual en Mexcaltitan, en las faldas del cerro del Tepozteco, estado de Morelos, México. Con anterioridad, en la infancia ya había experimentado estos baños sagrados, mis abuelos son hablantes de náhuatl de la sierra norte de Puebla. El temazcal representa esa parte de la visión cíclica y concreta. Para mayor información consúltese: Alejandro Tonatiuh Romero Contreras, “Visiones sobre el temazcal mesoamericano: un elemento cultural polifacético”, Alfonso Julio Aparicio Mena, *El temazcal en la cultura tradicional de salud y en la etnomedicina mesoamericana*.

<sup>8</sup> En México, cuando chocan los vientos y los lluvias del norte con las del sur se producen inundaciones, enfermedades; como la visión es cíclica, se sabe la muerte que genera también es necesaria para la vida. En el valle de Anáhuac, estos cuatro gigantes o pilares son los *tlaloques*. En Museo de Antropología está construido con esta cosmovisión: al centro la ceiba sagrada que es la fuente de la vida y las salas que la resguardan, esos cuatro rumbos de la Tierra.



por el humo, como un elemento que limpia el espacio y genera con el copal un ambiente étéreo que evoca ese puente o escenario entre la dimensión celeste y del inframundo: “Una planta que da energía, quita el dolor y el cansancio, estimula el aliento vital y cura enfermedades es comprensible que fuera considerada la planta sagrada por excelencia” (De la Garza, 2012: 105). El *picietl* y el *quauhyetl*, conocidos respectivamente como la *Nicotiana rustica* y *Nicotiana tabacum*, fueron estas plantas que utilizaron y que hoy conocemos como tabaco.<sup>9</sup>

### Segundo abordaje a la cosmovisión: asignación del nahual

Como recordaremos, un hecho fundamental luego del nacimiento era la asignación del nahual.<sup>10</sup> Menciona Hernando en el *Tratado*: “Este nombre tomarían de unos calendarios, [...] tienen repartidos los nombres de animales, como son: *océlotl*, tigre; *quahtli*, águila; *cuetzpalli*, caimán; *cóatl*, culebra; y de otras cosas inanimadas como *atl*, *calli*: agua, casa” (Alarcón, 1988: 34). Se otorgaba con base en el signo o animal que correspondía al *tonal-*

VIII

<sup>9</sup> Mercedes de la Garza también menciona que no sólo se fumaba, sino que podía ser usada como pomada, bebida como infusión, a veces mezclada con otras plantas, también se masticaba y se reducía a polvo para inhalarla, cita a Vetancurt para comprender el poder de esta planta: “parece que ayunta la misma muerte” (104).

<sup>10</sup> El nahualismo es una concepción o forma de actuar en este mundo de una manera excepcional que rompe con el pensamiento racional. Es un conocimiento complejo, profundo y hermético, se *vive* y las conjeturas que se han realizado al respecto son sólo aproximaciones que nos dan ideas. Muchas personas no creen, resulta incomprensible que un ser humano tenga la capacidad de transformarse en animales o en fuerzas de la naturaleza como el viento o fuego para hacer el bien o el mal. La interpretación que daré es con base en las obras señaladas y obviamente no es exhaustiva. Cfr. Roberto Martínez González, *El nahualismo*; Mercedes de la Garza, *Sueño y éxtasis*.

*pohualli*<sup>11</sup> o calendario azteca: “Como se creía que el carácter de una persona y su suerte en la vida estaban asociados al transcurso del calendario sagrado de 260 días, el *tonalpohualli*, [...] e informaba a los padres cuáles serían su suerte, sus virtudes, sus defectos” (Vela, 2017: 33). Desafortunadamente, en este caso específico señalado por el religioso, no tenemos más datos, no sabemos qué ocurrió posteriormente. A pesar de esta limitante, el inquisidor refiere varios sucesos extraordinarios con respecto a los nahuales: relata historias que pueden considerarse como paranormales en el sistema de creencias occidental. Esto es: describe varios casos en que los originarios poseían la capacidad de convertirse en animales; menciona, por ejemplo, el caso de una mujer que se transformó en un murciélago y que, al visitar a unos clérigos en el monasterio, éstos, espantados, la ahuyentaron; al día siguiente, la señora, muy molesta, les fue a reclamar el maltrato recibido. En este mismo sentido insólito, narra otro caso en que una mujer que se encontraba tejiendo con otras compañeras muere en su nahual de caimán en un río cercano a Acapulco; los deudos demandan a Simón Gómez para que se hiciera cargo de lo que consideraron como un asesinato; obviamente, para el juez que llevó el caso, todo lo referido era un absurdo. Para ser más concisos, dejémosnos de rodeos y citemos el primer caso que menciona Hernando, es sobre un originario que repentinamente comienza a gritar que lo matan y solicita auxilio de inmediato: “[...] y

<sup>11</sup> El *tonalpohualli* se conforma de un complejo sistema, de momento refiero sólo la rueda de veinte días: “Recordemos que el calendario (año) nahua se conformaba de 18 meses de 20 días. Su lectura se hace a la inversa de las manecillas del reloj” (Matos Motezuma 2009: 274). Cada uno de ellos tiene un glifo representativo: 1, *cipactli*-cocodrillo; 2, *ehécatl*-viento; 3, *calli*-casa; 4, *cuetzpalli*-lagartija; 5, *cóatl*-serpiente; 6, *miquiztli*-cráneo (muerte); 7, *mázatl*-venado; 8, *tochtli*-conejo; 9, *atl*-agua; 10 *itzcuintle*-perro; 11, *ozomatli*-mono; 12, *malinalli*-yerba; 13, *ácatl*-caña; 14, *océlotl*-jaguar; 15, *cuauhtli*-águila; 16, *cozcacuauhtli*-zopilote; 17, *ollin*-movimiento; 18, *técpatl*-pedernal; 19, *quidhuatl*-lluvia y 20, *xóchitl*-flor.



hallaron que los vaqueros della, habían corrido y muerto un zorro, o raposa, y volviendo a ver al indio, lo hallaron muerto. Y si bien me acuerdo con los mismos golpes y heridas que tenía el zorro” (35). Como podemos comprender, su fanatismo religioso<sup>12</sup> sólo le permitía observar y enfocar estos casos como algo extraordinario a causa de la idolatría y las supersticiones demoníacas que, él señala, eran ejecutadas por brujas o hechiceros, guiadas por el Maligno: “[...] el demonio por el pacto expreso o tácito que sus padres tienen con él, le dedica o sujeta al animal, que el niño ha de tener por nahual” (38). A pesar de todos estos bemoles que denotan menosprecio e incompreensión, intuye un trasfondo al referir sobre las plantas de poder y el nahualismo: “[...] me cuadra más la tercera que es del verbo *nahualtia* que es esconderse cubriéndose con algo, que viene a ser lo mismo que rebozarse, y así, *nahualli* dirá rebozado debajo de la apariencia del tal animal, como ellos comúnmente lo creen” (39). Para comprender un poco sobre esta capacidad que el religioso caviló, pero no vislumbró, vamos a procurar las correspondencias con *Xochipilli* y lo primero consiste en realizar el señalamiento de que el nahual que se asignaba al nacer no forzosamente podía ser el único. Los sabios, curanderos o chamanes<sup>13</sup> tenían la capacidad de tener varios, a diferencia de los hombres ordinarios.

<sup>12</sup> Este choque entre la religión cristiana apostólica y romana y todo lo que sea diferente de ella posee un trasfondo milenar. Si bien se creyó que Martín de Anglería fue uno de los primeros colonizadores en enfocar y considerar todo como lo negativo, lo oscuro e idolátrico, desde Marco Polo podemos vislumbrar ese afán de desdén promovido desde el siglo XII. Sergei Gruzinsky, en su obra *La Guerra de las imágenes*, menciona lo siguiente al respecto: “Dotado, en principio, de una identidad, una función y una forma demoníaca, el ídolo «malvado y mentiroso», «sucio y abominable» sólo existe en la mirada del que lo descubre, se escandaliza y lo destruye. Es una creación de la mente, que depende de una visión occidental de las cosas” (Gruzinski, 1994: 52).

<sup>13</sup> Mercedes de la Garza sintetiza al respecto de este poder de los chamanes: “ellos [chamanes] son los especialistas en prácticas de programación de las imá-

Empero, antes de siquiera imaginar ese poder de tener más de un nahual, vamos a observar y analizar en *Xochipilli* cómo esos sabios, curanderos o chamanes lograban el éxtasis mediante la ingesta de plantas de poder, esa comunicación con los seres o fuerzas de la Naturaleza, tanto del nivel celestial como del inframundo, además del tabaco ya referido, figuran en la escultura, las siguientes: el *sinicuiche*,<sup>14</sup> *Heimia salicifolia*, que posee efectos sonoros y no visuales, permite recordar sucesos recientes o muy pasados mediante los sonidos, la podemos ver en una de las pantorrillas de esta representación; también figura el *ololiuhqui*,<sup>15</sup> conocido científicamente como *Turbina corymbosa* o *Rivea corymbosa*, que se conoce como semillas de la maravilla o de la virgen, ésta es la planta más citada por Hernando en el *Tratado*, junto al peyote, ya que permitía el diálogo con

genes oníricas (incubación de sueños o sueños lúcidos) y de externamiento del espíritu en el estado de vigilia (éxtasis), es decir, tienen la capacidad de desprenderse voluntariamente el espíritu del cuerpo, a través de prácticas ascéticas, como ayunos, insomnios, abstinencia sexual, autosacrificios, meditación, autohipnotismo, danzas y cantos rítmicos, así como por la ingestión o aplicación de hongos, plantas, animales y productos psicoactivos. Estos hombres son los chamanes” (De la Garza, 2012: 26).

<sup>14</sup> Gordon Wasson, al estudiar la escultura se percató de que no podía descifrar e interpretar los símbolos de las flores, por tal razón pidió el auxilio del botánico Richard Evans Schultes y la artista plástica Margaret Seeler. Con respecto al *sinicuichi*, refiere Wasson con base en los conocimientos de Schultes: “tiene propiedades sobrenaturales o sagradas, pues según ellos les ayuda a recordar acontecimientos ocurridos muchos años antes como si hubieran sucedido apenas el día anterior; otros aseguran que, con el *sinicuichi*, son capaces de recordar suceso prenatales” (101).

<sup>15</sup> En *Sueño y éxtasis*, Mercedes de la Garza refiere sobre esta planta de poder emblemática: “Uno de los más importantes alucinógenos en el mundo náhuatl fue la semilla de la *coaxihuítl* o ‘hierba de la serpiente’, llamada también *coatlaxouhqui* ‘serpiente azul’” (82). Se le conoce además como “dondiego de día”, “quebra-platos”; las semillas negras, por su efecto mayor, solían ser ingeridas por los hombres; las de color café, menos potentes, eran consumidas comúnmente por mujeres.

las deidades, y podemos observarla en la rodilla de la escultura.

Además de éstas, podemos observar la *cahuaxóchitl*, *Quararibea funebris*, planta que suele asociarse o confundirse con el *poyomatli*; ambas se solían mezclar con otras plantas de poder, como los hongos alucinógenos, especialmente los *teonanácatl* (no debe de olvidarse que las plantas de poder se dividen en sus triadas de partes: raíces, hojas y flores, en cada caso específico se consume lo adecuado; en el caso de los hongos es más complejo). Asimismo, figura una flor no identificada; además de ésta, se debe resaltar el símbolo fúngico que se puede observar en el pedestal en que se encuentra *Xochipilli* y es el hongo sagrado que brota en toda la cordillera que se extiende desde el cerro de Tláloc, casi a un costado de *Iztacihuatl*, y se prolonga por el *Popocatepec*, y en el *Tepozteco* hasta *Malinalco*.

Estas plantas de poder permitían el desdoblamiento, el trance, el éxtasis; esto es: el poder de estar en contacto con las fuerzas de la Naturaleza, ascender a lo cósmico o descender al inframundo. Es toda una visión cíclica que se puede interpretar en las pirámides. Tomemos como ejemplo el templo de Kukulcán, la pirámide de Chichén-Itzá; en ésta se pueden observar los trece niveles del cielo; de manera ascendente, cuatro corresponden a animales acuáticos (caimanes y ranas, principalmente), cuatro a terrestres (el jaguar es el ser emblemático) y cuatro a aves (el águila es la de mayor poder, pero el colibrí o el quetzal son emblemáticas), el chamán es el número trece que alcanza el nivel para dialogar con las deidades. Estas edificaciones en sentido contrario tienen nueve niveles hacia el inframundo o el Mictlán, que corresponden a los señores de esta región (léase el *Popol Vuh*) y los animales correspondientes son los nocturnos, son nueve organizados en triadas y son también acuáticos, terrestres y aves. En *Vida y muerte en el Templo Mayor*, Matos Moctezuma realiza un ingente trabajo en que señala la ya mencionada cosmovisión de los mexicas:

Para los nahuas, la estructura universal estaba formada por dos planos, uno vertical y otro horizontal. El lugar donde cruzan ambos planos corresponde al centro, al ombligo que conforman uno de los tres niveles: el terrestre. Este nivel divide el plano vertical en dos: hacia arriba se encuentra el nivel celeste y hacia abajo el inframundo. En cada uno de ellos se encuentra el principio dual *Ometéotl* (Matos Moctezuma, 2003: 44).

Como ya referí, la parte celeste se divide en trece niveles y el inframundo en nueve, que simbolizan los nueve meses de gestación humana. Los chamanes más poderosos poseían algunos o muchos de estos nahuales en los que se podían transformar. Por ejemplo, recuérdese que María Sabina, al consumir los hongos, se transportaba en planos oníricos y combatía con los nahuales que hacían el mal: “Cuando dormimos, el espíritu sale del cuerpo y vaga. Va a donde quiere ir. El espíritu regresa si despertamos. Pero algunas personas nacen con su suerte. Su espíritu se convierte en tlacuache, en tigre o en zopilote” (Estrada, 1989: 53). Estas hierofanías se dan y se viven de diversas maneras; por ejemplo, Gordon Wasson menciona cómo pudo ser ese momento, este trance único en los murales de *Tepantitla*, en *Teotihuacan*:

Antes de que las luces se extinguieran, los murales y los celebrantes constituían las últimas impresiones visuales. A medida que los enteógenos surtían efecto, las siguientes imágenes que los peregrinos veían en lo oscuro, tuviesen los ojos abiertos o cerrados eran los murales que surgían a una vida tridimensional, mucho más real que cuanto ellos hubieran conocido del mundo cotidiano. A continuación escuchaban los cantos entonados por los celebrantes (Wasson, 1983: 199).

Frente a un mural o una estatua como la de *Xochipilli*, se realizaban estos rituales; recuérdese lo ya referido, el copal generando un ambiente hetéreo, propicio y sagrado; la música sensibilizando, los sonidos de percusión de los *huehuetl*

o *teponaztli*, acompañados de los instrumentos de viento como caracoles o silbatos. Éstos se sincronizaban con los cantos, que podían ser conjuros o invocaciones, complementados con la danza, para pulsar a nuestra Madre Tierra y hacer del cuerpo humano una caja de resonancia. El ritual tenía como finalidad el trance, el éxtasis, la comunión con todas estas dimensiones ya señaladas, viajes siderales por el Universo o por el inframundo. El *nosotros* tojolabal trabajado por el maestro Carlos Lenkersdorf: “[...] tienen confianza en el principio cósmico del NOSOTROS gracias al cual el poder nosótrico está repartido y distribuido en el cosmos. El poder concentrado en las manos de unos pocos, en cambio no sabe construir sino sólo destruir” (Lenkersdorf, 2005: 266). Esa es una parte de la cosmovisión de nuestros originarios del valle de Anáhuac, del antiguo México: un cosmos, una madre tierra que no se entiende ni se puede interpretar en una visión monolítica, racionalizada. Una visión del mundo que se pueda cosificar desde la perspectiva eurocentrada. Esto es: un *ser en el mundo* que se *siente*, que se *vive* en toda su complejidad.

### Conclusiones

Este trabajo fue apenas una pequeña muestra de lo compleja y profunda que es la *cosmovisión* de nuestros antiguos mexicanos. A través de la lectura iconográfica y a partir de los estudios de los especialistas, me atreví a realizar esta interpretación con base en el *Tratado* de Hernando Ruiz de Alarcón y la escultura emblemática de *Xochipilli*, para intentar comprender qué es el quince, los cuatro rumbos del mundo y del universo con respecto al nacimiento de un infante y la importancia del nahual que se le atribuía en ese momento. Este nahualismo, como se vislumbró, es sumamente complejo y tiene que ver con vivencias personales, y todo lo que se intente conceptualizar desde “fuera” corre el riesgo de estar errado en sus interpretaciones. Lo mismo ocurre con los rituales, que varían dependiendo de la región de Mesoamé-

rica en que se practiquen; estas ceremonias se realizan conforme las condiciones a favor, a esa visión cíclica. Nada es estático, todo se mueve, está en constante fluir, como la Piedra del Sol, somos un movimiento continuo (*ollin*) que se apaga con la muerte.

Lo fascinante de todas estas apreciaciones es que a casi quinientos años de la caída de la gran Tenochtitlan, en algunas regiones de nuestro México, aún se conservan muchas de estas prácticas: los chamanes siguen curando o enfermando a las personas; la infinidad de historias y relatos acerca de los poderes y acciones extraordinarias de los nahuales forman parte de nuestra cultura actual en las regiones remotas que no han sucumbido a las imposiciones occidentales.

Con este artículo espero haber contribuido un poco en el estudio, valoración y reivindicación de nuestras culturas antiguas, tan ricas y complejas en sus múltiples sentidos (la náhuatl, pero también la maya, la wixárika, la rarámuri y, más aún, las que se conservan en la parte norte del continente y en el sur, los wayomi, los mapuches, etcétera). Espero que a nivel continental coadyuve no sólo a conocernos, sino a reconocernos en nuestras congruencias, en las visiones del mundo que tienen nuestros originarios en su cultura, en sus tradiciones, en sus danzas, en su música, en los conocimientos de las plantas medicinales y en el culto, preservación y cuidado de nuestra Madre Tierra, tan cosificada, explotada y vapuleada por los “civilizados”, que increíblemente no la conciben como el *ser vivo* que nos provee de todo. No hay una visión monolítica única e inequívoca de la cosmovisión de nuestros antiguos nahuas, sino múltiples aristas de un todo sumamente complejo que no se puede aprender con facilidad. Música, canto y danza a nuestra Pachamama. 

