TEMA Y VARIACIONES DE LITERATURA

SEMESTRE II, JULIO • DICIEMBRE 2025 | ISSN 1405-9959 | $ 80.00 | 65

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Casa abierta al tiempo

Literatura del Caribe

TOMÁS BERNAL ALANÍS y JESÚS MORALES BERMÚDEZ
COORDINADORES

NÚMERO 65, SEMESTRE II, JULIO-DICIEMBRE 2025

Universidad Autónoma Metropolitana
Casa abierta al tiempo Azcapotzalco

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Humanidades

Tema y Variaciones de Literatura, Número 65, Semestre II, julio-diciembre 2025, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma Metropolitana a través de la Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Humanidades. Prolongación Canal de Miramontes 3855, Col. Ex-Hacienda de San Juan de Dios, Alcaldía Tlalpan, C.P. 14387, Ciudad de México y Avenida San Pablo, número 420, Colonia Nueva el Rosario, Alcaldía Azcapotzalco, C.P. 02128, Ciudad de México • Tel. 5318-9440 y 5318-9441 • Fax 5394-7506 • mrf@azc.uam.mx • Editor responsable: Fernando Martínez Ramírez. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo de Título No. 04-1999-102616323600-102, ISSN 1405-9959, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Certificado de Licitud de Título número 11311 y Certificado de Licitud de Contenido número 7914, ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Este número se terminó de imprimir en noviembre de 2025, con un tiraje de 200 ejemplares.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma Metropolitana.

Directorio

Universidad Autónoma Metropolitana
Dr. Gustavo Pacheco López
Rector General
Dra. Esthela Irene Sotelo Núñez
Secretaria General

Unidad Azcapotzalco
Dra. Yadira Zavala Osorio
Rectora
Mtro. Salvador Ulises Islas Barajas
secretario

División de Ciencias Sociales y Humanidades
Dr. Jesús Manuel Ramos García
Director de CSH
Dra. Katia Irina Ibarra Guerrero
Jefa del Departamento de Humanidades
Dr. César Daniel Alvarado Gutiérrez
Coordinador de Difusión y Publicaciones

Consejo Editorial
Fernando Martínez Ramírez (Director)
Tomás Bernal Alanís
Alejandra Sánchez Valencia
Vicente Francisco Torres
Óscar Mata Juárez
Alejandro Ortiz Bullé Goyri
Ivonne Murillo
Carlos Gómez Carro
Elena Madrigal Rodríguez
Mónica Ruiz Bañuls
Enrique López Aguilar

Coordinación editorial del número
Tomás Bernal Alanís / Jesús Morales Bermúdez

Distribución
María de Lourdes Delgado Reyes

Portada y Diseño de Interiores
Ivonne Murillo

Diagramación
Yunuen Islas González / Ivan Serrano Silva

Impreso en México / Printed in Mexico

INTRODUCCIÓN

Las infinitas olas del mar
TOMÁS BERNAL ALANÍS Y JESÚS MORALES BERMÚDEZ | 7

TEMA

Germán Arciniegas, biógrafo del caribe
VICENTE FRANCISCO TORRES | 11

Encontrar el centro. La literatura de V. S. Naipaul a la luz de la hermenéutica
GLORIA ITO | 23

La ruptura de identidad y la recuperación de la memoria colectiva a través de la oralidad en *Yo, Tituba, bruja negra de Salem* (1986), de Maryse Condé
CLAUDIA G. DE LA PIEDRA | 41

Maryse Condé: una voz en el mundo del Caribe
TOMÁS BERNAL | 61

Un chisme y una autoría problemática en *Indiscreciones de un perro gringo*
LUIS ALFONSO MARTÍNEZ MONTAÑO | 73

El mar, el Caribe —o casi— y el teatro de Emilio Carballido
ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI | 87

CREACIÓN

Corando Oliveira
Fernando Ortiz Lachica | 97

Bitácora
Alejandro Adame | 101

VARIACIONES

Jotería en junio de 2025: Cuaderno de apuntes, I
Antonio Marquet | 105

***Landrú* de Alfonso Reyes y la polémica entre Ibargüengoitia y Monsiváis como aliento al espíritu crítico**
Héctor Palacio | 123

El revire metafísico: *mythos y logos*
Fernando Martínez Ramírez | 139

Catalina Guzmán: desafío y resistencia ante el patriarcado en la novela *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta
Ma. Trinidad Díaz Fernández | 155

El amor egoísta en la poesía de Eduardo Lizalde
Ana María Benítez Aguilar | 169

HOMENAJE A ROSARIO CASTELLANOS

Rosario Castellanos en su "Lamentación de dido"
Vladimiro Rivas Iturralde | 177

El linaje de las mujeres. Análisis del poema "Meditación en el umbral"
Guiselle Carolina Alvarado López | 187

El suplicio mexicano
Daniel Montaño Beckmann | 201

Enferma de vocación literaria: una carta en el tiempo a Rosario Castellanos
Odhet Hernández | 209

"Memorial de Tlatelolco" de Rosario Castellanos o de la esperanza en la memoria colectiva
Arizbell Morel Díaz | 215