### Fuentes citadas

Bonifaz Nuño, Rubén (1995). *Cosmogonía antigua mexicana. Hipótesis iconográfica y textual*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.



- Candido, Antonio (2000). *Estruendo y liberación*. México: Siglo XXI.
- De Benavente, Toribio (1973). *Historia de los indios de la Nueva España*. México: Editorial Porrúa.
- De la Garza, Mercedes (2012). *Sueño y éxtasis. Visión chamánica de los nahuas y los mayas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fondo de Cultura Económica.
- De Sahagún, Bernardino (1975). *Historia general de las cosas de la Nueva España*. México: Porrúa.
- De la Serna, Jacinto (1892). *Manual de ministros de indios, para el conocimiento de sus idolatrías y extirpación de ellas*. México: Anales del Museo Nacional.
- Estrada, Álvaro (1989). *Vida de María Sabina, la sabia de los hongos*. México: Siglo XXI.
- Garibay K., Ángel Ma. (1993). *Épica náhuatl*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lenkersdorf, Carlos (2005). *Filosofar en clave tojolabal*. México: Miguel Ángel Porrúa.
- López Austin, Alfredo (2015). *Cosmovisiones mesoamericanas. Reflexiones, polémicas y etnografías*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Martínez González, Roberto (2015). *El nahualismo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Matos Moctezuma, Eduardo (2003). *Vida y muerte en el Templo Mayor*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mediz Bolio, Antonio (2008). *La tierra del faisán y el venado*. Mérida, Yucatán: Editorial Dante.
- Ramírez, José Fernando (1986). *Fray Toribio de Motolinía y otros estudios*. México: Editorial Porrúa.
- Ruiz de Alarcón, Hernando (1988). *Tratado de las supersticiones y costumbres gentílicas que hoy viven entre los indios naturales de esta Nueva España*. México: Secretaría de Educación Pública.
- Vela, Enrique (2017). "Aztecas. Cultura y vida cotidiana", en *Arqueología mexicana*. México: Editorial Raíces.
- Wasson, Gordon (1983). *El hongo maravilloso teonanacátl*. México: Fondo de Cultura Económica.

# Trilce y la contextualización de su proceso creativo

**Salomón  
Mariano  
Sánchez\***

\* Profesor-investigador de la UAG; Coordinador de Posgrado e Investigación en la Facultad de Filosofía y Letras, y del Cuerpo Académico: Estudio, significación y uso del discurso. Miembro de la Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso (ALED) desde 2010 y Coordinador del Seminario de Cine y Literatura con el CEIICH de la UNAM desde 2011. Ha participado en congresos nacionales e internacionales en América Latina y universidades europeas. También ha efectuado estancias de investigación en diferentes universidades, entre las que destacan: Universidad de Buenos Aires, Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad César

## Introducción

Jauss plantea, en la *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, que el teórico de la literatura es también un historiador de la literatura porque al estudiar el proceso sincrónico en el que se produce la obra literaria puede encontrar el modelo de subjetividad que el autor tuvo presente como modelo de lector y de lectura. En este sentido, es importante señalar que este teórico propone que la experiencia estética no se produce por el simple reconocimiento e interpretación de la significación del texto o al reconstruir la intención del autor, sino al “adoptar una actitud ante su efecto estético, al comprenderla con placer y al disfrutarla comprendiéndola” (Jauss, 1986: 13-14).<sup>1</sup> Por ello enfatiza que, para lograr tal propósito, la hermenéutica literaria metodológicamente tiene la tarea de diferenciar las dos formas básicas de recepción: en primer lugar, dilucidar cómo el efecto y la significación del texto se concretizan en el lector actual; y en segundo lugar, y en

Vallejo (Lima), Universidad de Salamanca (España), Universidad Complutense de Madrid y Universidad de Chicago en Estados Unidos. Publicación de ensayos académicos en los libros: *Literatura y hermenéutica*, *La educación en el siglo XXI*, *Ensayos literarios y culturales*, *Los valores en la dialéctica de la humanidad y la naturaleza en el siglo XXI* y *Trilce: ficcionalidad deíctica e intención comunicativa*. Coautoría y edición de libros de creación literaria y cultural: *Agua fuerte, punta seca, zona desierta y abundal*.

<sup>1</sup> Jauss sintetiza esta dialéctica de la siguiente manera: “el análisis de la experiencia del lector o de la ‘comunidad de lectores’ de una época histórica determinada, las dos partes de la relación texto lector (es decir, el *efecto*, como momento de la concretización del sentido, condicionada por el texto, y la *recepción*, como momento condicionado por el destinatario) tienen que ser diferenciadas, organizadas e interpretadas como dos horizontes diferentes: el literario interno, implicado por la obra, y el entornal, aportado por el lector de una sociedad determinada. Y todo ello para reconocer cómo la expectativa y la experiencia se enlazan entre sí, y si por tanto se produce un momento de nuevas significación” (1986: 17).

la medida de lo posible, implementar la reconstrucción del proceso histórico de recepción e interpretación por los lectores en épocas pasadas. Por tanto, desde esta perspectiva, el resultado de la actualización lectora, el encuentro que se da entre ambos horizontes es el que propicia y produce la interpretación y el sentido de la obra literaria se vuelve compleja en sí por la apertura de sentidos.

En este punto, es pertinente cuestionarnos sobre cómo reconstruir la norma literaria de una época y a qué fuentes debemos acceder en la búsqueda de información apropiada para tal fin. Estas interrogantes nos permitirán plantearnos como cuestión fundamental: ¿cuál es la pregunta a la que el texto da respuesta? De esta manera, se podrá inquirir metódicamente sobre los materiales literarios históricos, culturales y de diversa índole que nos permitan arribar a una amplia y documentada comprensión del texto. Respecto de las dos preguntas iniciales, Félix Vodicka (1989) plantea que la reconstrucción de la norma puede establecerse recurriendo a la literatura de la época analizada, a las obras que se leen por su popularidad debido a que éstas constituyen una valoración del gusto dominante y ello viabiliza la lectura de nuevas obras; de igual manera explica que las poéticas normativas y teorías literarias de la época permiten conocer las normas conforme a las que se orienta la literatura en ese periodo, así como los puntos de vista, métodos y exégesis críticas respecto de la producción literaria en ese momento histórico.

Conforme a lo anterior, podemos observar que una visión panorámica de la producción literaria latinoamericana en el primer cuarto del siglo xx nos ubica indiscutiblemente en el periodo vanguardista, en cuyo mosaico geográfico las manifestaciones literarias no sólo se plantean programáticamente la tarea romper con las formas canonizadas como artísticas, apropiarse de nuevas técnicas y distintas modalidades de usar el lenguaje con fines estéticos, sino, sobre todo, la mayoría de las expresiones vanguardistas en el continente se ven en la necesidad de asumir la

palabra poética para denunciar las condiciones de marginalidad cultural, evidenciar el denegado avance democrático que ha caracterizado a la región históricamente y los obstáculos económicos que han mantenido el atraso ancestral de la región gobernada por infectas oligarquías. Por ello, la necesidad de mostrar la realidad nacional y continental a partir de la reapropiación de su legado insurgente, de sus rasgos culturales originarios inscritos en la dimensión del lenguaje con el fin de establecer nuevas relaciones sociales y construir una nueva cultura en Latinoamérica, es una tendencia subyacente en el discurso de estos movimientos porque “[...] la vanguardia latinoamericana responde a factores socio-económicos a varios niveles: nacional, continental latinoamericano, e internacional. Estéticamente es parte tanto de una tradición autóctona como de un fenómeno más amplio, occidental. Pero, más que un producto de imitación de la estética europea es parte del fenómeno que se ha dado en llamar vanguardia internacional” (Grünfeld, 1997: 9).

El discurso vanguardista en el continente utiliza e interpreta estos elementos de manera reveladora, por lo que resulta significativo apreciar el modo en que el contexto histórico y sociocultural favorece esas orientaciones, así como las contradicciones que suscitan dichos planteamientos entre los que se han señalado la integración de lo autóctono y popular en el carácter universal del arte, la afirmación de las identidades regionales y nacionales en un contexto integrador de lo latinoamericano, así como la consideración del progreso como expresión del desarrollo social frente al precario crecimiento de la región.

### *Marco histórico-estético de Trilce*

Expondremos, a manera de concentrado cronológico de datos, la diversidad de manifiestos, materiales teóricos y obras en las que embrionariamente ya hay algún rasgo vanguardista u obras propiamente vanguardistas, y algunas re-

vistas de la época con carácter definitivamente innovador. Aclaramos que el concentrado sólo contempla materiales difundidos hasta 1922 (año de publicación de *Trilce*) porque la idea es ponderar el ambiente literario y cultural latinoamericano en que la obra se produce; eso excluye un caudal muy importante de producción vanguardista, incluidos los valiosos escritos contra vanguardistas de Vallejo porque fueron publicados después de cuatro años (el más próximo) de la primera edición de esta obra.

Con base en lo anterior, destacamos que la producción relacionada con el vanguardismo en Latinoamérica, en tanto que en ella sobresalen rasgos que caracterizan a este movimiento, se desglosan cronológicamente de la siguiente manera:<sup>2</sup>

- 1909, Darío publica el ensayo teórico “Futurismo” (Bb.Aa.) y también sobre futurismo Almacchio Diniz, “Una nueva escuela literaria” (Brasil).
- 1914, Huidobro, conferencia “Non serviam” (Santiago).
- 1915, Güiraldes, poemario *El cencerro de cristal* (Bb.Aa.).
- 1916, Huidobro, poema *Arte poética* (Bb.Aa.) y prefacio al poema extenso *Adán* (Santiago). Alberto Hidalgo, poemario *Arenga lírica al Emperador de Alemania* (Perú).
- 1917, Huidobro, poemario *Horizon Carré* (París). Alberto Hidalgo, *Panoplia lírica* (Perú).
- 1918, Huidobro *Poemas árticos y Ecuatorial* (Madrid). Salomón de la Selva, *Lugar tropical y otros poemas* (Estados Unidos).
- 1919, J. J. Tablada *Li-Po y otros poemas* (México). Fernán Silva Valdez y Pedro Leandro Ipuche, revista *Los nuevos* (Nativismo Uruguayo). S. de la Selva *El soldado desconocido* (Estados Unidos).
- 1920, Huidobro, Carta abierta “La actual literatura en lengua española” (Francia).

Oswald de Andrade, revista *Papel y tinta* (Brasil). Borges, ensayo “Al margen de la moderna lírica” (Sevilla).

- 1921, Huidobro, ensayo “La creación pura” (Francia) y la conferencia “La poesía” (Madrid). Mariátegui, ensayo “Aspectos nuevos y viejos del futurismo” (Lima). Borges, *Manifiesto del Ultra* (Palma de Mallorca); Proclamas: *Anatomía de mi Ultra* (Madrid), ensayo “Apuntaciones Críticas (Madrid); poema-manifiesto *Prisma*, (Madrid); ensayo “Ultraísmo” (Bb.Aa.) y Mural *Prisma N.1* (Bb.Aa.). Luis Palés Matos y José I. de Diego Padró, inician el *Diepalismo* (Puerto Rico). Andrés Adelino *Manifiesto Postumista* (República Dominicana). Maples Arce, Hoja de vanguardia *Actual N. 1. Comprimido Estridentista* (México).
- 1922, Oliverio Gironde, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (Chile), Pablo de Rokha *Los gemidos* (Chile). Maples Arce, poemario *Andamios interiores* (México). Tablada, *El jarro de flores. Disonancias líricas y Un día. Poemas sintéticos* (México). Mario de Andrade, poemario *Paulicéia desvairada*, de la que forma parte *Prefacio Interesantísimo* (São Paulo). Luis Palés Matos, ensayo “El dadaísmo”; con Tomás L. Bautista, *Manifiesto Euforista*. Alberto Hidalgo, prólogo *El Simplismo* (Bb. Aa.). Nefatli Argella y el movimiento de vanguardia chileno, proclama *Rosa Náutica*. Güiraldes, revista *Proa* (Bb. Aa.). Revista *Martín Fierro* (Bb. Aa.). Villarrutia, Torres Bodet y Bernardo Ortiz de Montellano, revista *La falange* (México).

Como puede observarse, desde 1909 la citación del discurso vanguardista despierta el interés de artistas e intelectuales en Latinoamérica, donde, “a pesar de la ambivalencia de actitudes, pocos textos escaparon a la influencia del futurismo. Unos más y otros menos, todos usaron la retórica futurista, incluso aquellos que explícitamente, rechazaban sus principios” (Schwartz, 2002: 398-99). Para la segunda décadas del siglo XX, las vanguardias europeas se han difundido en revistas españolas y latinoamericanas, de tal forma que en el ambiente literario y cultural “La nueva poesía

<sup>2</sup> Para este listado las fuentes de consulta son las siguientes: Hugo Verani (1988); Merlin Forster (2001); Jorge Schwartz (2002); Celina Manzoni (2008) y Nelson Osorio (2016).



latinoamericana que reemplazó al modernismo, y que fue un reflejo de los ismos europeos con nombres como futurismo (Italia, Rusia), vorticismo (Estados Unidos, Inglaterra), dadaísmo (Suiza, Francia) o ultraísmo (España), se puso en marcha apenas las intelectualidades urbanas terminaron de asimilar el nuevo impacto cultural de la lejana Primera Guerra Mundial en el medio local” (Laurer, 2003: 267).

En este fenómeno es importante considerar que varios artistas e intelectuales americanos efectúan una contribución significativa a los ismos europeos por su participación en el desarrollo de éstos y en el ambiente cultural de la época; tal es el activismo de Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges y Oswald de Andrade (por citar algunos), y una razón entre muchas por la que el vanguardismo es un movimiento internacional alimentado por relaciones de reciprocidad artística entre Europa y América y no una simple copia o moda impuesta del viejo continente, aunque tampoco una producción completamente autónoma del mismo (Osorio, 2016).

En el ámbito peruano propiamente dicho, uno de los primeros poetas vanguardistas en desafiar la retórica modernista es Alberto Hidalgo; publica sus primeros poemas de filiación futurista en revistas literarias de Arequipa y Puno desde 1916 y posteriormente en *La Semana* (1918-23) que dirige con Miguel Ángel Urqueta. En 1916 publica *Arenga lírica al Emperador de Alemania* y en 1917 *Panoplia lírica*. De espíritu propagandista, enfiló sus ataques contra la trasnochada cultura peruana e hispánica, pues “Hidalgo encarna la vanguardia estridentista en el Perú, y su poesía conjuga elementos técnicos y motivos claramente futuristas –aunque usa todavía la rima– con emociones anarquistas y nihilistas que a veces llevan la etiqueta socialista” (Grünfeld, 1997: 441). Radicado en Buenos Aires, en 1922 lanza su *Simplismo*, especie de manifiesto en el que esboza los rasgos de una literatura nueva con aspectos similares al creacionismo de Huidobro y del ultraísmo porteño. En 1923 publica *Química del espíritu*, poemario

vanguardista en el que formula su propuesta lírica donde expone que el *simplismo* es la poesía reducida a sus mínimos elementos emotivos sin razón lógica utilitaria, con prevalencia de una alta expresividad estética mediante el uso, casi exclusivo, de imágenes y metáforas. Su proyecto creativo, de visibles rasgos cubo-futuristas, estridentista, creacionistas y ultraístas se plasma formalmente en la introducción del libro y los poemas del *Simplismo*, publicados en 1925. Por su parte, el poeta Xavier Abril publica sus primeras *Greguerías* en 1922 en el diario *El Tiempo*, propuesta lírica en la que se advierte la tendencia creativa afín al vanguardismo, hecho que se hace visible en su poesía surrealista publicada posteriormente en la revista *Amauta* (1926-1930).

En términos generales, no tomando en cuenta (por nuestro corte cronológico) figuras representativas del vanguardismo peruano como Alberto Montejó y sus poemarios: *Cosmos* (1925) y *Canción infinita* (1928); Alejandro Peralta con *Ande* (1926) y *Kollao* (1934), expresiones genuinas del indigenismo vanguardista; Carlos Oquendo de Amat y sus *5 metros de poemas* (1927) que sintetiza cubismo, dadaísmo, creacionismo, ultraísmo y surrealismo; César Moro y su vasta producción, en la que sobresale *La tortuga ecuestre*, escrito entre 1938-39; Magda Portal, con *Una esperanza y el mar: varios poemas a la misma distancia* (1927); Emilio Westphalen y *Las ínsulas extrañas* (1933) y *Abolición de la muerte* (1935); podemos advertir que en el Perú hay un ambiente literario y cultural, con todas las limitaciones que marcan a un país periférico, que propicia el desarrollo de los movimientos vanguardistas en la época en que fue escrito *Trilce*. Es importante dar cuenta de que en el *Symposium* efectuado en la Universidad de Córdoba en agosto de 1959, cuyas disquisiciones publica *Aula Vallejo*, Alcides Espelucín, en su “Contribución al conocimiento de César Vallejo y de las primeras etapas de su evolución poética”, expone que el grupo Trujillo, del cual forma parte con Vallejo, comienza a leer la revista *Cervantes* en 1917 y

continúa leyéndola por la curiosidad que suscita en ellos el ultraísmo debido a la libertad formal que propone, “No porque las producciones de los poetas ultraístas tuvieran un contenido trascendente, sino porque, gracias a sus malabarismos y descoyuntamientos formales, presentaban en realidad nuevos caminos para la libertad de expresión. En efecto, yo creo que en la disposición tipográfica de algunos de los poemas de *Trilce* pudo haber influido el movimiento ultraísta” (*Aula Vallejo*, 1963: 105). Sin embargo, en la misma discusión Xavier Abril expone la necesidad de profundizar en la investigación para dar cuenta de si el ultraísmo “fue un movimiento autóctono desde el punto de vista literario, o si el ultraísmo no fue sino el reflejo del futurismo y del movimiento dadaísta” (107), señalando que al estudiar los materiales de la revista *Cervantes*, encuentra “que en esos poemas hay un apego evidente a los módulos dadaístas, creacionistas, etc.” (107) y concluye que las reformas tipográficas fueron tomadas por los ultraístas de “Apollinaire, de Reverdy y de Tzara, quienes a su vez las habían tomado antes del poema *Un golpe de dados* que después publicó la revista *Cervantes*” (109).