Las infinitas olas del mar

Tomás Bernal Alanís
Jesús Morales Bermúdez

Como en el mismo mar de la historia, uno pesca las palabras de otros autores como algo valioso y ejemplar que le permite sintetizar momentos o situaciones que enmarcan los grandes procesos sociales en la historia. En esta introducción a la Literatura del Caribe, correspondiente al número 65 de la revista de *Tema y Variaciones de Literatura*, me remito a la poeta italiana Antonia Pozzi (1912-1938), para intentar reflejar el largo, profundo y complejo mundo del Caribe y su relación con Occidente, cuando hace referencia al retorno:

¿Qué es un retorno? Algo que, por algunas horas, afloja los resistentes nudos que separan el hoy del ayer y funde pasado y presente —donde el mal no tiene cabida— con calmada seguridad.[1]

En esta condición permanente de una relación entre el viejo mundo (Europa) y el nuevo mundo (América), se edifica la inconmensurable narrativa del destino del mundo moderno y contemporáneo, donde los conquistadores y los conquistados dan vida a una historia —que continúa hasta nuestros días—, mostrando las desigualdades de ese momento estelar de la humanidad.

Tierra de ensueños, mitos, fábulas, el Caribe es la puerta al encuentro de culturas, de geografías desconocidas que transitan ese mundo insular para modelar el rostro moderno de la historia. Espacio de encuentros, de tensiones, de idas y regresos, de juegos entre el pasado y el presente, que hacen de él un lugar clave para transitar por los mares y culturas del mundo recién descubierto.

El descubrimiento de América es resultado de fuerzas e intereses económicos, de la imprenta y las ideas del Renacimiento, así como de los sueños del hombre por extender su vista en el horizonte, con ayuda de la incipiente cartografía, la pólvora, la brújula y los avances científicos de la época. Es en

[1] Pozzi, Antonia, "Carta a Antonio María Cervi Pasturo", en *La Jornada Semanal*, núm. 1527, México, La Jornada, 2025. p. 6.

este contexto de dudas, incertidumbres y esperanzas, el encuentro abre sus puertas a la historia y a los imperios de ultramar, como lo ha dejado asentado el escritor Jakob Wassermann, en esa hermosa obra de 1929, *Colón, el Quijote de los oceános*:

> El mensaje del Nuevo mundo sacudió el armazón del Viejo. Lo que se oía decir al respecto era escalofriante: un mar infinito del que nada se sabía, por el que los barcos navegaban durante meses sin alcanzar nunca sus confines; pueblos sin nombre cuyos habitantes iban desnudos y veneraban deidades desconocidas; innumerables islas, tierras ilimitadas como reyes bárbaros y costumbres salvajes.[2]

El Caribe sigue estando olvidado, en gran parte, en las hojas de la historia universal. Pero es un espacio de crisol de culturas donde el ayer vive con el hoy. Las voces del pasado invocan los sueños de una región que lucha por su: identidad, cultura, lenguajes, libertad, en suma, por dialogar con una pretendida Europa superior.

De ésta pequeña pero rica región, han salido 3 premios Nobel de Literatura: Saint-John Perse (1960), Derek Walcott (1992) y V. S. Naipaul (2001), que han despertado el interés y la conciencia, para mostrar al mundo que en el Caribe también hay voces valiosas para el coro de las letras universales. Este número es un homenaje a ese mundo olvidado, saqueado y explotado por siglos por los imperios occidentales.

En este número iniciamos el Dossier sobre la Literatura de Caribe con el texto de Vicente Francisco Torres Medina, *Germán Arciniegas, biógrafo del Caribe*. Donde nos muestra el trabajo erudito y enciclopédico de este escritor colombiano sobre dicha región, para mostrarnos las etapas que han constituido el devenir histórico del Caribe como espacio geográfico e histórico en relación a los ojos imperiales de Europa, donde se han dado cita: conquistadores, piratas, comerciantes, científicos, viajeros, entre otros muchos, a fin de desarrollar la idea de la civilización y la barbarie, en un encuentro de diferentes que abonaron estudios de diversa índole sobre las sociedades humana.

A continuación viene el artículo de Gloria Josephine Hiroko Ito Sugiyama, *Encontrar el centro. La literatura de V. S. Naipaul a la luz de la hermeneútica*. La autora, apoyándose en autores como Gadamer, explora el mundo discursivo colonial del autor trinitarense, para tratar de entender su complejo mundo narrativo a partir de las relaciones entre tres espacios geográficos y culturales: la India, Inglaterra y Trinidad y Tobago, que han influido sobre su obra y abierto múltiples perspectivas de su experiencia vital y como escritor. Buscando la identidad como un proceso dialéctico entre la experiencia individual y la memoria colectiva para construir una relación dialógica entre el mundo de las metrópolis y las colonias y dar una respuesta a la condición de una literatura del desarraigo.

[2] Wassermann, Jakob, *Colón, el Quijote de los oceános*, Madrid: Funambulista, 2015. p. 17.