En efecto, la revista *Cervantes* publicó en 1919 varios textos programáticos y poemas ultraístas; poemas sintéticos de Tablada donde él señala que Jules Renard le vislumbró la expresión simultánea en sus “*Historias Naturales: ‘Les fourmies, elles son 333333333333...’* donde los guarismos repetidos sugieren exactamente la fila de insectos en marcha” (*Aula Vallejo II*, 1963: 363); la revista citada también reproduce el poema *Halali* de Huidobro; de la Antología Dadá expone la *Proclama sin pretensiones*, henchida de recursos tipográficos; un manifiesto de Francis Picabia; se anuncia la adhesión de Charlot (admirado por Vallejo) al movimiento dadá y de Mallarmé, la revista aludida publica *Una jugada de dados nunca abolirá el acaso*, con su respectivo prefacio (367-72).

Un dato fundamental para apreciar la descendencia de Vallejo sobre el dadaísmo es el consentimiento queda a su amigo, el poeta Juan

José Lora, para que en 1921 publique en el diario *La crónica*, los poemas XLIV, XII y XXXII (sin el número respectivo) unidos formando un solo poema que, por su disposición espacial nos recuerda el formato de los *Veinticinco poemas* de Tristan Tzara editados en 1918. Cabe señalar que los tres poemas referidos posteriormente integrarán *Trilce* y en ellos se identifican rasgos marcadamente dadaístas. Consideramos que Vallejo aprueba su publicación porque, en relación con su trabajo poético, es extremadamente reservado, como él mismo referirá años después en una carta a Luis Alberto Sánchez:

Le envío unos versos de nueva cosecha. Usted sabe, mi querido Sánchez, que soy hartamente avaro de mis cosas inéditas, y, si me doy así hacia Ud., lo hago en gratísimo impulso de plena simpatía intelectual [...]. Son los primeros que sacó a la publicidad, después de mi salida de América. Aún cuando se me ha solicitado poemas continuamente, mi voto de conciencia estética ha sido hasta ahora impertérrito: no publicar nada mientras ello no obedezca a una entrañable necesidad mía, tan entrañable como extraliteraria (Vallejo, 2011: 219).

Es importante señalar que los poemas son publicados junto al ensayo “El Dadaísmo. Sus representantes en el Perú”, escrito por el propio Juan José Lora, en el que glosa aspectos del *Manifiesto Dadá* de 1918, donde efectúa una reflexión sobre la “renovación artística del Dadaísmo” y sus dificultades como nueva estética, destacando la aspiración de Apollinaire, del creacionismo, cubismo e impresionismo sintetizadas en el dadaísmo. Respecto de la valoración de la poesía y contribución poética de Vallejo comenta: “lo considero yo como el iniciador en América del suceso poético que venimos tratando. No hace falta, aún dentro de los mismos que simpatizan con Dadá. Quien sonría incrédula y despectivamente de la presente aseveración. Para llegar al convencimiento de mis palabras hay que lograr un elevado grado de sensibilidad, y leer con

detención la obra” (162); hace referencia a *Los heraldos negros* y concluye que “En ella está marcado, con agudo relieve, el intento de liberación rítmica, de concentración emocional, de sugerencia sensorial inmediata, de expresión íntima, que es la acordación total y fundamental de Dadá, el porvenir magnífico del nuevo verso” (Vallejo, 1997: 162). Aunque refiere a la única obra publicada hasta ese momento por Vallejo, los aspectos innovadores que Lora desataca posteriormente serán reconocidos por la crítica, quien se encarga de subrayar la interrelación y continuidad en algunos aspectos entre *Los heraldos negros* y *Trilce*.

Consideramos que la identificación con el dadaísmo en algunos aspectos formales, pero, sobre todo, en el contenido profundo que infunde el vitalismo dadaísta y su reivindicación con el nihilismo y la duda sistemática como afirmación del escepticismo (De Micheli, 1996: 135-52); la crítica y la rebeldía como parte consustancial a una nueva expresión poética son aspectos con los que coincide Vallejo y, de alguna manera, se expresan en *Trilce*; en esta orientación, y congruente con los reclamos tanto en el plano sociohistórico, como en el cultural y artístico, muchos intelectuales latinoamericanos convergen con las propuestas dadaístas porque comprenden sus alcances profundos. Por ejemplo, en 1922, Luis Palés Matos exponente del vanguardismo en Puerto Rico comenta:

¿Qué es el dadaísmo? Lo que en el orden social contemporáneo representar el bolcheviquismo ruso, significa en la literatura moderna el dadaísmo de Tzara y Picabia: una actitud violenta, sañuda, inmisericorde, de demolición contra los valores literarios establecidos, el juicio y los prejuicios doctorales de las academias y sobre todo, contra el sentido tradicional y petrificado en fuerza de siglos, que tenemos del valor y la acción de la vida. El dadaísmo no se concreta en una revolución epidérmica de las actuales modalidades literarias sino que revolviendo ideologías y desmoronando el criterio sentado por la sapien-

cia secular del pensamiento académico sobre la forma y significación interna de las cosas trata de destruir los fundamentos de las orientaciones presentes en un brioso empeño de renovación (1988: 204).

Con el propósito de identificar algunos elementos de la propuesta dadaísta que puedan relacionarse con aspectos de la estética trícica, hemos recurrido a la edición facsimilar de 1918 (digital) de los *Veinticinco poemas* de Tristan Tzara y, a grandes rasgos, sobre el primer texto comentamos lo siguiente: el poema se presenta como una modalidad del cartel centrado en la página y con grandes espacios en su derredor. A manera de título figuran grandes letras (una de ellas cortada en su primera sílaba) que por su tamaño contrastan con el resto de las letras del cuerpo textual. Todas las líneas de escritura (salvo 26 de 74 en este primer poema) que pudiéramos denominar versos en tanto forma parte de una composición lírica, pero que, por su presentación, niegan radicalmente esa definición: están justificadas al centro de la página formando una plasta textual dividida por tres espacios a manera de separación estrófica. Visualmente la página se muestra como un bloque saturado de palabras que en absoluto da la sensación de ser un poema y 8 de las 74 líneas (versos) se conforman de una sola palabra, de las cuales dos son jitanjáforas (Reyes, 2010: 21-59); tres líneas (versos) más están formadas sólo por una parte de la palabra que se corta en sílabas sucesivamente; la última línea de la primera hoja del poema termina con el fragmento de palabra (-cadas) de cascadas; el poema se corta aquí e inicia dos hojas después de un dibujo de Hans Arp. Los poemas están henchidos de recursos experimentales, transgresiones en las formas versales y composición anómala de palabras, neologismos, uso de onomatopeyas, términos técnicos, referencias numéricas, jitanjáforas y supresión de mayúsculas en los nombres propios, incluyendo los de cristo, Jesús, abraham, dios, etc. En el primer poema encontramos versos como éstos: “hola sin tzantzant-



llejo y de algunos críticos que a estas alturas pretenden silenciar las influencias literarias en la interpretación de *Trilce*, pero en relación con Vallejo y su acentuado sentido crítico no es fácil pensar que ingenuamente creyera que la crítica consideraría las influencias vanguardistas (que determinados estudiosos niegan) como propias; la actitud de Vallejo puede entenderse también como un cuestionamiento a la propia crítica para que amplíe su perspectiva de análisis y se despoje de los atavismos obsecados que la caracterizan, y también como una invitación para que vea las obras en un contexto más abarcador e incluyente, pues el precio que pagó ante la recepción negativa de *Trilce* no fue menor y estuvo dispuesto a pagarlo porque en la multicitada carta que le envía a Orrego para comentar el desdén y la indiferencia que la crítica muestra sobre *Trilce* expone: “Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca quizás, siento gravitar sobre mí, una hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y de artista: ¡La de ser libre! Si no he de ser libre hoy, no lo seré jamás” (Vallejo, 2011: 105). Como hombre y como artista, Vallejo asumió la vida radicalmente porque sabía que “Ser radical es atacar el problema por la raíz. Y la raíz para el hombre es el hombre mismo” (Marx, 1967: 10).

XX

### Conclusiones

En relación con el texto, *Trilce* está constituido únicamente por 77 poemas mayoritariamente breves (56 en total), aunque por la experimentación formal que ha instrumentado Vallejo en la configuración de este discurso altamente complejo, la crítica lo ha considerado como una poesía radicalmente innovadora, pues la obra rompe con la coherencia discursiva, la normalidad lingüística y los códigos de clasificación habituales; por lo que en el primer acercamiento se nos muestra como una poesía incomprensible. Características por las que no sólo en el momento de su primera publicación en el Perú,

sino entrado ya el siglo XXI, algunos críticos siguen considerando que la obra se ubica al margen de toda filiación con los vanguardismos y libre de las influencias estéticas de ese periodo. Sin embargo, a partir de la valoración del carácter histórico del poemario en cuestión y sobre la base de las categorías de *lector histórico* y de *horizonte de expectativas*, analizamos la edición príncipe de *Trilce* (1922) y la versión facsimilar de los *Veinticinco poemas* de Tristan Tzara (1918), con el objeto de encontrar rasgos comunes entre las dos obras y, de este modo, hemos determinado que *Trilce* contiene diversas características propias de la poesía vanguardista, especialmente por el uso del espacio en la zona visuográfica de lectura, una representación figurativa no muy marcada como los caligramas, pero sí sugerida por la disposición estrófica, la desestructuración versal y el uso imaginativo de distintas graffias que denotan sugerentes figuras, hasta ahora poco estudiadas por la crítica. 

### Fuentes citadas

- Abril, Xavier (1962). *César Vallejo o la teoría poética*. Madrid: Taurus.
- De Micheli, Mario (2008). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Espejo Asturrizaga, Juan (1989). *César Vallejo. Itinerario del hombre 1982-1923*. Lima: Seglusa Editores.
- Forster, Merlin H. (2001). *Las vanguardias literarias en México y América Central. Bibliografía y antología crítica*. Madrid: Iberoamericana.
- Grünfeld, Mihai (1997). *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*. Madrid: Hiperión.
- Jauss, Hans Robert (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus.
- Manzoni, Celina (2008). *Vanguardias en su tinta. Documentos de vanguardia en América Latina*. Buenos Aires: Corregidor.
- Marx, Carlos (1967). “Introducción”. *Crítica a la filosofía del derecho de Hegel*. México: Grijalbo.

- Orrego, Antenor (1922). "Palabras prologales". César Vallejo. *Trilce*. Lima: Talleres Tipográficos de la Penitenciaría.
- Osorio, T. Nelson (1988). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Palés Mastos, Luis (1988). "El Dadaísmo". *Poesía completa y prosa selecta*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- Reyes, Alfonso (2010). *El libro de las jitanjáforas y otros papeles*. México: Bonilla Artigas Editores.
- Schwartz, Jorge (2002). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vallejo, César (1922). *Trilce*. Lima: Talleres Tipográficos de la Penitenciaría.
- Vallejo, César (1968). *Obra poética completa*. Lima: Francisco Moncloa Editores.
- Vallejo, César (1978). *Obras Completas*. Barcelona: Barral Editores.
- Vallejo, César (1989). *Obra poética*. México: CNCA.
- Vallejo, César (1997). *Poesía completa*. Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vallejo, César (2003). *Trilce*. Madrid: Cátedra.
- Vallejo, César (2011). *Correspondencia completa*. Valencia: Pre-textos.
- Verani, Hugo J. (1990). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vodicka, Félix (1989). "La estética de la recepción de las obras literarias". *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.
- W. AA. (mayo 1963). *Aula Vallejo II* (2; 3; 4).
- Tzara, Tristan (1918). *Vingt-cinq poèmes*. 13 julio 2014. Recuperado de <[http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/Vingt\\_Cinq/index.htm](http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/Vingt_Cinq/index.htm)>.

# Elementos vanguardistas constitutivos de la poesía trícica

**Salomón  
Mariano  
Sánchez\***

## Introducción

César Vallejo es uno de los poetas fundamentales de la vanguardia, aunque rechazó toda escuela vanguardista.<sup>1</sup> Y es que, para algunos teóricos, el problema que plantea *Trilce* respecto de la problemática expuesta aún no se resuelve de modo concluyente; sin embargo, consideramos que efectuar una revisión de la puesta en página del texto tal como fue ideada por su propio autor nos permitirá dilucidar en la propia materialidad del texto uno de los problemas relacionados con la posible filiación al corpus de una de las vanguardias históricas (el dadaísmo), así como la incorporación de elementos procedentes del vanguardismo latinoamericano. En esta perspectiva, planteamos un análisis del texto trícico a partir del intrincado

\* Profesor-investigador de la UAG; Coordinador de Posgrado e Investigación en la Facultad de Filosofía y Letras, y del Cuerpo Académico: Estudio, significación y uso del discurso. Miembro de la Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso (ALED) desde 2010 y Coordinador del Seminario de Cine y Literatura con el CEIICH de la UNAM desde 2011. Ha participado en congresos nacionales e internacionales en América Latina y universidades europeas. También ha efectuado estancias de investigación en diferentes universidades, entre las que destacan: Universidad de Buenos Aires, Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad César

XXII

Vallejo (Lima), Universidad de Salamanca (España), Universidad Complutense de Madrid y Universidad de Chicago en Estados Unidos. Publicación de ensayos académicos en los libros: *Literatura y hermenéutica*, *La educación en el siglo XXI*, *Ensayos literarios y culturales*, *Los valores en la dialéctica de la humanidad y la naturaleza en el siglo XXI* y *Trilce: ficcionalidad deíctica e intención comunicativa*. Coautoría y edición de libros de creación literaria y cultural: *Agua fuerte, punta seca, zona desierta y abundal*.

<sup>1</sup>Su recepción fue negativa, acaso algunas apreciaciones perplejas y, sobre todo, nos dice Orrego, “la trailla de críticos en corrillos y cafés se lanzaba rampante sobre [la] gran obra” (VV. AA., *Aula Vallejo II*, 229), desconfiados del valor literario de la misma, pues lo que se difundió en la prensa esporádicamente fueron comentarios que denigraban un libro incomprensible para un gusto afianzado en el retoricismo modernista de la época. Carlos Ghiano plantea que “Ningún libro de la poesía hispanoamericana aparece más libre de deudas literarias que *Trilce*. Las filiaciones afanosas que le han buscado los críticos lo prueban con exceso, forzando contradicciones y deslices de los intérpretes” (“Vallejo y Darío”, 102). También hay quienes, tomando al pie de la letra alguna declaración del poeta sobre sus lecturas, plantean que “hay que aceptar lo que parece evidente: que Vallejo parte de una concepción poética muy personal que se aclimata perfectamente a los nuevos cambios poéticos, percibidos por él de forma vaga”.

binomio *Trilce-Vanguardia*, tomando en cuenta las características que la crítica especializada ha ido definiendo gradualmente durante los últimos 63 años.<sup>2</sup> No obstante y atendiendo a la finalidad señalada arriba, hemos constatado que, hasta ahora, en el vasto corpus crítico sobre *Trilce*, no hay ningún examen con el objeto de dilucidar la naturaleza vanguardista o su denegación, sobre la base de la puesta en página y su producción de sentido a partir de la función del espacio en correlación con una modalidad de espacio vacío. Por ello, nuestro primer acercamiento crítico consiste en examinar la edición príncipe con el propósito de situarnos en presencia del objeto sin más mediación que la temporalidad, misma que de suyo acentúa el aura casi legendaria tejida en torno a un libro que entraña una expresión poética de la vida, los rasgos de una cultura, las características de diversas escuelas y movimientos literarios, los valores de una época y, ante todo, porque nos pone en diálogo con una experiencia vital.

Conforme a esa orientación, exploramos la primera edición de *Trilce* (1922) cotejándola con las ediciones más representativas a cargo de expertos en la materia y cuya labor ha sido reconocida por la crítica académica;<sup>3</sup> asimismo, se revisarán otras ediciones cuyas variantes y acotaciones también proporcionan información que completa la visión panorámica de *Trilce*; nos referimos a la edición *César Vallejo. Obra*

*poética completa*, dirigida por George Vallejo al cuidado de Abelardo Oquendo (1968), y el estudio monográfico *César Vallejo. Trilce*, edición de julio Ortega (1991), entre otras.

El propósito de tal examen no es efectuar una revisión exhaustiva con el objeto de comparar y complementar las variaciones y acotaciones de las ediciones mencionadas; más bien, constituye un ejercicio que permita conocer aspectos relevantes del texto autoral concreto y las variantes significativas cotejadas a la luz de la edición príncipe, registradas por el uso pragmático de los elementos lingüísticos en interacción con las coordenadas espaciales de la página, las cuales se denominan como zona visuográfica del sistema de escritura o puesta en página, misma que modula las convenciones visuales que orientan la interpretación del texto mediante la identificación de los recursos de puntuación, uso de mayúsculas, espacios y tipos de letras (Cárdenas, 2001: 15-71). Este recurso analítico que nos brinda asimismo la posibilidad de identificar si hay un tipo de relación entre los poemas, las características de las estrofas, versos, palabras y las diversas funciones de los signos dispuestos en la página; todo ello, como se ha dicho, cotejado a la luz de la edición príncipe y las ediciones críticas referidas. Lo anterior también cobra pertinencia si tomamos en cuenta que los textos llegan a nosotros a través de un proceso de edición; uno de los problemas que atañe especialmente a los textos literarios es que las ediciones contemplan cambios susceptibles de alterar el sentido y modelar la perspectiva de su interpretación; por ello, y tomando en cuenta que “La misión de la crítica textual consiste en garantizar el carácter genuino y auténtico de un legado gráfico y se ocupa de reconstruir y fijar textos escritos, dada su importancia en el patrimonio cultural” (Altschul, 2005: 67), implementamos esta revisión panorámica con el propósito de poder distinguir algunos datos significativos que nos permitan ampliar la comprensión de *Trilce* en el repertorio de las vanguardias y dilucidar también la especificidad de la obra en ese ámbito.

<sup>2</sup> Luis Monguío publica *César Vallejo (1892-1938). Vida y obra. Biografía. Antología* en 1952, así como las propias contradicciones derivadas de esa labor; constituye un trabajo acucioso por la propia rigurosidad que demanda, debido a que el examen del texto ha sido objeto de muy diversos análisis temáticos, sociológicos, estilísticos, semióticos, psicológicos, estructurales, hermenéuticos, sociocríticos, etcétera.

<sup>3</sup> Nos referimos a la edición crítica y exegética *César Vallejo: poesía completa* al cuidado de Juan Larrea (1978); la edición crítica *César Vallejo. Obra poética* coordinada por Américo Ferrari (1989); la edición crítica *César Vallejo: obras completas. Tomo I*, a cargo de Ricardo González Vigil (1991), y la reproducción de la edición príncipe *César Vallejo. Poesía completa. Tomo II*, a cargo de Ricardo Silva-Santesteban (1997).



### La composición espacial en *Trilce*

Iniciamos nuestra exposición señalando que la cubierta de la edición príncipe contiene un retrato a lápiz de Víctor Morey. El cuerpo textual está compuesto por un prólogo escrito por Antenor Orrego incluido de la página III a la XVI. El primer poema está en la página 5 y el último en la página 121. El cuerpo de página se integra aproximadamente por 34 líneas y cada línea puede contener 51 caracteres. Entre la cornisa de la página izquierda está centrado el título del libro y, en el extremo derecho del número de página, en la cornisa derecha la página y al centro, el nombre CÉSAR A. VALLEJO. Generalmente el número que titula cada poema está en la cuarta línea, y en la séptima línea inicia el primer verso. Referir esto es importante, en tanto que las vanguardias como parte de sus planteamientos programáticos acentúan el interés de ruptura con todos los aspectos en que se afianza la tradición literaria, y una de esas pretensiones es romper las fronteras entre las artes, actitud que conlleva un exhaustivo trabajo experimental y de fusión entre los lenguajes artísticos de la pintura y la literatura, lo cual les permite tomar conciencia (herencia mallarmeana) de los efectos de sentido que produce la distribución de las estrofas, los versos, las palabras y todo recurso gráfico y tipográfico que se disponga en el espacio escritural. Es pertinente destacar que en la poesía moderna, tal como lo expone Hugo Friedrich,

Esa tensión disonante del poema moderno se manifiesta también en otros sentidos: por ejemplo, ciertos rasgos de origen arcaico, místico y ocultista se dan en contraste con un agudo intelectualismo, ciertas formas muy sencillas de expresión concurren con la complicación de lo expresado, la rotundidad del lenguaje con la oscuridad del contenido, la precisión con la absurdidad, la futilidad de los motivos con el más arrebatado movimiento estilístico. En parte, se trata de tensiones formales, que a menudo no pretenden ser otra cosa,

pero también se las encuentra en el contenido (1959: 15).

Continuando la descripción y comentario, *Trilce* está constituido por 77 poemas y a cada uno de ellos Vallejo le asigna como nombre un número romano, práctica que establece una correlación con los procedimientos usados recurrentemente por las vanguardias con la pretensión de oscurecer el poema, dado que “el hermetismo que distingue a tanta creación contemporánea es considerado por muchos como hecho sustancial más que accidental. Tal es la opinión de Ortega [y] Eliot, cuando, por ejemplo, declara que ‘parece muy probable que los poetas de nuestra civilización, tal como es en el presente, tengan que ser difíciles’” (Poggioli, 2011: 160). Dificultad poética asociada, en este caso (uso cifrado de los números), a una característica también vanguardista que deviene de la heterodoxia simbolista en la que confluyen, siempre en tensión, razón y superstición y tradición y modernidad, en cuyo tejido “la significación simbólica de un mundo-sin-Dios será el lado oscuro de la existencia, la fenomenología de lo anormal, el Ocultismo; será el lado que atraiga a las vanguardias” (González, 1998: 24). A este respecto y de manera específica, Federico Bravo plantea una cábala vallejana en el uso cifrado de los números, especialmente el 7 como número sagrado referido 77 veces en el *Antiguo Testamento* (*Trilce* tiene 77 poemas) y sugiere que Vallejo, desde “el título sienta las bases de una estructura que se quiere sagrada: no una escritura de lo sagrado, sino una escritura sacralizada por el trabajo poético. De ahí su hermetismo y su filiación mística” (Bravo, 2000: 340). En este punto es pertinente acotar también que la relación entre literatura y hermetismo tiene antiguos antecedentes que remiten a los filólogos alejandrinos, así como a la tradición que en la Baja Edad Media se establece como criterio al crearse la técnica de “composición numérica” basada en principios aritméticos y fundamentada en la mística y el simbolismo de los números, cuyas raíces arcaicas devienen del

pensamiento pitagórico que considera el número como fundamento del cosmos, del mundo y del ser (Fränkel, 2004: 243-64). Simbolismo que cobra fuerza con la expansión de la cultura cristiana y su interpretación alegórica de los números “místicos” contenidos en la Biblia, pues la naturaleza sagrada de los mismos impone el precepto mediante el cual se les otorga un sentido oculto, debido a que “la idea del *ordo* en la imagen medieval del mundo proviene justamente de [una] frase bíblica; gracias a ella, el número quedó consagrado como factor configurador de la Creación divina, adquiriendo una dignidad metafísica. Tal es el grandioso trasfondo de la composición numérica literaria” (Curtius, 1998: 705).

En la primera visión panorámica del texto relacionada con la función compositiva de los números empleados en *Trilce* y el posible encadenamiento temático, es importante destacar que el concepto de *modificante* como procedimiento artístico que configuran la expresión poética acuñado por Bousoño (1999: 103-9), para definir la manera en que ciertos elementos de la obra se ponen en relación para producir determinados efectos de sentido, no es utilizado por Vallejo en esta obra (utiliza este recurso sistemáticamente en *Los heraldos negros*); por lo que, si bien los títulos de los poemas están representados por un número romano, la disposición de éstos en el corpus total del poemario no tiene una función relacional significativa que otorgue un plus de sentido a la composición integral del libro, porque cada poema se muestra como una unidad temáticamente independiente de los poemas anteriores y posteriores, recreando de esta manera una especie de collage cubo-dadaísta, por cuanto uno espera en la lectura de esta totalidad discordante unir algunos elementos de modo adyacente, pero éstos siempre reclaman su unicidad propia e independiente (quizá sólo algunos guiños relacionados que veremos posteriormente) debido a que están determinados por una factura compositiva relacionada con el principio vitalista de mostrar

y explicar la vida por la naturaleza contingente, azarosa que la caracteriza.

Concebir el espacio escritural como un elemento básico de la expresión artística, en tanto recurso que posibilita exponer formas y modelos de organización de la escritura y su representación en la página con el objeto de incrementar la significación, es un recurso potenciado por las vanguardias y utilizado particularmente de manera creativa por Vallejo en *Trilce*. De tal manera que, analizando los 77 poemas conforme al espacio visuográfico y atendiendo al grado de complejidad de los mismos y tomando en cuenta que la crítica generalmente señala que *Trilce* es un poemario hermético y por ello inasequible al lector común, es pertinente señalar que de los 77 poemas 46 son herméticos, 31 comprensibles y, de éstos, 8 son propiamente coloquiales. Cabe destacar en este sentido que los temas relacionados con el hogar y particularmente los dedicados a la filiación materna y relaciones amorosas se inscriben en el rubro de legibles y coloquiales. Por otra parte, de los 77 poemas 19 son crípticos y 12 fueron dispuestos en una página cada uno, siendo el más breve de sólo de nueve versos y el más extenso de 38 versos.

Respecto de la disposición en el espacio escritural, 53 poemas son breves y podemos decir que cada uno cabía en una sola página; no obstante, sólo 37 poemas breves fueron colocados en una página respectivamente, porque para cada uno de los 15 poemas restantes Vallejo utiliza dos páginas con la clara intención de hacer un uso artístico de la zona visuográfica, reservando un espacio amplio para el remate del verso y también para el uso de los diversos recursos de significación cohesionados al hermetismo de cada texto.

En relación con la complejidad de los poemas, hemos de referir que los más herméticos son poemas breves y 24 de ellos están situados en una sola página; esto obedece a que en muchos de los casos, y debido a su opacidad significativa, se extienden en toda la página, como es el caso del poema XIV que, con sólo 11 versos,

ocupa una página completa. Es un poema críptico que por su escritura, sentido y despliegue formal en la zona de escritura acusa rasgos indudablemente dadaístas.<sup>4</sup>

## XIV

Cual mi explicación.  
 Esto me lacera de tempranía.  
 Esa manera de caminar por los trapecios.  
 Esos corajosos brutos como postizos.  
 Esa goma que pega el azogue al adentro.  
 Esas posaderas sentadas para arriba.  
 Ese no puede ser, sido.  
 Absurdo.  
 Demencia.  
 Pero he venido de Trujillo a Lima.  
 Pero gano un sueldo de cinco soles.

Si desde la perspectiva fenomenológica de la lectura el espacio vacío es el enclave central que dinamiza la producción de sentido al considerar que lo no dicho está condicionado por lo dicho, este poema como objeto estético concreto se despliega como objeto artístico en la medida que entendemos su estructura significativa como una estructura versal colmada de espacios vacíos, abiertos a distintas posibilidades interpretativas que, sin embargo, confluyen de algún modo mostrándonos que el poema describe el sinsentido de la vida. De esta manera, el primer dístico está constituido por dos versos conclusivos delimitados por un punto sin relación aparente y cuyo

sentido, en ambos casos, denota ambigüedad, condición que activa el interés del lector, porque al modificar su sistema de expectativas lo obliga a interrogarse, interrogando al texto en busca de posibles claves que ha puesto en funcionamiento el poeta y que se avienen como condición indispensable para la interpretación del poema. La deformación coherente de cada verso implica en cada caso un espacio vacío, al cual se le adiciona un espacio vacío más al quedar acotados por un punto; éste, lejos de determinar su sentido, apertura la búsqueda de interpretaciones del lector al generar imágenes mentales que le hagan visible lo que intelectivamente se le ha mostrado, pues “la figura en cuanto interpretación consistente se muestra como un producto que resulta de la interacción entre texto y lector” (Iser, 1987: 193). Al descender hacia el tercer verso media un blanco inusual que lo distancia de los anteriores y nos sitúa en la posibilidad de concretar visualmente lo que denota el verso textualmente; es decir, mediante la lectura bajamos hacia el primer verso-trapecio (tercer verso del poema) y empezamos a caminar-leer en el verso “Esa manera de caminar por los trapecios”, creando así la figura del trapecio mediante la lectura de una innovadora por cuanto ver y leer interactúan productivamente en la constitución del sentido del verso. Posteriormente, siempre mediante la lectura que se complica en cada descenso, bajamos al segundo trapecio, que oscila ligeramente hacia la izquierda y, de la misma manera que en la ocasión anterior, apertura espacios vacíos que desbordan el sentido.

Así continuamos descendiendo gradualmente y acentuando la complejidad de una manera por demás absurda, “demente”; en cuanto se opone a la forma en que opera la lógica que nos recuerda que cuanto más bajo está el trapecio menos se complicaría la situación o la caída. Finalmente, el poema se cierra con dos versos, de la misma manera que fue abierto y, al igual que todos los versos, éstos pueden tener varias lecturas. Una de ellas nos dice que en el verso

<sup>4</sup> Movimiento artístico y literario fundado en 1916 en el *Cabaret Voltaire* de Zúrich cuyo ideario constituye una crítica férrea y mordaz contra la Primera Guerra Mundial como exponente del fracaso civilizatorio auspiciado por la sociedad burguesa, sobre la base de los principios ideológicos de la razón y el progreso. En consecuencia, “El Dadaísmo empleaba tan solo el elemento destructor de las jerarquías, no ya morales, sino intelectuales, pues su misión no era otra que la de sembrar la semilla de la irracionalidad por la irracionalidad. Su técnica, por ello, era exquisitamente rudimentaria; el automatismo y la virtud de la imagen en sí y para sí. Su ideario, la incertidumbre” (Cirlot, 2006: 166).

10 la conjunción adversa actividad *Pero* trata de compensar o atenuar toda la fuerza de lo absurdo contenida en los versos anteriores (todo es absurdo... pero ya estoy en Lima); sin embargo, la intensidad contra argumentativa de este conector ligado a los versos anteriores, es insuficiente porque el último verso iniciado también con el *Pero*, en su modalidad de objeción al verso anterior, vuelve a marcar discursivamente la fuerza implicada comunicativamente en todo el poema (Montolio, 2008: 50-53; Portolés, 2007: 14-26). De este modo, el carácter ilimitado de lo irracional se reduplica en una ironía nihilista que, por lo demás, lo emparenta con el dadaísmo, pues “queda sin más probado que la tendencia nihilista en su estado puro alcanza el máximo grado de intensidad y variedad en el movimiento que tomó el nombre de Dadaísmo [...] el mismo nihilismo de los dadaístas no es específicamente literario y estético, sino más bien actitud radical y totalitaria, integral y metafísica que envuelve no sólo un programa de acción, sino hasta la razón de ser del movimiento” (Poggioli, 2011: 72).

Como se ha expuesto, de los 77 poemas que integran el texto, 15 cabían en una sola página; sin embargo, a propósito el poema se extiende en la siguiente página a manera de juego visual, en algunos casos, pero, sobre todo, con el objeto de interrumpir su lectura y lograr con ello un mayor grado de complejidad debido a que resulta significativo que en el fragmento poético situado en la segunda página es donde encontramos los elementos visuales asociados al significado que enuncian produciendo mayor hermetismo, o bien en ese espacio es donde se encuentran algunas claves importantes para su comprensión. Un ejemplo de ello es el poema II que, con sólo 16 versos, ocupa dos páginas, y los recursos mediante los que se trastoca productivamente la norma gramatical asociada a lo visual se localiza justo en la última estrofa del poema.

En función del uso de la zona visuográfica es importante destacar que uno de los aportes a la

renovación de la modernidad poética propuestos por Mallarmé fue el reconocimiento y apropiación del espacio de la página para transponer en su dimensión el equivalente de una estructura métrica, dando un salto a la etapa del verso libre simbolista y considerando la doble página como la forma poética elemental, desplazando así al verso de esa categoría canónica que lo había definido durante siglos. De esta manera y tal como expone Laurent:

Los juegos de relaciones entre motivos se enriquecen al no ser totalmente lineales, sino también tabulares. Se corresponde no sólo de la izquierda a la derecha, sino de arriba abajo en la página doble y se modulan en valores intensivos según el tamaño de los caracteres. La dimensión relativa de los signos entra, pues, en el significado, marcando la importancia de tal motivo o su carácter accesorio. Hay en ello un gesto decisivo: en efecto, hasta Mallarmé, sus particularidades tipográficas no formaban parte de las propiedades constitutivas del poema. En lo sucesivo la identidad del poema no se reducirá a la disposición de sus signos, pues implicará también sus proporciones tipográficas relativas (2003: 80-81).

XXVII

En esta perspectiva el pliegue de la página se convierte en el eje de simetría para estructurar los versos y el poema como totalidad del movimiento, como concentración que al observarse desde múltiples puntos de vista se abre a nuevas significaciones, perdurando así nuevos valores rítmicos, espaciales, tipográficos, cromáticos, que potencian la significación semántica y pragmática del poema. En este sentido, con base en la “teoría del efecto estético”, Iser plantea que los contenidos verbales se asocian a los preceptivos en una relación productiva en la que ver y comprender constituyen acciones que posibilitan la interpretación. De este modo señala que toda mirada conforma un campo delimitado por un margen y un centro, los cuales constituyen una estructura visual que tiende a ordenar la información que se recibe del exterior en una

determinada forma; expone asimismo que en este proceso el principio de “figura-fondo” es fundamental para el acto de percepción debido a que, atendiendo a su horizonte de expectativas, el lector selecciona los objetos que considera representativos, constituyendo así una figura que destaca entre los elementos adyacentes que en ese momento de la lectura no considera representativos para él. De este modo, el campo que en determinado momento se percibe como fondo puede convertirse subsecuentemente en figura, generando con ello un efecto de extrañamiento producido por la nueva figura que capta el lector-observador, misma que posibilita una relación de reciprocidad entre figura y fondo, fondo y figura que puede convertirse en un modelo de estructura capaz de generar nuevas maneras de percepción del objeto estético y producir con ello variadas interpretaciones. Vallejo recurre sistemáticamente a una manera muy particular de cuestionar el pensamiento lógico tradicional, invirtiendo el orden natural y conservando la estructura formal del lenguaje, generando así una incertidumbre productiva como modalidad de espacio vacío que apertura una obligada búsqueda de sentido para poder entender el desarrollo subsecuente del poema.

XXVIII

### *Anormalidad sintáctica como recurso vanguardista*

Espejo Asturrizaga, amigo de Vallejo, publica, no sin cierta dilación, *César Vallejo. Itinerario del hombre*, en 1965, una de las primeras biografías sobre el poeta y libro básico por cuanto aporta información de primera mano que, sin embargo, en aspectos como el referido al ordenamiento en el que fueron escritos los poemas de Trilce, “los testimonios de Espejo y de sus listas de fechas, hechas de memoria y a menudo confusas y contradictorias” (Ferrari, 1989: XX-VIII). Éstas adolecen de objetividad; no obstante, varios vallejistas (Larrea, Coyné, Monguió, Ibérico, Ferrari, Oviedo) coinciden con Espejo al señalar que el poema II que exponemos abajo fue escrito en la cárcel. Este hecho dramático que marcará negativamente la vida de Vallejo se expresa como una forma de desesperanza y desde allí cuestiona de modo implacable el transcurrir absurdo, enajenado de la temporalidad que abisma al hombre moderno. Cuestionamiento que, por otra parte, no prescinde del tono escéptico que caracteriza a este libro que transgrede las normas sintácticas para evidenciar lo absurdo de nuestro tiempo:

II  
Tiempo Tiempo.  
Mediodía estancado entre relentes.  
Bomba aburrída del cuartel achica  
tiempotiempotiempotiempo.