Claudia Piedras nos presenta su trabajo titulado: *La ruptura de la identidad y la recuperación de la memoria a través de la oralidad en Yo, Tituba, bruja negra de Salem* (1986), de Maryse Condé. Es un análisis sobre la historia de Tituba, una negra que sufre en carne propia el racismo y la explotación de un sistema capitalista blanco, basado en un sistema patriarcal y una serie de valores tradicionales que mantienen a la población negra, traída de África, en una serie de condiciones de pobreza, abandono y desarraigo de su historia y su tierra. La oralidad, las tradiciones, los cuentos, las recetas de cocina y remedios herbolarios que se transmiten en forma oral de generación en generación son elementos de resistencia de una memoria colectiva que busca mantener su cultura y la libertad ante el desarraigo racial y económico.

Tomás Bernal Alanís, con su artículo: *Maryse Condé: una voz en el mundo del Caribe*, trata de mostrar que la obra novelística de la autora caribeña tiene un amplio trasfondo autobiográfico, que ha tenido que soportar un peso histórico y cultural para expresar sus deseos de libertad y que con su voz literaria se rescate una memoria colectiva para contrarrestar la preeminencia de la historia occidental sobre la región. Explica como la conquista y la colonización construyeron imágenes en esta relación antropológica entre el viejo y el nuevo mundo, representada en la díada: civilización y barbarie, como una imagen difícil de olvidar y borrar en la relación capitalista de estas sociedades jerarquizadas y diferenciadas por la historia y el tema racial.

Un chisme y una autoría problemática en Indiscreciones de un perro gringo de Luis Alfonso Martínez Montaño, nos muestra que el escritor puertoriqueño Luis Rafael Sánchez entreteje los géneros literarios para enriquecer el lenguaje e ir contra la narrativa tradicional y la escritura ortodoxa. En el fondo es un estudio sobre la compleja identidad boricua, entrelazada con la historia política americana como un sustrato más en la búsqueda y consolidación de una identidad más clara y plena, frente a otros lenguajes y representaciones sociales. La escritura como un juego lúdico, una obra abierta a la imaginación, la creación y el papel del autor en el acto de la creación literaria.

Y, por último, en la temática del Dossier, aparece el texto de Alejandro Ortíz Bulle Goyri, titulado: *El mar, el Caribe —o casi— y el teatro de Emilio Carballido*. El análisis parte de tres obras de teatro de Emilio Carballido que tienen re-

lación con ese espacio geográfico y cultural que es el inmenso mar. Estas obras son: *El mar y sus misterios, Un pequeño día de ira* y *Fotografía en la playa*. Las tres muestran un espacio dominado o compartido con el mar, ese mar, que ha tenido una presencia histórica imprescindible en la historia humana. Lugar de encuentros, momentos, recuerdos, que nos hablan de las relaciones humanas frente a la fuerza de la naturaleza que significa el mar, como un actor más en la vida de la condición humana. Ya se trate de su innegable fuerza y presencia, de la impartición de justicia entre los humanos o como escenario de un coro de voces, emociones y sensaciones que conforman un instante —a través de la fotografía— de una pluralidad de personajes que viven sus vidas con los éxitos y fracasos de cualquier individuo humano. En fin, una fiesta junto al mar, su historia y la eternidad de sus olas.

Y acompaña a este número un homenaje a Rosario Castellanos por los 100 años de su natalicio, amén de los diversos artículos incluidos en nuestra sección *Variaciones*.

Germán Arciniegas, biógrafo del Caribe

Vicente Francisco Torres[1] | Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco

Resumen

El presente artículo muestra la imagen que del Caribe entregó el escritor colombiano Germán Arciniegas. En la mayoría de sus libros entregó nuevos datos e interpretaciones de hechos acontecidos en Europa, la tierra firme de América y el Caribe, desde el siglo XVI hasta el XX. De aquí que su trabajo partiera desde el Renacimiento europeo al siglo XIX americano, cuando nuestros países consiguieron su independencia. El texto aspira a comunicar una idea de lo que significaron esos ámbitos en su producción literaria que consta de medio centenar de libros.

Abstract

This article presents the image of the Caribbean that Colombian writer Germán Arciniegas portrayed. In most of his books, he provided new information and interpretations of events that occurred in Europe, the mainland of the Americas, and the Caribbean, from the 16th to the 20th century. His work thus ranged from the European Renaissance to the 19th century in the Americas, when our countries achieved their independence. The text aims to convey an idea of the significance of these areas in his literary output, which consists of fifty books.

Palabras clave: Caribe, aborígenes, insular, piratería, Renacimieno, mitos, descubrimientos, telúrico, raigal.

Keywords: Caribbean, aborigines, insular, piracy, Renaissance, myths, discoveries, telluric, deep-rooted.

Para citar este artículo: Torres, Vicente Francisco, "Germán Arciniegas, biógrafo del Caribe", en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 65, semestre II, julio-diciembre de 2025, UAM Azcapotzalco, pp. 11-22.