Era Era.

Gallos cancionan escarbando en vano.  
Boca del claro día que conjuga  
eraeraeraera.

Mañana Mañana.

El reposo caliente aun de ser.  
Piensa el presente guárdame para  
mañana mañanamañanamañana

Nombre Nombre

¿Qué se llama cuanto heriza nos?  
Se llama Lomismo que padece  
nombre nombre nombre nombrE.

“Qué se llama cuanto *heriza nos*”, inherente a la indiferencia casi anómica de “... *Lomis-mo*” como constitutivo del ser y del padecer en el nombre y que, pronunciado de manera subsecuente, se reagrupa en un extraño calambur que niega al hombre mismo “no-ombre... no-ombre”, culminando con el mayor énfasis posible que puede atribuirse a un final que nos cuestiona implacable con una superlativa “*E*”.

Esa manera singular de enfatizar mediante la alteración del mínimo elemento constitutivo de la palabra, que además unida visualmente a la interrogante mayúscula que apertura la última estrofa: “¿*Q...*” formula una pregunta “¿*Q... E*” (anómala sintácticamente), y que por esa misma razón no alcanza a ser pregunta, por cuanto no hay una respuesta racional, humana, ante la anormalidad mayúscula que padece el hombre en su individualidad cotidiana, hecho que nos recuerda además que el poeta César Vallejo fue encarcelado injustamente “confundido con criminales y degenerados, con salteadores y bribones [y] espera en la celda un fallo equívoco e inaceptable quizá, ‘teniendo a la vista’ un expediente de factura siniestra en que se le acusa de homicida, de incendiario, de calumniador y de ladrón” (Haya de la Torre, 1997: 153-52).

Esta fatalidad personal trasciende al plano social e histórico y se relaciona con la situación crítica que prevalece en el contexto mundial, pues sabemos que el siglo XX se inaugura con una Guerra Mundial que pone entredicho el llamado fundamento civilizatorio de “*oxicente*” (como lo nombra Vallejo en el poema LXII) y que instiga a los artistas de vanguardia a responder mediante todos los recursos posibles ante esta afrenta humana debido a que muchos comparten la visión desencantada que expusiera Hugo Ball en sus diarios cuando afirma: “una cultura milenaria se desintegra. Ya no quedan pilares ni puntales, ni siquiera cimientos; se ha derrumbado [...] el mundo ha perdido su sentido” (Auster, 2014: 435-42).

Con el objetivo de exponer otro ejemplo relacionado con el anterior, es importante destacar que Vallejo tiene predilección por la lírica francesa, tal como lo enuncia en varias ocasio-

nes y que se demuestra en una carta que dirige a sus amigos en Trujillo, una vez que él se ha instalado en Lima; en la misiva hace alarde de esa predilección comentando: “¡Oh sancta elasticidad ideal del simbolismo! ¡Oh, la Francia lírica moderna!” (Vallejo, *Correspondencia completa*: 90), también sabemos por Espejo que uno de sus poetas preferidos es Apollinaire, hecho que podemos confirmar en el uso de varios recursos líricos visuales que retoma del autor de *Zona* y especialmente de la forma caligramática del poema LXVIII. Observando éste, nos percatamos de que, conforme al ritmo y por el uso del verso libre, estamos frente a un poema narrado que trastoca la lógica discursiva, destinando a este dominio los sentidos latentes del mismo y, en un segundo plano, advertimos que uno de los temas tratados presenta una relación directa con el conjunto pictográfico expuesto, adicionándole otra posibilidad de lectura (tal vez menos hermética) pero no menos significativa. En esta lectura sería críticamente inadmisibles omitir la relación que, en el plano de las correspondencias caligramáticas y hasta cierto grado temáticas, el poema establece con los experimentos poemáticos de Apollinaire, especialmente con el famoso poema *Lluvia*, que transcribimos para mostrar lo dicho, a sabiendas de que con ello pierde mucho de su riqueza visual significativa: en la primera línea versal escrita que debe leerse de arriba hacia abajo para simular cómo se despliega la lluvia dice “lloven voces femeninas como si hasta en el recuerdo estuvieran muertas”; en la segunda línea: “también vosotras llovéis encuentros maravillosos de mi vida oh gotitas”; en la tercera lluvia de letras leemos: “unas nubes rebeldes me ponen a relinchar un universo de ciudades auriculares”; la quinta línea en movimiento y más extensa nos interpela: “escucha cómo llueve mientras el lamento y el desdén lloran una antigua música”; finalmente, la caída más breve de palabras dice: “escucha caer los hilos que te retienen arriba y abajo” (Apollinaire, 2010: 127). Un examen más detenido de la última estrofa del poema LXVIII de *Trilce* confirma el grado de complejidad constructiva que caracteriza a esta poesía, por



cuanto es en esta dimensión donde vamos a encontrar parte de las innovaciones que aumentan su valoración en tanto constituyen una crítica no sólo al sistema normativo de producción artística, sino también una crítica a la propia crítica literaria en cuanto evidencia la insuficiencia conceptual para abordar su objeto de estudio.

Y respondimos desde dónde los míos no son los tuyos,  
desde qué hora el bordón, al ser portado,  
sustenta y no es sustentado. (Neto).

Y era negro, colgado en un rincón,  
sin proferir ni jota, mi paletó,

a  
t  
o  
d  
a  
s  
t  
A

En el poema nos percatamos de que en la última estrofa la última palabra está escrita verticalmente (a t o d a s t A), a la cual los estudios literarios no han definido ni como verso ni como estrofa, pero es importante analizarla en cuanto productora de significación. Si nos basamos en la etimología de la palabra, en latín verso significa “vuelta que realiza el labrador al arar la tierra y formar surcos. Por tanto, verso significa vuelta, surco. Por asimilación en la escritura es la línea” (González de Gambier, 2005: 425). Si nos basamos en el significado comúnmente aceptado sobre la definición de verso, se explica que está constituido por una “serie de palabras especialmente dispuestas en una línea conforme a ciertas reglas que atienden al ritmo y al metro principalmente, aunque también puede coincidir el verso con la unidad sintáctica” (Beristáin, 2003: 501). En relación con la estrofa, Navarro Tomás plantea que “Aunque la estrofa propiamente dicha requiere dos o más versos, el verso único aparece en realidad con el valor de estrofa cuando sirve de molde a lemas, motes, proverbios, títulos, etc.” (2004: 95). Por su parte, Antonio Quilis sostiene que “Un verso aisla-

do no es realmente nada, ni siquiera un verso: es una sentencia o un enunciado de cualquier tipo. Para que un verso pueda ser considerado como tal, tiene que estar con otro u otros versos, en función de una unidad superior a ellos mismos que llamamos estrofa” (2007: 95). De este hecho se deriva que si bien el uso de este recurso figurativo en la lírica vanguardista no es una invención tríclica, en este poemario está usado sustantivamente y con particularidades propias de la poética vallejista con el objetivo de incrementar la significación, mostrando asimismo las limitaciones de la teoría literaria y la necesidad de abrirse a otras formas expresivas de lo poético. Por otra parte, conviene destacar que en esta última estrofa advertimos un uso productivo del ideograma lírico al imponerse el aspecto tipográfico que rememora la lluvia por la disposición del verso vertical (a t o d a s t A); referido también al orden visual, podemos asociar figurativamente el bordón colgado, con inteligible referencia al bastón de mando del padre (versos 21-23), así como el sobretodo negro (verso 25) que simboliza el carácter luctuoso referido a la situación de escritura del poeta alusiva a la muerte de la madre y, desde luego, también visualizamos el asta de la bandera negra figurada por los versos 24-25, referida por Larrea (Ortega, 1974: 319).

## Conclusiones

Analizar un poemario en el que prevalece como rasgo dominante la opacidad que caracteriza a la literatura moderna requiere de un método que permita distinguir el sentido de una poesía abstracta, que niega intencionalmente la representación mimética del lenguaje y, contrario a ello, busca configurar su significación en su propia materialidad. Aspectos que, como hemos apreciado, son característicos de *Trilce* y se advierten con claridad en la medida que nuestra percepción apertura las operaciones que dinamizan el verso en las coordenadas espaciales y temporales constituyendo espacios

vacíos y modalidades relacionales tanto en la estructura formal del poema como fuera de él, creando una serie de transgresiones que acentúan la producción significativa del texto afectando la forma gráfica del lenguaje y llamando la atención sobre el orden espacial del mismo; subsecuentemente, se registran alteraciones fonéticas por la supresión de grafías, constituyendo así metagrafos que al fingir un error ortográfico relacionan la expresión con el uso coloquial de la lengua peruana, implícito como un rasgo significativo del nativismo de la poesía trílceca. 

### Fuentes citadas

- Abril, Xavier (1962). *César Vallejo o la teoría poética*. Madrid: Taurus.
- Altschul, Nadia (2005). *La literatura, el autor y la crítica textual*. Madrid: Editorial Pliegos.
- Apollinaire, Guillaume (2010). *Caligramas*. Madrid: Cátedra.
- Auster, Paul (2014). *Ensayos completos*. México: Seix Barral.
- Berinstáin, Helena (2003). *Diccionario de retórica y poética*. México: Editorial Porrúa.
- Bravo, Federico (2000). "La palabra Trilce: origen, descripción e hipótesis de lectura". *Nueva Revista de Filología Hispánica*. XLVII. 2 (julio-diciembre). 333-358. Recuperado de <<http://www.redalyc.org/pdf/602/60248204.pdf>>.
- Cárdenas, Viviana Isabel (2001). "La zona visuográfica en la escritura de niños". Tesis. Universidad de Valladolid.
- Cirlot, Juan Eduardo (2006). *Diccionario de los ismos*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Curtius, Ernest Robert (1998). *Literatura europea y Edad Media latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Espejo Asturrizaga, Juan (1989). *César Vallejo. Itinerario del hombre 1982-1923*. Lima: Seglusa Editores.
- Fränkel, Hermann (2004). *Poesía y filosofía de la Grecia Arcaica. Una historia de la épica, la lírica y la prosa griega hasta la mitad del siglo quinto*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Friedrich, Hugo (1959). *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral.
- Grünfeld (1997). *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*. Madrid: Hiperión.
- Haya de la Torre (1997). "El poeta", en César Vallejo. *Poesía completa*. Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Iser, Wolfgang (1987). *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus.
- Jauss, Hans Robert (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus.
- Laur, Mirko (2008). "Poesía vanguardista peruana 1916-1930", en *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela. Bibliografía y antología crítica*. Madrid: Iberoamericana.
- Laurent, Janny (2003). *El fin de la interioridad: la teoría de la expresión e innovación estética en las vanguardias francesas (1885-1935)*. Madrid: Cátedra.
- Lotman, Iuri M. (1988). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Marchese, Angelo y Joaquín Fordellas (2006). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Navarro, Tomás (2004). *Arte del verso*. Madrid: Visor Libros.
- Neale-Silva, Eduardo (1975). *César Vallejo en su fase trílceca*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Ortega, Julio (1974). *César Vallejo: el escritor y la crítica*. Madrid: Taurus.
- Poggioli, Renato (2011). *Teoría del arte de vanguardia*. México: UNAMHIF.
- Portolés, José (2007). *Marcadores del discurso*. Barcelona: Ariel.
- Quilis, Antonio (2007). *Métrica española*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Schwartz, Jorge (2002). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vallejo, César (1922). *Trilce*. Lima: Talleres Tipográficos de la Penitenciaría.
- Vallejo, César (1989). *Obra poética*. México: CNCA.
- Vallejo, César (2003). *Trilce*. Madrid: Cátedra.
- Vallejo, César (2011). *Correspondencia completa*. Valencia: Pre-textos.
- Verani, Hugo J. (1990). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. México: Fondo de Cultura Económica.

# El papel de la reflexividad sociolingüística en la creación literaria en español por estudiantes indígenas

**Germán  
Abraham  
Becerra  
Romero\***

## *Introducción*

El estado mexicano de Guerrero alberga alrededor del 15% de población indígena del país (INEGI, 2010), en el se habla me'phaa, amuzgo, náhuatl y mixteco, así como distintas variantes de estas mismas lenguas y, como lengua franca o de prestigio, el español. A raíz de los movimientos sociales y reivindicadores de los últimos 30 años, ha habido esfuerzos notables por introducir en el nivel básico la educación bilingüe, la cual en muchos casos llega a verse reflejada incluso en el nivel bachillerato, siempre que éste se encuentre en una comunidad o localidad con población que hable la lengua (Sartorello, 2019). Este último dato es importante porque indica que el Estado mexicano ha llegado a ofrecer educación básica e incluso de nivel medio superior en regiones o zonas de difícil acceso en uno de los estados más pobres de México, Guerrero, donde 70% de la gente que lo habita vive en condiciones de pobreza, de acuerdo con la Coneval (2010).

A pesar de los logros educativos, la educación universitaria continúa siendo limitada para muchos estudiantes, y aquellos que desean o pueden seguir su educación universitaria deben migrar a la capital, a la ciudad o comunidad en la que se encuentre la escuela o facultad que imparta la licenciatura de su interés. La migración motivada por continuidad de estudios es uno de las principales causas de concentración intercultural en las ciudades de Acapulco y Chilpancingo; esta última, capital del estado. Uno de los resultados de esta concentración es una población multicultural y multilingüe; si bien estas características permiten el desarrollo de una riqueza cultural, literaria y social, esto se ha visto dificultado debido a que el estado de Guerrero ha sido uno de los más pobres y menos desarrollados del país en términos de economía, bienestar social y en calidad educativa (Coneval, 2012); además, es uno de los estados más azotados por la violencia extrema en las últimas dos décadas (INEGI, 2014). Todo lo anterior tiene repercucio-

XXXII

\* Profesor-Investigador adscrito a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Guerrero. Licenciado en Lingüística por la UAM-I, Maestro en Ciencias del Lenguaje por la BUAP y Doctor en Humanidades por la UAM-I.

nes en la calidad formativa que los estudiantes portan al llegar al nivel superior, mostrando una heterogeneidad en términos de dominio académico y de de cultura escrita complicada de subsanar.

El estado de Guerrero, al igual que el resto de los estados del país, cuenta con su universidad autónoma estatal, en la cual también se puede observar un complejo entramado multicultural. La Universidad Autónoma de Guerrero, una de las más grandes del país, oferta licenciaturas de muy diversos tipos, entre ellas las relacionadas con el campo de las Humanidades.

En la capital del estado se encuentra la Facultad de Filosofía y Letras (en adelante FFyL), donde se imparte la licenciatura en Literatura Hispanoamericana (en adelante LLH), con una población estudiantil que tiene el antecedente de haber elegido esta carrera universitaria por motivos muy diversos, entre los cuales podemos encontrar el miedo a licenciaturas con un alto uso de matemáticas, la presencia de hermanos que estudian esta carrera, el bajo costo de la misma, la facilidad para entrar, en contraste con otras licenciaturas, además de que hay quienes tienen un interés particular en la lengua y su estética.<sup>1</sup> La existencia de estos perfiles de ingreso tiene por consecuencia que, al interior de cada grupo, generación tras generación, haya alumnos que pretendan vincularse con el área de estudio por necesidad de pertenencia y de conformación de identidad escolar. Afortunadamente, la literatura es valorada positivamente y tiene nexos con la vida cotidiana de la población; por esta razón, los estudiantes llegan a encontrar en esta licenciatura la posibilidad de engancharse a ella y comenzar a experimentar el papel de lector, crítico, escritor o analista del discurso.

<sup>1</sup> El autor funge también como Coordinador de Tutorías de la LLH, razón por la cual conoce las motivaciones de estudio de esta licenciatura y otras problemáticas del estudiantado. Esta situación es registrada también en reportes que los profesores-tutores utilizan para evaluar y plantear propuestas de soluciones en caso de requerirse.

Por lo anterior, este modesto trabajo de investigación busca explicar cómo este proceso de vinculación con la licenciatura tiene lugar en medio de un contexto no tan favorable para muchos estudiantes de la licenciatura, particularmente aquellos cuya lengua materna es indígena, ya que llegan sin haber recurrido a herramientas evaluativas sobre su propia vocación y, en algunos casos, estar en esta licenciatura puede ser casi un pretexto para huir de la violencia o de la pobreza, por consejo o consenso familiar. Considero que esta vinculación con la literatura se puede explicar mejor si la miramos desde el punto de vista de propuestas conceptuales como *Prácticas sociales* de Brian Street (2004) y *Reflexividad sociolingüística* de Héctor Muñoz (2010), las cuales permiten dilucidar puntos clave en el proceso de enseñanza-aprendizaje y sensibilización en contextos cuya complejidad social y cultural hacen difícil trazar caminos estandarizados u homogéneos hacia la creación literaria y el uso estético de la lengua.

### *Multilingüismo subyacente al monolingüismo en la FFyL*

XXXIII

La FFyL contrasta con los otros subsistemas educativos estatales en que la práctica de la educación bilingüe no existe, no hay programas de licenciatura orientados a atender las necesidades y propósitos de inclusión lingüística (Sartorello, 2019: 12-14). Una marca ineludible de ello es la existencia de la LLH, cuyo plan de estudio no cuenta hasta ahora con una orientación intercultural o bilingüe, entre otras razones, por falta de recursos y de personal certificado en lengua indígena; cabe agregar que una licenciatura con este nombre hace suponer que no se enfocará en literaturas de pueblos originarios.

Es importante añadir que, al igual que ocurre en muchos otros lugares de México, la literatura indígena tiene su vehículo principal en la oralidad y no en una tradición escrita (Alejos, 2019), lo que complica un poco más su sentido de existencia –para un hablante de lengua originaria– como parte de la cultura escrita. Esto



refuerza también la idea equivocada de algunos indígenas acerca de que no hay literatura en las lenguas originarias, propiciando un desinterés en su lengua materna o desplazándola para usos cotidianos al interior de su comunidad.