[1] ORCID: 0000-0003-4947-6301.
vftm@azc.uam.mx

Biografía del Caribe (1945) es el más conocido libro de Germán Arciniegas (1900-1999) y una de las obras fundamentales de la cultura americana. Sin embargo, no es el primer libro del colombiano, tal como asentó Juan Gustavo Cobo Borda, su principal biógrafo y antólogo.[1]

Su primer volumen dio la pauta de lo que serían sus intereses intelectuales porque, en *El estudiante de la mesa redonda* (1932) abordó el papel de los jóvenes que buscaban el saber, desde la Europa medieval hasta llegar al siglo en que los países americanos batallaban por su independencia. El muchacho erudito de 32 años entra en la mente de los jóvenes y celebra su ímpetu revolucionario:

> Hemos cometido injusticias con la vejez, asesinado el sentido común, pasado encima de los códigos como si fuesen carbones encendidos. Hemos hecho de la crónica un sarcasmo y desdeñado la realidad de los hechos. ¡Qué diablos: así es la loca juventud! (…) El ruido y las carcajadas de nuestra tertulia harán que se estremezcan en sus sepulcros hasta los muertos distinguidos que reposan en las catedrales. ¡Bebamos amigos, por su eterno descanso![2]

Con el recurso formal de unos jóvenes reunidos alrededor de la mesa de una taberna, escuchamos el papel que ellos han desempeñado en los monasterios y en las calles americanas de los pueblos que buscaban la independencia de sus naciones.

Para dar forma a sus obras, Arciniegas parte de acontecimientos europeos y habla de las consecuencias que esos hechos han tenido en nuestro continente. En éste su primer libro expone la vida en los monasterios y muestra a esculapios que salen a las calles a sentir las palpitaciones de la realidad y, así, construir sus conocimientos. Luego aparecen los mareantes como Cristóbal Colón, Amerigo Vespucci, los piratas, corsarios y bucaneros; también los soldados que partieron a hacer y a escribir la América. El estudiante renacentista vio crecer el mundo y los muchachos que vinieron después atendieron a sabios como Humboldt y La Condamine.

Si partimos de una taberna del Medioevo, hemos de llegar a la universidad americana del siglo XIX, que desde entonces mantiene un prestigio a toda prueba, pero siempre se la desdeña en la toma de decisiones fundamentales. Fue mimada durante cinco siglos, hasta hoy (2025) en que un presidente estadounidense, y pronto sus copias latinoamericanas, permitirán que las decisiones universitarias sean desplazadas por decretos gubernamentales.

Las virtudes de la obra de Germán Arciniegas han sido la erudición --vestida siempre con galas líricas--, su amenidad y su hondo americanismo ecuménico. Por eso cierra este volumen trashumante con estas líneas: "Y llevaremos a los blancos para que oigan el concierto que tejen las voces de la patria y miren cómo el cielo de América permanece desnudo y vean los montes alegres y generosos que tiran ríos por las quebradas, y arrastran pedacitos de oro entre la arena de los aluviones.[3]

América, tierra firme (1937) muestra su inquietud por organizar el aluvión de su primer libro e intuye una historia regida por la geología: "América es un gongorismo geográfico", una tierra firme que no pisó Colón en su primer viaje. Se ocupa en este segundo volumen de cosas humildes, como la cerámica, las tejas, los caminos, los borrachos y, sobre todo, la vida de los chibchas colombianos, cuyos dioses estaban hechos de madera y fueron fácilmente destruidos, a diferencia de los dioses pétreos que construyeron los dos grandes imperios del continente: los aztecas y los incas.

El autor, con americanismo raigal, se atiene a las periodizaciones de la historia (Edad Media, Renacimiento, Siglo de las Luces, la colonia, la edad de nuestras independencias), pero pone especial cuidado en reivindicar la limpieza de los naturales, su cultura, su orden social y su respeto por los mayores. Sin embargo, clérigos como el dominico Tomás Ortiz, los pintaron así:

> Los hombres de tierra firme comen carne humana, y son sodomíticos más que generación alguna; ellos andan desnudos; no tienen amor ni vergüenza; son como asnos, abobados, alocados, insensatos. No tienen en nada matarse y matar; no guardan verdad si no es en su provecho; son inconstantes; no saben qué cosa sea consejo; son ingratísimos y amigos de novedades: précianse de borrachos; contienen vinos de diversas yerbas, frutas, raíces y grano; emborráchanse también con humo y con ciertas yerbas que los sacan de seso; son bestiales en los vicios; ninguna obediencia ni cortesía tienen mozos a viejos, ni hijos a padres; no son capaces de doctrina ni castigo; son traidores, crueles y vengativos, que nunca perdonan, haraganes, ladrones, mentirosos y de juicios bajos y apocados…[4]

Arciniegas comienza este libro con una observación que no ha sido suficientemente señalada: el descubrimiento de América dio impulso al estudio de las sociedades humanas. Y nos da de inmediato una prueba: los solados europeos, en América, debieron inventar las puertas porque en las regiones precolombinas no eran necesarias; nadie se cuidaba de que invadieran sus propiedades. A lo sumo cubrían las entradas para que no entraran los animales.

[1] Juan Gustavo Cobo Borda, *Germán Arciniegas*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura (Clásicos Colombianos), 1992.

[2] Germán Arciniegas, El estudiante de la mesa redonda, Buenos Aires, Editorial Sudamericana (Piragua), 1971, pp. 10 y 12.

[3] *Ibidem*, p. 224.

[4] Germán Arciniegas, *América, tierra firme*, Editorial Sudamericana (Piragua), 1966, p. 60.

Cuando habla de los habitantes de la selva, sus afirmaciones están sustentadas en sus propios viajes: esos seres humanos viven allí sin problemas de tiempo, alimentos y orientación geográfica. Viajan sin bastimentos y sin maletas porque, si necesitan beber, lo hacen tomando el líquido de las lianas, si desean comer, toman yerbas o cazan algún animal silvestre. El tic tac de los relojes, en la selva, deja de tener sentido. El horror, tan celebrado en *El corazón de las tinieblas* (1899), de Joseph Conrad, a los habitantes de las catedrales verdes, les haría fruncir el ceño.

Antes de continuar, debo decir que, antes de 1945, Arciniegas ya había publicado otros libros orgánicos, que giraban ampliamente sobre un tema, como *Los comuneros* (1938), *Jiménez de Quesada* (1939), *Los alemanes en la conquista de América* (1941) y *El caballero de El Dorado* (1942). También quiero apuntar que otros volúmenes contienen distintos artículos suyos, como tres publicados en México --*Nuevo diario de Noé* (1974) *Este pueblo de América* (1945) y *América ladina* (1993)--, a m é n de la reescritura de sus propios temas para *El continente de siete colores. Historia de la Cultura en América Latina* (1989).

Biografía del Caribe, ateniéndose a la clasificación universal de la cultura, tiene cuatro libros (El siglo de oro, El siglo de plata, El siglo de las luces y El Siglo de la libertad). El primero se centra en los tiempos del descubrimiento de América y las guerras de conquista. Sus protagonistas son los españoles que guerrean entre ellos, con los naturales americanos y con los países --Inglaterra, Francia, Alemania, Italia-- que advirtieron el botín que representaba el nuevo continente.

El descubrimiento de América fue en realidad el descubrimiento del Caribe, porque los europeos tardaron en aventurarse a la tierra firme. Con su *Diario*, Cristóbal Colón escribe la primera página de la literatura hispanoamericana y consigna los mitos iniciales: las amazonas, los seres que tienen largas colas y hocicos de perro... Habla del tabaco y de las hamacas y da cuenta de loros, iguanas y papagayos. La naturaleza es ubérrima y mayestática. Empieza la obsesión por el oro, que resulta la palabra que más menudea en páginas de soldados y clérigos. En una época pre científica, América es el reino del milagro y de la fábula: hombres con patas de avestruz, la fuente de la eterna juventud, gigantes, pigmeos, el Dorado. Santo Domingo, es decir, La Española, capital de República Dominicana, será el primer asentamiento europeo permanente, la primera sede del gobierno de la corona en el Nuevo Mundo. Por aquí pasan Juan Ponce de León (descubridor de la Florida y conquistador de Puerto Rico); Hernán Cortés (conquistador de México), Juan de la Cosa (piloto naval), Amerigo Vespucci (cronista y navegante), Francisco Pizarro (conquistador del Perú), Diego Velázquez (gobernador de Cuba) …

La envidia que sienten de España los países europeos prohíja el surgimiento de los corsarios y los bucaneros. Aparece el florentino Giovanni Verrazano; le apodan el *Francés* y el *Florentín*. Su mayor hazaña es el robo a las naves españolas que llevaban las riquezas mal habidas en la conquista de Tenochtitlan: montones de oro, plata, perlas, esmeraldas, mantos de plumas.[5]

La figura del pirata Francis Drake tiene dimensiones heroicas. Más que un ladrón convertido en caballero por la reina de Inglaterra, es el héroe que incursiona en el puerto de Cádiz para destruir la flota que estaba preparando Felipe II de España. Pero, accidentalmente, se topa con una nave portuguesa que, después del saqueo, le revela a Inglaterra las claves para el comercio con el oriente. De aquí surge el plan para la Compañía Inglesa de las Indias Orientales, es decir, el imperio británico.

En el siglo XVII, *los perros del mar* ya no sirven a rey alguno; ellos hacen y deshacen. Las naciones europeas ya no están unidas contra España, sino cada una vela por sus intereses. Inglaterra, con pretextos religiosos, llena el Caribe de esclavos blancos y negros. Es el tiempo del pirata Morgan, y de Alexandre O. Exquemelin, el *Médico de los piratas* que, en la isla de la Tortuga, acumuló experiencias y conocimientos para su célebre libro memorioso que ganó traducciones y ediciones novelescas.[6]

[5] De este filón de su obra deriva uno de los elogios que Gabriel García Márquez hace de este libro magistral: "Esa nota me hizo recordar la *Biografía del Caribe*, el extraordinario libro de Germán Arciniegas, en donde hay un excelente y pintoresco capítulo sobre los piratas: *La reina de Inglaterra y los cuarenta ladrones* (…) Solo un escritor como Arciniegas, que lo acostumbra a uno a tratar con familiaridad a los personajes más inaccesibles y remotos, podía ponernos en camino de hacer las paces con los viejos e intrépidos bandoleros del mar. Gabriel García Márquez, *Obra periodística*, vol 1, Textos costeños, Bruguera, 1985, p. 858.

[6] Véase Alexandre O. Exquemelin, *Piratas de América*, Barcelona, Barral Editores, edición de Carlos Barral, 1971.