La situación que impera en la LLH es el predominio del español sobre todas las actividades formativas y académicas. Los alumnos, indígenas o no, adquieren poco a poco habilidades y dominio sobre la lengua española, así como valores estéticos y criterios de estimación de la misma; sin embargo, la interculturalidad se hace presente en la convivencia estudiantil cotidiana, generando momentos de inclusión o reflexión alrededor de la valoración o revaloración de la diversidad de identidades y cosmovisiones, así como de las lenguas que hablan los compañeros de clase.

En algunas ocasiones, los alcances de la apertura son limitados; por ejemplo, cuando los profesores que nos interesamos en incluir las voces originarias en las clases de lengua o de poética no podemos ir muy lejos dada nuestra falta de competencia lingüística y comunicativa en la lengua originaria, no contamos con herramientas de valoración o apreciación estética de esa lengua, lo cual genera aún mayor impotencia al darnos cuenta de que dichas apreciaciones provendrían exclusivamente de un sistema de valores estéticos pertenecientes a una comunidad determinada que no podemos explorar o conocer, salvo a través de un proceso arduo de entrevistas al estudiante, resultado que tendría limitaciones severas. El único que puede valorar y apreciar es el alumno mismo o alguien más de su misma comunidad, mas no necesariamente que hable su misma lengua. Esto último debido al alto grado de ininteligibilidad que hay entre una variante y otra de la misma lengua.

Es aquí que podemos delimitar la problemática para entender cómo es que los estudiantes logran acercarse al quehacer de la creación literaria:

A. Por lo general, los estudiantes indígenas se insertan en un ambiente en el que el sistema

de valores estéticos cambia demasiado con respecto a los que poseen y con los que evalúan al interior de su comunidad.<sup>2</sup>

- B. Muchos alumnos no llegan a esta licenciatura por vocación, aunque sí por interés, curiosidad o percepción de que es más fácil cursarla.
- C. Los estudiantes cuentan con un bajo nivel de proficiencia en español y aún más bajo en cultura escrita en su propia lengua.
- D. Aún así, muchos de ellos logran integrarse y comenzar a escribir, no en términos académicos, pero sí con propósitos narrativos, poéticos o simplemente de ensayo estético en sus lenguas y, además, en español. De hecho, los estudiantes indígenas enfocan sus esfuerzos en escribir en español, por dos razones imperantes:
  - a. En español habrá más lectores y no sólo su comunidad; serán leídos por sus amigos, maestros y otras personas.
  - b. Su proficiencia en escritura es mucho mejor en español; aunque en sus comunidades se aplique la educación bilingüe, no se aplica la enseñanza de la escritura bilingüe al mismo nivel que el español.

Por lo anterior, resulta de interés observar estos procesos e identificarlos para poder propiciar todo aquello que genera la sensibilización estética particular, intercultural y aquella derivada de la formación académica al momento de comenzar a crear literatura.

### *Reflexividad sociolingüística y prácticas sociales como propiciadoras de la creación*

La interrogante principal es saber si existen formas de apoyar a los estudiantes indígenas para

<sup>2</sup> La idea de valoración y evaluación que aquí se utiliza tiene un sentido particular, ya que se observa al alumno como usuario de su lengua y con ello tiene la competencia de ejercer evaluaciones y valoraciones de sus interlocutores, lo que a su vez puede generar un anclaje en la interacción y en discurso al interior de la comunidad (Martin, 2005: 92-97).

que interioricen y asimilen conceptos relacionados con el desarrollo y puesta en práctica de una estética heterogénea, pero, afortunada o desafortunadamente, con una base occidental. Esto parece ser algo que, a través de la observación y trabajo al interior del aula, se podría identificar como la realización de prácticas comunicativas y académicas que involucran un quehacer semi-colectivo vinculado tanto con el docente como con el resto de los estudiantes.

Las *prácticas sociales* son conceptos retomados por Judith Kalman y Brian Street (Kalman, 2009), en el área de la educación y la sociolingüística aplicada en entornos educativos, centradas sobre todo en el estudio de la puesta en práctica de la *cultura escrita* y la *cultura matemática*, entendidas estas últimas como expresiones derivadas del dominio y ejecución de competencias de lectura y cálculos matemáticos respectivamente, estas acciones constituyen las llamadas *prácticas sociales* (Street, 2004) porque son un conjunto de actividades empleadas y desarrolladas en un contexto sociocultural particular que pueden llegar a conformar un modelo educativo de acuerdo con los objetivos con los que éstas se realicen, de manera que el proceso de enseñanza-aprendizaje y la puesta en práctica de habilidades cognitivas, saberes e ideologías culturales e interculturales se configuran como un entramado complejo, pero sinérgico que apunta hacia una reconfiguración organizada y resignificada del trabajo académico, educativo y artístico. En este sentido, es posible observar que los ensayos<sup>3</sup> de escritura, lectura, traducción, así como aquellos con fines estéticos de creación literaria conforman *prácticas sociales* en el contexto sociocultural de la clase y también en el contexto académico fuera del aula, ya que los estudiantes se involucran y *enactúan* sus competencias de lecto-escritura e interpretación-traducción no sólo con compañeros de clase y maestros, sino

con sus familias, amigos y compañeros de trabajo o en el hogar. Es así como el acto de crear tanto en el caso de alumnos monolingües como de los bilingües puede observarse como el resultado de prácticas sociales orientadas a un trabajo académico-artístico. El profesor desempeña un papel complejo como impulsor de un acto comunicativo complejo, donde se desarrollan diversos roles dependiendo de las *prácticas sociales* que en un contexto educativo o académico se desarrollen.

Lo anterior puede ser más claro con el siguiente ejemplo: los estudiantes de la materia Teoría y metodología del discurso poético encuentran en este contexto la oportunidad de entender y reflexionar sobre algunos elementos estéticos y estilísticos de uso tradicional en la literatura, pero también encuentran la oportunidad de criticarlos, expresar su gusto o disgusto por ellos, discutirlos y compartir sus experiencias de lectura ya sean místicas o superficiales; no obstante, encuentran posteriormente la posibilidad de enfrentarse a ser ellos quienes generen una nueva propuesta creativa y éste es el punto donde algunos comienzan a realizar este ejercicio con soltura, mientras otros encuentran dificultades diversas: falta de creatividad o inspiración, sensación de repetición o de falta de innovación, dificultad en el aterrizaje de ideas, incapacidad de traducir de la lengua originaria a la lengua española, ideas que pierden sentido en español o que lo cambian, entre muchas otras vivencias. De esta manera comienzan un proceso de interacción a través del lenguaje con otros miembros de su comunidad y tienen la posibilidad de ir reconfigurando y resignificando su conocimiento, así como las valoraciones alrededor de la actividad por realizar. Para este momento, sería tentador pensar que la clave podría estar en el reforzamiento de dichas prácticas en el conexto escolar o en aquellos relacionados con éste; sin embargo, el ejercicio de dichas prácticas no es en sí mismo un garante de la participación significativa por parte de un estudiante, ya sea indígena o no, pues se requiere además de una relación estrecha entre

<sup>3</sup> Este concepto es entendido como ejercicio para el desarrollo de competencias y habilidades académicas y artísticas.



el lenguaje en interacción y los contextos relacionados con el tema, la clase y la academia, es decir, las prácticas sociales que pudo realizar. Es por ello que me parece importante introducir el término de *reflexividad sociolingüística*, propuesto por Muñoz (2010), para tratar de definir cómo es que operan en un individuo los constructos sociales, las prácticas, el lenguaje y la cognición. Entendamos, pues, este concepto de la siguiente forma: “[...] mecanismo constitutivo, intencional, y regulativo de la comunicación lingüística que se expresa a través de representaciones cognitivas, razonamientos, normatividades, evaluaciones y descripciones de los recursos lingüísticos y socioculturales de los hablantes” (Muñoz, 2010: 18).

La aplicación de esta idea orientada al individuo y sus procesos mentales internos nos permite visualizar que el estudiante no sólo realiza reflexiones y reconfiguraciones internas, sino que las transforma en elementos que habitarán en el grupo social al que pertenece y que, a su vez, estará anclado a prácticas sociales valoradas como positivas al interior del aula y fuera de ella.

XXXVI

### *Reflexividad sociolingüística e identidad indígena en la expresión escrita*

Un proceso mental que los estudiantes requieren reelaborar está íntimamente ligado con su identidad y la configuración de ésta en un trabajo en su lengua materna o en una segunda lengua, la española, la cual es de prestigio y en algunas ocasiones puede representar dominio y discriminación, aunque en otras ocasiones puede tener representaciones ligadas al desarrollo y superación personal (Muñoz, 2013). Partimos del hecho de que el estudiante tendrá que desarrollarse en lengua española, pero sin dejar de lado la atención y relevancia que desea otorgarle a su lengua como representación de su identidad. El estudiante indígena que tiene la tarea de ensayar su forma de crear literatura tiene

la tarea de reorganizar sus valoraciones, competencias y enfrentarse a su origen, así como a su lengua y sus propias representaciones estéticas. Por ello, en concordancia con el resto de sus compañeros, puede entrar a un estado de reconfiguración de su identidad a partir de la resignificación de sus saberes y prácticas sociales y culturales, tanto en la facultad como en su comunidad.

Para ejemplificar lo anterior, pondré el caso de un estudiante, a quien de aquí en adelante nombraré como Noé.<sup>4</sup> Él es uno de aquellos con los que he trabajado de manera directa, no se trata del único, pero, para fines de brevedad en este artículo, he optado por presentar sólo fragmentos de su trabajo.

Él es hablante de lengua náhuatl y migró a Chilpancingo con el objetivo de estudiar un licenciatura sencilla, económica y que no le exigiera mucho esfuerzo, ya que temía que su falta de manejo y uso del español no le permitiera entender cosas trascendentales de disciplinas más técnicas o especializadas en matemáticas. Él admite que la licenciatura no es lo que más quería; sin embargo, en el desarrollo de sus prácticas sociales al interior de la comunidad, ha desarrollado intereses, particularmente por la poesía. Luego de un proceso de estudio y sumergimiento en el ámbito académico, ha mejorado su proficiencia en el manejo y uso español, así como en la escritura. Este proceso en conjunto con el desarrollo de prácticas académicas de su grupo y la conformación de nuevas redes de trabajo y reflexión que han tenido por consecuencia un nivel de reflexión sociolingüística que ha despertado su interés en escribir. Un momento particular en el que de manera personal pude darme cuenta de que este proceso de reflexividad estaba teniendo lugar fue en un momento en el que Noé me explicaba que quería hacer un

<sup>4</sup> Noé sólo es el nombre de pila del estudiante; en caso de que el lector desee ponerse en contacto con él o desee su autorización para publicar sus obras citadas en este artículo, dirija un mensaje al siguiente correo electrónico: <scharzten@gmail.com>.

poema acerca de un artefacto construido con troncos delgados que no muchos conocen en su comunidad, pero sí al interior de su familia y que sirve para desgranar el maíz de una manera más eficiente y rápida, pero no sólo tiene ese valor instrumental, sino que marcó con énfasis el valor estético y cultural que este artefacto tiene a nivel de conservación de su propia cultura, de su herencia ancestral y de los valores familiares que se desarrollan cuando el artefacto se pone a funcionar, conformando así una práctica social de su familia.

Hasta ese momento, Noé era renuente a escribir algo primeramente en su lengua materna, él deseaba escribir en español y luego traducir al náhuatl, pero para esta experiencia él decidió configurar la idea en náhuatl de inicio y después traducir, con una escritura que él considera más cercana a lo estético en español. La estética en su lengua materna es sistema desconocido, sólo puedo observar su intención estética a través de sus prácticas comunicativas. A continuación, con autorización de el autor, transcribo parte del ejercicio que él se encuentra realizando, con la finalidad de que sea visible el producto de este proceso de reflexividad sociolingüística.

### Ejercicio 1

#### Náhuatl

San tejuá miltzintli tiktlakatilia moconetzin kualtintli,  
San pampan kipia miyek tlapaltik, icon te ken tikita higuán histak,  
Chichiltuk, kapostik, kokotzin niman morado, kallejuahi ti misteki,  
Ti mistlatzotla kanoche toyotzin [...]

#### Español

Solo tu hermosa milpa que engendras un hijo hermoso,  
Que tienes distintas [sic] y variados colores como: blanco, negro, amarillo y morado, es por eso que te quiero y [...]. (Noé, 2020).

Es probable que el estilo en español esté influenciado por el ejercicio de la traducción, pero el tema y la conexión con estas prácticas le permitió conectarse con su lengua materna y hacer un ejercicio de escritura en su lengua materna, lo cual en este momento es el triunfo principal de este conjunto de actividades.

### *Negociación de la identidad y la lengua materna en una creación en segunda lengua*

La cultura es un sistema semiótico que se manifiesta a través del discurso y la identidad es percibida también como el lenguaje destinado a ser creación. De acuerdo con Fairclough (1995), el discurso no es solamente portador de información referencial, sino de visiones del mundo, y podemos transmitir significados de identidad basados en nuestras *prácticas sociales*, aunque éstas sean temporales y con la finalidad de cubrir un requisito académico. Esto es observable en la interacción al interior del aula y fuera de ella, ya que el proceso de negociación de significados y de resignificación de las identidades puede ir del escritor hacia el lector; o bien, del lector hacia el escritor.

Cuando un estudiante hablante de lengua originaria escribe en español, lleva calcos, visiones del mundo de su lengua y de su forma de transmitir y comprender el mundo. Desde luego, la gramática de las lenguas tienen límites claros en torno a lo que se puede expresar respecto a un evento (Slobin, 1996), pero no hay restricciones en las formas retóricas o metafóricas que permitan una u otra lengua para referirse al mismo; este recurso se ve manifiesto en el estilo de escritura del estudiante; es reconocible como diferente, en algunos casos, con un orden de constituyentes atípico y, en ocasiones, incluso agramatical, pero para aquellos que son hablantes de español como lengua materna la obra goza de un poder estilístico y significativo que muchas veces se considera inconstruible desde un hablante nativo de español, lo que le confie-

re una cualidad estética particular a la nueva creación. Para ejemplificar esta situación, nuevamente tomo un ejemplo de Noé. En una clase denominada Comunicación Intercultural, se les dio la tarea de hacer un poema que hablara sobre algo inspirador, siguiendo los parámetros que consideraran necesarios para que el poema fuera tal. Noé realizó el poema, del que transcribo un fragmento a continuación:

### Ejercicio 2

#### Tu bella sonrisa

Tu bella sonrisa tierna, delicada, pura,  
Como el perfume de las flores blancas estrellas  
Cristalinas como las aguas del mar espuma  
Como estrellas fijas en el cielo infinitas [...].

En este caso en particular, la tendencia es pensar que hubo un ordenamiento erróneo de las cláusulas, pero al preguntar si pretendía ordenar el texto de otra manera, Noé marco con claridad que era su intención mantener ese orden en las palabras y generar esa especie de ambigüedad transláusula que es posible percibir. Para sus compañeros de clase, esta creación tuvo un impacto muy positivo, pues, a pesar de su forma atípica, logró establecer una relación estética que, luego de una conversación sobre su forma de escribirlo, manifestó que era una idea de juegos de palabras que se pueden hacer en náhuatl y que le pareció que también podría “sonar bien” en español. La recepción fue tan aceptada que Noé buscó seguir escribiendo desde su visión en la primera lengua, para ser expresada en la segunda.

De igual manera, en una clase posterior se dio la indicación de crear un poema que hablara de su experiencia del amor. Este es un fragmento del producto de Noé:

### Ejercicio 3

#### Amor

[...]  
Amor de esclavo crece,

Se extiende al corazón  
Y en el alma florece  
Pero sin ella yo sin razón  
Amor fuerte, que destroza,  
Pero a la vez es hermoso  
Como la naturaleza

La clase puede ser entendida como un conjunto de prácticas sociales encaminadas al aprendizaje, a la reflexión y la interiorización de nuevos esquemas mentales, en estas prácticas también se desarrollan procesos de negociación de significados, y lo que se estuvo negociando aquí fue una estética reconocida como atípica (desde la experiencia de los alumnos de la clase), pero con un estilo que fue catalogado dentro del parámetro de lo bello porque el grupo supo reconocer no sólo por su texto, sino por su acento al proferirlo, que se trataba de un conjunto de saberes que provenían de su constructo identitario. Cuando en las prácticas hay actos comunicativos donde el lenguaje está interactuando con la finalidad del comprender al otro, también se desata un proceso reflexivo donde la *cognición* toma relevancia ya que ésta puede reconfigurarse individual o colectivamente a partir de la negociación de significados (Dennet, 2000). En este sentido, podríamos estar presenciando en ese momento la emergencia, aunque sea temporal y fuera de rangos convencionalizados, de un *género discursivo* singular anclado a la creación literaria, desde la perspectiva de Miller, en el que entendemos un género como un acto social; es decir, como “formas retóricas tipificadas de interactuar en situaciones recurrentes” (Miller, 1994),<sup>5</sup> podríamos ver en esta acción una forma de interactuar ante la apropiación de la segunda lengua con significados y formas retóricas de la primera, hasta cierto punto reconocibles por su forma atípica, pero con sentido.

<sup>5</sup>Traducción personal de: “typified rhetorical ways of interacting within recurrent situations”.

### *A modo de conclusión*

Los contextos interculturales presentan siempre la posibilidad de encontrar un campo fértil para la exploración y aplicación de propuestas teóricas que contribuyan al proceso de formación y de desarrollo de dominio académico, lingüístico y cultural por parte de estudiantes de cualquier nivel educativo. En el caso presentado, a nivel de educación superior, los conceptos de *práctica social* (más específicamente, prácticas académicas, culturales, comunicativas, etc.) y de *reflexividad sociolingüística* nos ayudan a observar y comprender cuáles pueden ser las dos dimensiones del quehacer educativo en el que podemos centrar nuestra atención:

1. La primera correspondería a la dimensión de la acción social, en donde las prácticas sociales toman significados e impacta a los individuos a través de la interacción y el uso del lenguaje; y
2. La segunda dimensión, donde está presente la reflexividad sociolingüística, correspondería a una dimensión mental, subjetiva, ya sea individual o colectiva, pero que es rastreable a partir del impacto de estos procesos cognitivos en las creaciones literarias, en los ejercicios y ensayos de escritura, en el uso del lenguaje, así como en la forma de regular y evaluar nuestra interacción con los otros. La identidad, los constructos socioculturales y afectivos, así como reposicionamientos y revalorizaciones de la cultura o la lengua son procesos en los que está presente la reflexividad.