El siglo XVII es tiempo de la Colonia, los virreyes y los oidores. Entran en escena el mestizo, Sor Juana Inés de la Cruz y Santa Rosa de Lima. Las islas se pueblan de piratas, clérigos, comerciantes y banqueros. Los nuevos burgueses crean la Compañía Holandesa de las Indias Occidentales. Los jesuitas, que habían traído sus fundaciones en el siglo anterior, son expulsados de América y marchan a Italia, en donde escribirán libros memorables sobre la cultura en donde se habían asentado.

Hechos y personajes de esta primera parte de la *Biografía del Caribe* serán motivo de novelas destacadas de ilustres novelistas americanos: *El caballero de El Dorado* (1969), del mismo Arciniegas, *El Quijote de El Dorado. Orellana y el río de las amazonas* (1964) y *Un nuevo mar para el rey. Balboa, Anayansi y el océano Pacífico* (1965), ambas del escritor ecuatoriano Demetrio Aguilera Malta. Lo que estos grandes narradores americanos convirtieron en dilatadas novelas, Arciniegas lo despacha con escuetas palabras: "Cuando el siglo XVI empieza, y se desbocan por los montes los conquistadores como almas que lleva el diablo, El Dorado es la espuela que los aguijonea. Tras un supuesto cacique que iba al baño empolvado de oro, españoles y alemanes corrieron por las tierras del Ecuador, de Colombia, de Venezuela, cruzaron selvas y desiertos , valles ardientes y cimas heladas".[7]

[7] Germán Arciniegas, *Biografía del Caribe*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1964, p. 191.

En el Siglo de las Luces "América se convierte en la universidad del mundo", porque llegan los sabios Humboldt y La Condamine. Arciniegas presenta los vaivenes de la negritud en varias estampas:

> Un negro cuesta dinero, y perderlo es como quemar una casa, Pero hay que hacerlo así, porque solo de este modo se mantiene la moral de los demás. Cuándo las señoras van al mercado, donde los negreros sacan de los barcos su mercancía, examinan cada esclavo tocándolo en todas sus partes. Luego, para no dejar una impresión de familiaridad le escupen a la cara. Negro que se compra, negro que se marca con el fierro, y en seguida, al trabajo.
>
> Traer los negros del África es un problema. Se rebelan en los corrales, en las naves. No queda otro recurso sino asegurarlos con hierros en camas largas como mostradores de donde se les saca encadenados una vez al día. Para ganar espacio, a veces se les pone tan juntos que no pueden acostarse sino de lado, "como cucharas". Los muy bestias tienen una rara propensión al suicidio. A veces les obligan a bailar, sobre cubierta, para distraer al capitán, y los más ágiles saltan por la borda y se tiran al mar.[9]

En medio de revueltas y escabechinas, de luchas parlamentarias en Francia por la igualdad de los negros caribeños, Europa y las Antillas se unen cuando Napoleón Bonaparte se casa con Josefina, viuda de Beauharnais y criolla de Martinica.

El negro Toussaint, caudillo haitiano que no pudo ser derrotado por los ejércitos de Inglaterra, España ni Francia, muere en París debido a una traición fraguada por Napoleón.

El épico rey Christophe, impulsor de la ciclópea ciudadela, será objeto de ***El reino de Este mundo*** (1949), de Alejo Carpentier.

El cuarto libro de la ***Biografía del Caribe*** está centrado en el siglo XIX, el siglo de la libertad, porque aparecen las figuras heroicas de los emancipadores. Es un siglo que empieza en las Antillas, con Bolívar, y concluye con José Martí en Cuba. En estos días vemos en México a Benito Juárez (con el fusilamiento de Maximiliano), Miranda el venezolano y el argentino Rosas cabalgando por las pampas argentinas, pobladas de gauchos.

Las colonias se hacen repúblicas y Estados Unidos comienza su expansión. La parte final del memorable libro de Arciniegas concluye con los jaloneos que se dan en el estado colombiano de Panamá, hasta que el naciente imperio estadounidense logra separarlo de la patria de Gabriel García Márquez. Gracias a las infamias del presidente Roosvelt, se consuma el despojo y Panamá queda bajo los intereses de Estados Unidos. Por este acto de pillaje, Roosvelt recibió, en 1906, el premio Nobel de la Paz. El hecho histórico tiene su correlato en ***Canal zone*** (1935), del novelista Demetrio Aguilera Malta.

Si partimos de este hecho, la continuación de la ***Biografía del Caribe***, bien puede ser la obra del uruguayo Eduardo Galeano: ***Las venas abiertas de América latina*** (1971).

En ***Biografía del Caribe*** la escritura de Arciniegas se hace hipnótica; se afilia a la estirpe de Luis Cardoza y Aragón. Toma la pluma y suelta la imaginación del mismo modo en que un novelista emprende el vuelo:

> Aquí están las islas. Al frente, la Tierra Firme, que no es sino un trazo de una costa. El continente no existe: es un presentimiento. México y el Perú --con ciudades de piedra y reyes vestidos de oro--, y la cordillera verde de los Andes con sus coronas de nieve, y el Orinoco, el Amazonas, el Paraná, y el Potosí de entrañas de plata, y Muzo, de venas de esmeralda son ríos, montañas, ciudades, minas, reyes, que no se saben, pero se imaginan. Castillos al aire, que se alzan en Santo Domingo desde las hamacas, a la hora de la siesta y bajo el aire cálido del trópico.[10]

Este volumen pone ante nuestros ojos un hecho fundamental: la América que hallaron los europeos, llena de vegetación y de ríos, ha sido devorada por la industria, las ciudades, la técnica y la explosión demográfica.

Siete lustros tardó Arciniegas para dar a la estampa su ***Nueva imagen del Caribe*** (1970), que da cuenta de la historia que aún estamos viviendo y, en consecuencia, es un volumen más politizado (las drogas, los potentados delincuentes, los dictadores, el marxismo). Hay un dato que salta a la vista de quien mira el índice: las músicas populares de América toman su sitio en este volumen: el tamborito panameño, el calipso insular centroamericano y los ritmos y bailes acrisolados en Colombia: merecumbé, cumbia, mapalé, fandango, porro, bullerengue. Como Arciniegas no se olvida de su cultura europea escribe "Simonetta Vespucci bailando cumbia".

Bajo la divisa de que "Cada vez que se torna al Caribe se le descubre de nuevo", puntualiza: "Del Caribe escribí hace años, la biografía. Hoy me inclino a la geografía"[11]. Y empieza con Nicaragua, tierra de lagos y volcanes:

> Si el paraíso no hubiera sido terrestre, sino de archipiélago, aquí habría quedado muy bien, y más apropiado para las primeras escenas del amor bíblico. Son trescientas y tantas islas que debieron quedar sísmicamente sembradas en épocas geológicas, disparadas durante la más teatral de las convulsiones terráqueas. Algunas son grandes como haciendas; otras, pequeñas como para que crezca solo un mango frondoso, agarrado a las peñas por milagro. Hay una isla con dos volcanes, y casi todas con su propio dueño. Unas ochenta pertenecen a la familia que ya sabemos [Somoza].[12]

Cuando va a las Bermudas, las califica como "diminuto rosario de 150 islas; y asocia la geografía de los países con personajes, como Rubén Darío.

Al hablar de Guatemala y sus selvas aparece Enrique Gómez Tible, que no es otro sino el célebre cronista, hoy olvidado, Enrique Gómez Carrillo, que vivió en París --becado por un gobierno militar-- y trató a los poetas malditos. Una de las galas de su biografía es que fue amante de la espía Mata Hari. Figura en este libro literario porque Rubén Darío le regaló un sobretodo para capear el invierno parisino y, con esta prenda, Gómez Carrillo arropó a Paul Verlaine en su agonía.

En estos apuntes fragmentarios aparece la bella Antigua (Guatemala), en donde imagina que escriben Bernal Díaz del

[9] Como puede verse, estamos ante el grabado que antecedió, desde su primera edición, en Espasa Calpe (1933) la novela *Pedro Blanco, el negrero*, de Lino Novás Calvo.

[10] Germán Arciniegas, *Biografía*…p. 75.

[11] Germán Arciniegas, *Nueva imagen del Caribe*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1971, p. 14.

[12] *Ibídem*, p. 36.

Castillo, Rafael Landívar y Luis Cardoza y Aragón. El lago Atitlán, según Humboldt, el más hermoso del mundo, le parece el orbe de siete colores porque las casas, lo mismo que las tumbas de los cementerios, están pintadas de rosa, de violeta, de verde limón, de naranja y de azul celeste. Igual sucede en el puerto colombiano de Buenaventura, donde los féretros llevan una suerte de *cinturón* de vidrio cuyas *ventanas* ostentan cortinas de estos mismos colores radiantes.

Estas postales que Arciniegas prepara en su trashumancia continental conjugan la historia y la geografía; los alimentos y la artesanía; el detalle poco conocido y las sorpresas de las aves, los ríos, los mares, los volcanes y los lagos majestuosos. Sus visitas a los vestigios continentales le permiten hablar del juego ritual de pelota. Ante la selva, que las más de las veces prefiere llamar el infierno verde, tal como consta en el acta de nacimiento de la narrativa telúrica, dice: "Es el combate entre la selva y la más vieja arquitectura de América, entre los rascacielos de los mayas legendarios y el bosque ardiente de Petén. Un espectáculo que tiene algo de cataclismo y de rescate del olvido total".[13]

Estas notas de viaje no son cronológicas ni siguen el orden en que aparecen los países en el mapa. Las fue haciendo según sus viajes, gracias a invitaciones a congresos, o excursiones con su propio peculio. Así pudo conocer la geografía americana con todos sus paisajes, selvas, restos arquitectónicos, lagos y los recovecos más íntimos. De todo lo que miró, escribió su pluma cargada de lirismo. Su conocimiento del mundo todo le permite poner en perspectiva la tierra americana y decir que El Salvador es la Suiza de América central. Pero "El Caribe no es laguito suizo. Es la madre azul de los huracanes. La paila hirviente a donde fueron arrojados los filibusteros".[14] Y al mentar el huracán surgen en cascada los nombres de José Martí, Alejo Carpentier, Fernando Ortiz, Lydia Cabrera, Fidel Castro y el Che Guevara