Visto desde esta perspectiva, podemos sugerir que los estudiantes, sobre todo aquellos que son hablantes de lengua originaria, en la LLH tienen la posibilidad de vincularse con la licenciatura que cursan mediante las prácticas sociales adquiridas en ésta misma y que comparten como sus compañeros, profesores y comunidad interesada; asimismo, esto facilita

procesos de reflexividad sociolingüística de los que emerge una reconfiguración de los conceptos asociados con la formación en literatura y un replanteamiento de los objetivos personales a través de una resignificación cultural e identitaria que le permitirá explorar no sólo sus habilidades desarrolladas, sino comenzar ensayos de creación, en este caso en particular de creación literaria. Es así que a partir de los ejercicios aquí mostrados como ejemplos y otros más que se han obtenido con estudiantes hablantes de otras lenguas, bajo la mirada de este aparato teórico, podemos definir los siguientes resultados concretos:

- a) Los estudiantes de LLH hablantes de lenguas originarias cuentan con referentes estéticos tanto del español como de su lengua materna, pero se encuentran disociados; el proceso de reflexividad sociolingüística abre la puerta que pueda enlazar o relacionar compatiblemente estos referentes.
- b) En el ejercicio de la creación literaria, los estudiantes encuentran un nuevo valor estético emergente: escribir en español con una estética más aproximada a la de la lengua materna, pero que no necesariamente tiene un carácter estético para ellos, lo que les permite reorganizar o reconfigurar sus estrategias discursivas.
- c) Se rompen estructuras o esquemas que limitan su capacidad creativa, pero se manifiestan otras que les hacen percibir su falta de proficiencia en español, a lo que pueden enfrentarse mediante la reivindicación del uso del español como vehículo de expresión de sus ideas propias desde el plano conceptual e incluso gramatical de su lengua materna.
- d) Es posible que hallen en el uso del español un género discursivo emergente a partir de la negociación de significados interna al momento de ejercer el español. Dicho género puede ser o no una forma recurrente; es necesario hacer una observación a mediano plazo para poder sugerir que dicho uso del lenguaje pueda ser trascional, o bien, una forma particular de expresión con mayor permanencia a través del tiempo.

## Discusiones pendientes

## Fuentes citadas

Para finalizar, es importante añadir que la presente discusión no incluyó el debate sobre qué puede ser o no denominado literatura indígena, esto debido a que el punto en que me sitúo es desde mi papel de educador, con el claro objetivo de observar y generar procesos de renovación y reafirmación de conocimiento, así como de habilidades; no obstante, sería apropiado generar la discusión acerca de qué puede ser considerado un acercamiento a la literatura indígena. Entre los escritores indígenas puede haber opiniones muy diferenciadas; por ejemplo, Irma Pineda, próxima representante de los pueblos originarios de América ante la ONU en el periodo 2020, ha manifestado su entusiasmo en la tarea del rescate de poesía y saberes zapotecos, e incluso habla del proceso de traducción al español y sus implicaciones en el cambio de significado y símbolos referenciales que no pueden ser expresados siempre;<sup>6</sup> por otro lado, Kalu Tatyisavi, escritor y poeta ñuu savi (mixteco) mantiene la postura de que no hay algo a lo que se le pueda llamar literatura indígena porque los contenidos no reflejan la filosofía y cosmovisión propios de sus culturas originarias y sólo se les ve como una reproducción de modelos occidentales folclorizados.<sup>7</sup> Sería pertinente retomar esa discusión en torno a procesos de inducción a la creación literaria en lengua española desde un pensamiento indígena y conocer las posturas alrededor de las propuestas conceptuales que intenten definir a la categoría de literatura indígena. 

XL

<sup>6</sup> La FFyL contó con la grata presencia de Irma Pineda en septiembre de 2019 para hablar sobre la lengua y los saberes comunitarios y presentar un libro de poesía érotica en versión bilingüe titulado *Rojo deseo*.

<sup>7</sup> La FFyL tuvo el agrado de contar con la presencia de Kalu Tatyisavi en una conferencia magistral y la presentación de un libro de su autoría, *Aforismos y requerimientos intios*, en noviembre de 2019. En esta presentación, el escritor manifestó la postura mencionada.

- Coneval (2010). *Porcentaje de Población en Situación de Pobreza en Guerrero*. México: Coneval.
- Coneval (2012). *Informe de Pobreza En México*. México: Coneval.
- Alejos, J. (noviembre de 2019). *Estética de la literatura oral indígena*. Recuperado de *Perspectivas sobre poéticas orales*, <<https://www.lanmo.unam.mx/repositorio/lanmo/www/eventos/congreso/pdf/2c.pdf>>.
- Dennet, D. (2000). "Reintroduciendo el concepto de lo mental". En Ryle, *El concepto de lo mental*. México: Paidós Surco.
- Fairclough, N. L. (1995). *Critical Discourse Analysis: The Critical Study Of Language*. Londres: Longman.
- INEGI (2010). *Cuéntame*. Recuperado de <<http://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/gro/poblacion/diversidad.aspx?tema=me&e=12>>.
- INEGI (2014). *Boletín de prensa número 301/14*. Aguascalientes: INEGI.
- Kalman, J. (2009). *Lectura, escritura y matemáticas como prácticas sociales: diálogos con América Latina*. México: Siglo XXI.
- Martin, J. (2005). *The Language Of Evaluation*. London: Palgrave.
- Miller, C. (1994). "Genre as Social Action". En A. Y. Freedman, *Genre And The New Rhetoric* (pp. 23-42). Bristol.
- Muñoz, H. (2002). "Interculturalidad En educación, multiculturalismo en la sociedad ¿paralelos o convergentes?" En H. Muñoz, *Rumbo a la interculturalidad en la educación* (pp. 25-62). México: UAM-UPN Oaxaca .
- Muñoz, H. (2010). *Reflexividad sociolingüística de hablantes de lenguas indígenas: concepciones y cambio sociocultural*. Ciudad de México: UAM.
- Muñoz, H. (2013). *Educación intercultural: ética y estética de cambios necesarios*. México: Conacyt-UAM.
- Slobin, D. (1996). "From 'Language and Thought' to 'Thinking for Speaking'". En J. Y. Gumperz, *Rethinking Linguistic Relativity* (pp. 70-96). Cambridge University Press.
- Sartorello (2019). "La agenda pendiente de la educación intercultural bilingüe en México". *Red Revista de Evaluación para Docentes y Directivos*, 1-18.
- Street, B. (2004). *Literacies Accross Educational Contexts: Mediating Teaching and Learning*. Philadelphia: Calson.

# Apuntes sobre la violencia de género desde el discurso literario

Ma. de los  
Ángeles  
Manzano  
Añorve

Ante el surgimiento de los nuevos feminismos fundados en los movimientos feministas previos, pero en el contexto de la posmodernidad y sus nuevas formas de comunicación globalizadas, como son las redes sociales, se ha permitido que las escritoras reflexionen y formulen nuevas interrogantes sobre la literatura como una construcción cultural sin fronteras que aspire a una vida sin violencia hacia las mujeres y a una mayor equidad de género no sólo temáticamente, sino en el mercado y disfrute de la literatura.

A partir de los años ochenta se empezaron a publicar textos que replanteaban las teorías feministas centradas en una visión eurocentrista, afirmando que el “modelo político, económico, social y cultural de las supremacías masculina, blanca y occidental no es sostenible” (Varela 38).

Se cuestionó la exclusión de las mujeres negras, chicanas, transexuales, prostitutas y pobres en los movimientos feministas anteriores en donde prevalecían la participación y las demandas de las mujeres blancas, con cierta educación y privilegios.

Para Varela, “la teoría de los géneros, el feminismo lesbiano, los estudios poscoloniales y la teoría *queer* tienen su origen en los escritos feministas publicados en un contexto social-político determinado, marcado por el sida y la crisis del propio movimiento homosexual” (533).

Por otra parte, la historia del feminismo nos demuestra que las mujeres, a pesar de haber sido silenciadas desde la antigüedad, han participado activamente en contra de la opresión y contra el poder. Estas acciones de resistencia han provocado reacciones patriarcales violentas como la llamada persecución de las brujas. Y, en realidad, las llamadas brujas eran mujeres de conocimiento, independientes y fuertes. Es interesante subrayar que este intento de castigar, violentar y silenciar a las mujeres ha sido registrado y visibilizado en los últimos tiempos por las mismas feministas con la finalidad de derrumbar los mitos que la cultura patriarcal ha construido para estigmatizar y silenciar a las mujeres. Estos mitos que estigmatizan a las mujeres han sido el inicio de la construcción de los relatos de odio que aún permean las sociedades modernas y

globalizadas y que, sin duda, ha exacerbado la violencia hacia las mujeres como lo registran las crónicas periodísticas en los últimos años.

En estos tiempos en que la violencia de género se ha incrementado de manera alarmante en nuestro país y en diferentes partes del mundo es pertinente revisar lo que las escritoras y feministas han reflexionado sobre el tema desde su lugar, que es la escritura.

¿Por qué abordar la violencia de género desde el discurso literario? Zawierzeniec, en su texto *Una aproximación al discurso literario de la violencia en México 1915-2015*, afirma que “la literatura a pesar de no ser una fuente histórica *sensu stricto*, sí es una herramienta válida para estudiar el acontecer histórico; nos permite conocer la historia en el plano social, o en los contextos más cotidianos, en oposición a la ‘historia oficial’ que ofrece una presentación de los ‘héroes’ o de los ‘personajes importantes’”.

La misma autora afirma que dos temas han sido constantes en la historia y, por consiguiente, en la literatura de nuestro país: la identidad y la violencia. Y acertadamente considera a la literatura como un documento social y una herramienta que nos permite recuperar la mirada alternativa de las posturas oficialistas de la historia. De allí que nos parece oportuno explorar el abordaje de esta problemática desde la escritura de mujeres, narrativa, ensayo, poesía y escritos híbridos.

He elegido cuatro textos: dos novelas de escritoras mexicanas contemporáneas de generaciones distintas: Ethel Krauze (CDMX, 1955) con su novela *Dulce cuchillo* (México: Jus, 2010) y la joven Karen Villada (Tlaxcala, Tlaxcala, 1985) con *Agua de Lourdes* (México: Turner, 2019), la antología que reúne las voces de diversas mujeres reflexionando sobre las diferentes formas de violencia: *Tsunami*, que contiene escritos de Jimena González, Margo Glantz, Sara Uribe, Verónica Gerber, Vivian Abenshushan, Yasnaya Elena A. Gil, Yolanda Segura, Brenda Lozano, Cristina Rivera Garza, Daniela Rea, Diana J. Torres, Gabriela Jáuregui, y la antología *El cuerpo femenino y su narrativa*, editado por la Universidad Nacional Autónoma de México (2016), con textos de Nuria Gómez Benet,

Mónica Lavín, María Belausteguigoitia, Rosa Beltrán y Sara Sefcovich.

### *Nos están matando*

Según cifras del Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública (SESNSP) de enero a septiembre de 2019, 2 mil 833 mujeres han sido asesinadas en México, aun cuando, de acuerdo con datos del Observatorio Ciudadano Nacional del Femicidio (OCNF), sólo 726 (25.6%) son investigados como feminicidios, mientras que los otros 2 mil 107 asesinatos, como homicidios dolosos. ¿A qué se le denomina violencia feminicida? Según el artículo 21 de la Ley de Acceso, violencia feminicida es:

la forma extrema de violencia contra las mujeres por el solo hecho de ser mujeres, ocasionada por la violencia de sus derechos humanos, en los espacios públicos y privados; está integrado por las conductas de odio o rechazo hacia las mujeres, que pueden no ser sancionadas por la sociedad o por la autoridad encargada de hacerlo y puede terminar en homicidio y otras formas de muerte violenta de mujeres.

El término feminicidio fue retomado por la antropóloga mexicana Marcela Lagarde y de los Ríos a partir de la propuesta de Russell y Radford, podríamos explicarlo como “la muerte violenta de mujeres por razones de género, ya sea que tenga un lugar dentro de la familia, unidad doméstica o en cualquier relación interpersonal, en la comunidad, por parte de cualquier persona, o que sea perpetrada o tolerada por el Estado y sus agentes, por acción u omisión” (Citado por Villeda, 34).

Según el blog *Nos están matando. El feminicidio en México*, las mujeres somos víctimas de dos tipos de violencia:

la primera de ellas es la violencia feminicida: la de los delitos de género, la que ocurre mayoritariamente en los espacios privados, la violencia que está fuertemente ligada a las agresiones sexuales, a la violencia familiar y a las relaciones de poder.

La segunda es la violencia homicida: La violencia de las armas de fuego, la de los levantones, las mantas. La del tiro de gracia. La violencia del crimen organizado que se ha esparcido en el país desde hace más de una década y que inició con la llamada Guerra contra el Narcotráfico en el seno de Felipe Calderón (<<https://www.sopitas.com/nosestanmatando/>>).

Sabemos también que en la actualidad es vasta la literatura mexicana que tiene como temática la violencia, pero por falta de espacio en este ensayo sólo abordaremos a las autoras arriba mencionadas.

Cuando se habla de violencia en México se recurre a la llamada “narcoliteratura” y de la que comentaremos brevemente dos ejemplos debido a que las protagonistas son mujeres: *Perra Brava* (2010), de Orfa Alarcón, narra la historia de Fernanda Salas, una joven universitaria que se enreda con un jefe de sicarios, y *La Sicaria de Polanco*, de Joaquín Guerrero Casasola, cuya protagonista es una mujer llamada Karina Shultz, propietaria de una tienda de antigüedades, y además sicaria a sueldo. Debemos anotar aquí que la literatura que versa sobre esta temática es extensa y no es objeto de atención en este ensayo. Algunos críticos consideran que la literatura del narco se ha puesto de moda respondiendo, en gran medida, a la intensión de darle *glamour* al estilo de vida de los sicarios y a las demandas del mercado.

### *Dulce cuchillo*

En una entrevista, Ethel Krauze cuenta que el objetivo de su novela no sólo es presentar esos cuadros dolorosos, sino con el eco poético de romper el silencio de muchas mujeres que sufrieron abuso sexual y que cargan con esa pena durante su vida, sin que nadie las escuche. “Es el yo de esas mujeres, el grito universal de las que se atreven a poner en palabras lo que sufren y que desean terminar con el dolor. Ya no quieren ser esas mujeres que viven toda su vida la humillación, el sometimiento por haber sido violadas” (Figuerola, 2010). En *Dulce cuchillo* se narra la historia de una

jovencita estudiante de secundaria que es abusada sexualmente por su padrastro durante dos décadas. Lo más terrible de toda esta historia es la complicidad callada de la madre por temor a perder al amante, propiciando una rivalidad amorosa con la hija:

Tú me obligabas a estar presente, me ponías en bandeja para él, y él me ponía en competencia contigo haciéndome sentir que yo no era tan mujer como tú y me acuciaba para que me volviera pornógrafa y nos acostáramos juntos con otras mujeres, incluso amigas mías. Mientras tú sola te ponías el velo en los ojos, no hubo quién me tendiera la mano. Hubiera sido fácil, créeme, con un poco de amor y comprensión. Pero tú siempre me viste como rival en amores, nunca como a una hija (Krauze 48).

El abuso sexual a menores es muy común y paradójicamente invisibilizado por los familiares y las autoridades, permitiendo con ello la impunidad y el solapamiento. Es preciso enfatizar que los abusos sexuales a mujeres menores de edad, en su gran mayoría, se dan por parientes cercanos a la víctima, padre, padrastro, tío, primo o profesores.

La estructura de la novela está narrada desde diferentes voces, desde el personaje masculino que representa el poder, desde la voz de la madre, la voz de la protagonista Magdalena, la voz de los hermanos y hasta la voz del marido de Magdalena. Esta estrategia narrativa nos permite entender la perspectiva de cada uno de los personajes, y es así como a partir de los testimonios de cada uno de ellos se va construyendo la historia.

El inicio de la novela es desgarrador porque narra a través de la voz de la pequeña Magdalena cómo el Sr. T, director de la escuela y amante de la madre, la manda traer con carácter de urgencia para llevarla con artimañas a un motel a las orillas de Cuernavaca:

[...] es un cuarto con ventanas amarillas. Una cama grande en medio. Me siento fuera de mí, de mi mundo, mi mundo no es mío, no sé dónde estoy, ni bien a bien quién soy yo. Él, muy nervioso, me dice “desnúdate, déjame verte desnuda”, yo no



quiero, él insiste, y me empieza a quitar el suéter del uniforme, la blusa, y se topa con la falda de cuadritos que he cerrado con un alfiler de seguridad porque creo que tenía descompuesto el cierre, me da mucha vergüenza que él se dé cuenta de que traigo ese alfiler de seguridad, él sonríe y dice algo como de broma por lo del alfiler, y forcejea con él. Yo no sé quién soy, en ese momento estoy muriendo, algo dentro de mí está muriendo, algo que ya nunca más voy a poder recuperar. Se me borra la memoria, ya estoy arriba de la cama, desnuda, dando un salto, como brincando, como entre hu-yendo y jugando, me da vergüenza mi cuerpo que nadie ha visto antes así, me siento gorda y creo que tengo un pecho más grande que el otro, pero él dice cosas demasiado bonitas, que jamás ha visto una belleza como la mía, soy la magnífica puta de los cuentos, me convierto en boa, en hada, en alguien que nunca he sido, como que voy a dominar al mundo a través de este cuerpo (10).

La historia es desgarradora, porque relata el abuso sexual que sufre la pequeña Magdalena y cómo transforma su vida en un martirio, con emociones encontradas y sentimientos de culpa que no le permiten rehacer su vida como mujer adulta. A través de esta historia podemos entender la tragedia de miles de mujeres que viven atormentadas con ese secreto que las hace sentir culpables, sucias y no les permite vivir su vida marital de adultas. Así lo expresa Magdalena:

Has de saber que en Derecho Penal, lo que se cometió conmigo está tipificado como violencia sexual de amplio espectro, con consumación de delitos sexuales graves: violación, abuso sexual, hostigamiento sexual, estupro, corrupción de menores, pornografía infantil, complicidad. A quienes los cometen, o ayudan a cometerlos, se les encierra en la cárcel por varios años. Todo esto ocurrió en mi propia casa, bajo la tutela de quienes debían protegerme. Así que viví durante muchos años una violencia familiar inaudita, con maltrato emocional y psicológico, además del sexual. Te puedo asegurar que si no hubieran prescrito los delitos, ahora mismo estaría poniendo la denuncia correspondiente (47).

Esta novela está narrada por diferentes voces: el personaje masculino, el señor T, director de la escuela, que abusa de la menor y que es amante de la madre y que representa el poder; se narra también desde la voz de la madre que mira a Magdalena como su rival de amores, la voz de los hermanos, la voz del marido y, finalmente, de la propia protagonista. Se construye la narración a partir de los testimonios de los personajes que nos presentan distintos y contradictorios puntos de vista, y en el corpus de la novela las voces se multiplican sobre el personaje de tal suerte que la violencia no sólo viene del infractor, sino también del silencio de esas voces que la protagonista desea a toda costa escuchar.

### *Agua de Lourdes*

Karen Villeda (Tlaxcala, 1985) es una joven escritora mexicana que en su última novela, *Agua de Lourdes*, publicada bajo el sello editorial Turner (2019), reflexiona y denuncia las diferentes violencias feminicidas en nuestro país. En una entrevista realizada por el periodista Héctor González, la autora comenta acertadamente que su novela “es un texto híbrido en la medida que logra reunir diferentes voces y testimonios, así como poesía, ensayo, notas periodísticas, historias y tuits, recursos literarios que le permiten articular la narrativa de los riesgos generados por la violencia de género” (González 2019).

En la misma entrevista, la autora afirma que *Agua de Lourdes* ha sido escrito de manera colectiva, a manera de relato oral en la medida que va entretrejiendo las voces de distintas mujeres a través de testimonios, ensayo, poesía, notas periodísticas y tuits.

Sin lugar a dudas, la autora retrata la condición actual de las mujeres, cuestiona la violencia feminicida emanada del patriarcado, denuncia también la impunidad, la falta de interés por parte de las autoridades correspondientes para aplicar la justicia y la tolerancia de la sociedad, y las instituciones que no sólo solapan la violencia feminicida en todas sus variantes, sino que la hacen ver como “normal”.

Como mencionamos anteriormente, para tejer su historia, Villeda recurre a las fuentes periodísticas, los tuits, los propios testimonios de mujeres, los recuerdos de la infancia, las vivencias personales que narran el miedo y terror cotidiano que sufren las mujeres jóvenes de nuestro país cuando tienen que viajar en transportes públicos, colectivo o en taxis Uber, da lo mismo: el miedo y la inseguridad se sienten en todas partes, nadie está a salvo, menos las mujeres jóvenes. Veamos un fragmento:

Nuestra credibilidad como mujeres, es cuestionada constantemente.  
Siempre somos sospechosas.  
Siempre tenemos que presentar la mayor evidencia posible.  
Siempre tenemos que verificar lo que decimos.  
Siempre somos inverosímiles.  
O se nos acusa.  
“Pinches viejas locas”.  
“Putita mentirosa”.  
“No hay que creerle a las mujeres” (Villeda 77).

Retoma también las referencias de sus antecesoras: su abuela, su madre, su tía (esta última muerta ya que nunca se supo si fue feminicidio o suicidio), la tía Karen, de quien hereda el nombre y a su vez la inspira para escribir esta obra:

¿Cómo escribir este libro? Considero usar un recurso narrativo a pesar de que me siento culpable por presentar la realidad de mi país como ficción. “La realidad supera a la ficción”, dice mi Amiga.  
La narrativa no te protegerá.  
La poesía te está rompiendo.  
¿Qué estás haciendo Karen? Yo le pregunto a mi tía Karen ¿Qué estaría haciendo? (Villeda 105).

A manera de ensayo hace un recuento de la condición de las mujeres a lo largo de la historia desde la época prehispánica, en la colonia y en el siglo XXI, y muestra cómo en las diferentes épocas persisten los roles impuestos por el patriarcado, donde la imposición del varón representa fuerza y violencia, así reflexiona cuando se refiere a los hombres de su vida su padre, su hermano que también se encuentran inmersos en un proceso sociocultural en el cual los hombres detentan el poder a través de la violencia:

En este sentido la condición masculina está ligada intrínsecamente a la violencia de género. Este modelo hegemónico de masculinidad tradicional y machista es atrayente para muchos hombres que participan en una dinámica desigual en sus relaciones con las mujeres. La trata de personas es un sistema de control que somete la voluntad de las mujeres (Villeda 70).

Como hemos observado, la violencia de género se ha convertido un problema de extrema gravedad que va en aumento sin lograr que las estrategias propuestas por las instituciones y autoridades como las alertas de género, impacten positivamente en la prevención o combate a esta problemática.

### *Tsunami*

Ha sido gratificante leer *Tsunami*, antología de escritos realizados por 12 mujeres latinoamericanas, algunas muy jóvenes, otras con una gran trayectoria, con diferentes posturas, que reflexionan sobre la situación de las mujeres en una cultura patriarcal, diferentes puntos de vista sobre la condición de ser mujer en la literatura. Ellas son: Vivian Abenshushan (Ciudad de México, 1972), Yásnaya Elena A Gil (Ayutla, Mixe, 1981), Verónica Gerber Bicecci (Ciudad de México, 1981), Margo Glantz (Ciudad de México, 1930), Jimena González (Ciudad de México, 2000), Gabriela Jáuregui (Ciudad de México, 1979), Brenda Lozano (Ciudad de México, 1981), Daniela Rea (Irapuato, 1982), Cristina Rivera Garza (Matamoros, 1964), Yolanda Segura (Querétaro, 1989), Diana J. Torres (Madrid, 1981) y Sara Uribe (Querétaro, 1989). En el prólogo, Gabriela Jáuregui nos adelanta:

[...] cada voz en esta antología explora distintas facetas de ser mujer (y todo lo que esto puede significar corporal, material e ideológicamente) de forma singular. A través de estos textos la palabra cambia, se busca pensar nuestra representación —o la falta de ella—, las definiciones y etiquetas que nos son impuestas, se trazan la violencia histórica y cultural a través de los tiempos y los países, pero también delineamos nuestras resistencias.



La prologuista nos va enumerando los temas tratados en este texto como la opresión, el racismo, el silencio, las violencias machistas, el significado de ser madre-hija, es decir “la palabra como herramienta política. Sus riesgos. La palabra, volvemos siempre a la palabra” (80).

Jimena González, la más joven del grupo, aborda la violencia machista en todas sus manifestaciones desde la poesía. Veamos un fragmento:

Porque vengo de una familia  
de mujeres que se sienten obligadas  
a reírse de los chistes ofensivos de sus maridos  
ebrios.  
De mujeres encerradas y silenciosas;  
escribo para enseñarles a gritar,  
para arrancarles del alma el «tú, te callas».  
Escribo por mi abuela Josefina,  
para que reencarne en bailarina  
Por mi tía, para que no vuelva a llorar  
para que no le duelan los huesos.  
Para que mi abuela, María, deje  
a mi abuelo, muchas veces más  
y tenga novios,  
muchos, muchas veces más,  
que siga escribiendo poesía  
y ya no tenga miedo  
de mostrar sus pechos.  
Grito por las rodillas sangrantes  
de mi bisabuela Emilia,  
haciendo mandas a la virgen  
para que reencarne  
en el mar de Guerrero  
y tire los altares de Tsunami.

Por su parte, Gabriela Jáuregui, en su ensayo, hace preguntas fundamentales para las mujeres que escriben, “cuáles son nuestras las herramientas para construir un mundo donde estemos a salvo, ¿dónde podamos vivir y no sobrevivir?” Ella misma reflexiona al respecto:

Pero anteriormente ya existían formas de comunicar, de hacer lo común –que jamás será ni debe ser lo universal. Están los ejemplos más contun-

denes de resistencia en comunidades, donde las mujeres son en su mayoría las encargadas de y las que llevan a bien la defensa del territorio, de búsqueda de desaparecidos, de cuidado de la lengua, poniendo sus cuerpos y sus saberes en la línea. También aquellos métodos de comunicación en resistencia más antiguos: pienso aquí en esa mujer que cosía quilts, cobijas con mensajes encriptados en sus diseños para comunicar mensajes en el ferrocarril subterráneo de esclavos, o en las mujeres que todavía hoy en países del oriente medio y lejano tejen tapetes con mensajes en los nudos (968).

Brenda Lozano, en su ensayo, nos habla, entre otras cosas, de su preocupación por la denuncia ignorada y, por eso mismo, la estrategia de las jóvenes feministas para denunciar en Twitter, o por qué se sigue culpando a las mujeres de la violación por su forma de vestir, por qué no educamos a los jóvenes para no abusar de las mujeres. Y evidentemente reflexiona sobre la relación de las mujeres y el poder, y qué pasa con las mujeres que no tienen poder ni la posibilidad de ser escuchadas ante la denuncia de un abuso sexual. Retoma la reflexión de la ensayista británica Mary Beard, quien en su libro *Mujeres y poder*, un manifiesto editado por la editorial Crítica, analiza los mecanismos que silencian a las mujeres y que las obliga a permanecer alejadas del poder, toma como punto de partida una obra emblemática de la literatura griega para reflexionar sobre la historia de la misoginia:

[...] *La Odisea* es el primer ejemplo documentado de un hombre callando a una mujer, el instante en que Telémaco le dice a Penélope, su madre: «vuelve a tu habitación, ocúpate en las labores que te son propias, el telar y la rueca, y ordena a las esclavas que vayan a sus labores; de hablar nos cuidaremos los hombres, y principalmente yo, porque mío es el mando de esta casa» (1145).

Las mujeres poderosas, que no se doblegan, han sido tratadas con desprecio y confinadas al silencio por esta cultura patriarcal; descubrir

el velo de las agresiones machistas nos permite darnos cuenta que esta violencia, a pesar de ser vista como natural debe ser visibilizada y superada.

Pandora, la primera mujer, es descrita por Hesíodo –el padre de la historia– como un «bello mal». Demóstenes, el gran orador ateniense, dijo: «Tenemos hetairas para nuestro placer, concubinas para nuestras necesidades diarias y esposas para que nos den hijos legítimos y se ocupen del cuidado del hogar.»

Para Platón las mujeres eran, esencialmente, mera reproducción. Para Aristóteles las mujeres eran inferiores a los hombres: «El macho es superior por naturaleza y la hembra inferior». Séneca califica a la mujer como «un ser inferior» (1168).

La violencia hacia las mujeres en sus diferentes variantes representa una problemática social que va en aumento, que amenaza la vida de las mujeres en todos los espacios, desde la casa, los espacios públicos y el trabajo. Ningún lugar es seguro para las mujeres, ni siquiera su hogar. Es bien sabido que un gran porcentaje de menores de edad son violentadas sexualmente por sus tíos, primos, vecinos en su propia casa o en la escuela. Los templos y la calle en las grandes ciudades.

Las feministas jóvenes que han irrumpido con militancia renovadora pero que se alimentan de la experiencia y la reflexión de las antecesoras. Ahora ya no podemos hablar de un solo feminismo, la teoría feminista es extensa y diversa. Sobre este asunto Nuria Varela nos expone en su texto *Feminismo 4.0. La cuarta Ola*:

La teoría feminista, hoy, es prácticamente inabarcable en toda su extensión y en toda su complejidad y, paradójicamente, la última reacción patriarcal es más violenta y reactiva que en épocas anteriores y, además, trae consigo una corriente negacionista que no sólo pretende ningunear la teoría feminista, también cuestionar nuestro propio relato vital, castigar a quienes denuncian, insultar a quienes piensan colectivamente, crimi-

nalizar a quienes luchan por erradicar la violencia de género; en definitiva volver a callar nuestras voces (28-29).

## *El cuerpo de las mujeres*

*El cuerpo femenino y su narrativa* (2016) es una antología donde participan Nuria Gómez Benet con la introducción, Mónica Lavín con “Nombrar”, Marisa Belausteguigoitia con “Tiempo y movimiento. Mujeres, jóvenes y la literatura Go”, Rosa Beltrán con “Mujeres que importan” y Sara Sefcovich con “¿De qué hablamos cuando hablamos de escribir?”

Belausteguigoitia reflexiona acerca del tiempo de las mujeres, el tiempo de hoy de violencias que les ha permitido tejer acciones de resistencia, de volver a mirar los diferentes tipos de saberes y acciones ancestrales y negados, retomar los liderazgos en las policías comunitarias y ser partícipes activas en contra de cualquier tipo de sometimiento. *¿Cómo reflexionan las mujeres que escriben?*

La premio nobel rusa Svetlana Alexiévich, con sus escritos polifónicos y su preocupación por todo lo irrepresentable como las madres afganas, Assia Djevar, argelina, con su procesión de muertos que le hablan al mundo, Sandra Cisneros y Gloria Anzaldúa, chicanas que obligan a cruzar las fronteras, Sara Uribe que nos ofrece estrategias para contar muertos, haciéndonos recordar a Antígona, Elena Garro que lucha por la reinterpretación de lo que no cabe en la narrativa, así hace visibles formas de inclusión de las mujeres en ella, Rive-ra Garza que se condeule desde el salón de clase, Almudena Grandes quien al escribir sobre la guerra civil española, escribe sobre nuestras propias guerras, Marguerite Yourcenar quien escribe para aprender a escuchar, Nelly Campobello, Herta Müller, Sara Sefcovich, Rosa Beltrán, Mónica Lavín, Guadalupe Nettel, Carmen Boullosa, Lydia Cacho productoras de cinéticas, de escrituras performáticas, que subvierten el tiempo y lo convierten en disidente, disperso, callejero, festivo,

ritual, en espiral y en contraposición al cíclico y al lineal (351-352).

Para la autora es necesario hacer “esa literatura que no sólo conmueve sino que mueve, obliga salir a la calle y buscar” (357).

Y finalmente leímos sorprendidas las reflexiones vertidas de Sefcovich, “¿De qué hablamos cuando hablamos de escribir?”

Cuando hablamos de escribir, hablamos de ir contra el mundo. Sobre todo, en el caso de las mujeres, por su posición, condición, funciones en la vida, por su historia y lo que se espera de ellas. Pero hablar de algo tan amplio como la escritura de las mujeres resulta temerario. Las mujeres somos más de la mitad de la población del planeta, vivimos en todo tipo de circunstancias de lo más diversas en lo económico, social, cultural, religioso, ideológico, de modo que no parece posible abarcarlas (abarcarlos) en conjunto (484).

La autora hace un recuento de las respuestas que ofrecen escritoras de diferentes generaciones sobre lo que significa escribir:

XLVIII

Porque gracias a ella podemos sacar la desesperación como hizo Alejandra Pizarnik. O la felicidad como hizo Elizabeth Von Arnim. Por eso María Luisa Mendoza dice que es algo que no es posible no hacer: “si no lo hiciera me hubiera ya muerto, porque la palabra es mi respiración”. Porque escribir, dice Rosario Ferré, es, y vaya paradoja otra vez, la forma de librarse del miedo del silencio, “le tengo más miedo al silencio que a la palabra”. Porque escribir, decía Victoria Ocampo, se hace “para expresar sentimientos”, dolores que han destrozado vidas, alegrías que me ha iluminado (520-521).

Sin lugar a dudas, las escritoras contemporáneas han reflexionado desde diferentes ángulos sobre lo que significa escribir para las mujeres contemporáneas, pero, sobre todo, escribir desde su condición de mujer en un mundo globalizado y convulso; sin embargo, la violencia hacia las mujeres es un problema complejo que da para reflexiones diversas desde diferentes disciplinas. Quedan muchas preguntas en el tintero. 

## Fuentes citadas

- Abenshushan, Vivian et al. *Tsunami*. México/Madrid: Editorial Sexto Piso, 2018.
- Beard, Mary. *Mujeres y poder. Un manifiesto*. Barcelona: Crítica, 2020.
- Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Buenos Aires: Tinta Lión, 2015.
- Gómez Benet, Nuria et al. *El cuerpo femenino y su narrativa*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- Krauze, Ethel. *Dulce cuchillo*. México: Jus, 2010.
- Manzano Añorve, Ma. de los Ángeles. *El amor, el dolor y la espiritualidad en la obra de Ethel Krauze*. México: Ediciones Eón, 2017.
- Radford, Jilly Russel, Diana E. H. (Ed.). *Femicide: The Politics of Womans Killing*. Nueva York: Twayne Publishers, 1992.
- Varela, Nuria. *Feminismo.4.0. La cuarta ola*. España: Penguin, 2019.
- Villeda, Karen. *Agua de Lourdes. Ser mujer en México*. México: Turner, 2019.
- Zawierzeniec, Maja. *Una aproximación al discurso literario de la violencia en México 1915-2015*. Varsovia: Centro de Estudios Latinoamericanos, 2015.

## Hemeroteca

- <<https://www.gob.mx/inmujeres/acciones-y-programas/alerta-de-violencia-de-genero-contra-las-mujeres-80739>>.
- <<https://www.eluniversal.com.mx/cultura/karen-villeda-retrata-la-violencia-y-elfemicidio>>.
- Figueroa, Adrián. “Dulce Cuchillo, Reflejo De Las Mujeres Que Buscan Poner Fin Al Dolor Por Abuso Sexual”, *Crónica*, 2010, <<http://www.cronica.com.mx/notas/2010/507957.html>>.
- <<https://www.animalpolitico.com/2019/11/3-mil-mujeres-asesinadas-mexico-2019-ocnf/>>.
- “Nos están matando. Femicidios en México”, <<https://www.sopitas.com/nosestanmatando/>>.
- González, Héctor. “Si los feminicidas existen es porque el sistema lo permite”. <<https://aristeginoticias.com/2805/kiosko/si-los-femicidas-existen-es-porque-el-sistema-lo-permite-karen-villeda/>>.