Cuando habla de Josefina, el amor caribeño de Napoleón Bonaparte, recuerda que el pintor Camille Jacobo Pissarro llevó al impresionismo francés la alegría caribeña aprendida en la Isla Santomás, cuna de su nacimiento y perteneciente a las islas Vírgenes. Noé León fue un *primitivista* pintor colombiano que anticipó Macondo: "En los Estados Unidos primero se conocieron las pinturas macondianas de Noé León y luego *Cien años de soledad*. Cosas de la cronología".[15]

De la isla de Trinidad, con su pequeña hija llamada Tobago --en donde los patriotas dicen que Daniel Defoe ubicó su *Robinson Crusoe* y no en la isla de Juan Fernández, como acepta la mayoría-- Arciniegas nos lleva a la isla de Margarita, donde Colón quiso encontrar el paraíso terrenal debido a sus tres cerros *bíblicos*. Margarita, la isla que siglos después cantaría Barbarito Diez en sus danzonetes, recibió su nombre gracias a las joyas que albergaba su mar: las perlas. Margarita tomó ese nombre por

[13] *Ibídem*, p. 74.

[14] *Ibídem*, p. 101.

[15] *Ibídem*, p. 410.

las diligencias filológicas de Fray Bartolomé de las Casas, quien citó las *Etimologías*, de San Isidoro de Sevilla: "las perlas de que hablamos, en latín se llaman propiamente margaritas, porque se hallan en las conchas del mar."[16]

La caracterización que Arciniegas hace del río Orinoco bien pudo alimentar el debate en torno del antaño famoso libro de Luis Alberto Sánchez: *América, novela sin novelistas* (1933). Allí se cuestionaba que los narradores de nuestra tierra les dieran tanta importancia a los elementos de la naturaleza. Y aquí nuestro autor dice a qué tierra sucumbían los novelistas de la primera mitad del siglo XX:

> Al lado del delta del Orinoco, el del Nilo es una insignificancia. El del Orinoco cubre veinte mil kilómetros cuadrados, tamaño que es como el de una república pequeña de Europa. Sus trescientos brazos forman el mayor enredo o maraña de la geografía universal. Ni el Volga, ni en Ganges, ni el Bramaputra, ni el Mississipi, ni el Amazonas, ni el Plata, ofrecen semejante espectáculo. Ni siquiera alcanza a verse todo desde un avión. Desde la tierra, o navegando brazos, ríos, caños o canales, el total es una adivinanza para que se pierda la imaginación. El Orinoco se parece a la luna caprichosa. Dicen los geógrafos que hay el Orinoco en menguante y el Orinoco en creciente. Cuando crece, en Angostura sube de nivel quince metros. Sobre lo que ya es un río profundo, estos quince pisos de agua apenas son suficientes para darle paso al tributario de setecientos afluentes que arrastran cuanto los desbordamientos pueden arrancar de las entrañas a la selva americana. Los detritos forman en el delta nuevas islas, y ensanchan el mapa de Venezuela. Hace un siglo la isla más avanzada sobre el mar era la de los Cangrejos. Ahora hay una cadena de islas nuevas, hijas de los desperdicios de la selva que arrastra el río: Telero, Ramón Indio, El Barril, Idiborujo, las Cidras, Canaima, Jesú Cabanco, Baroco Sanuca. Como siempre, los nombres de esta geografía están cargados de misterio, ironía, encanto, burla.[17]

Entre los estudiosos europeos que llegaron a las selvas americanas están Claude Levy Strauss (*Tristes trópicos*, 1955) Jacques Soustelle (*México, tierra india*, 1936) y Franz Blom (*En el lugar de los grandes bosques*, 1919-1922) En *Nueva imagen del Caribe*, Arciniegas recuerda a Inga Goetz, médica de profesión, quien en 1960 hizo exploraciones para llegar a las fuentes del río Orinoco. Por aire, tierra y agua, acompañada por su hija Elke, llegó al cerro Carlos Delgado Chalbaub, en donde encontró las gotas que dan origen al gran río. Fruto de sus búsquedas fue un documental y un libro llamado *Uriji jamil* (Andar por la selva, 1968), cuyo título rinde homenaje al grupo guaica yancamas, con quien convivió y documentó su vida del mismo modo amoroso en que había hecho la fotógrafa Gertrude Duby con los lacandones.

Goetz contó con recursos como una lancha de motor y una avioneta que pudo tener gracias a su puesto ejecutivo en una planta caraqueña de Volkswagen, en donde su hermano tenía un puesto importante.

Arciniegas dedica un buen número de páginas a la ciudad de Cartagena; aquí podemos encontrar el sentido del humor

[16] *Ibídem*, p.230.

[17] *Ibídem*, p. 295.

que menudea en toda su obra: "Los cocheros pasan su profesión de padres a hijos. Un caballero bajó de un coche y se bebió unos tragos de ron con un amigo. Mientras lo hacía, el padre del cochero reemplazó a su hijo. El caballero, borracho, volvió al coche y miró con pavor que había envejecido el hombre del pescante. Tornó a la taberna y urgió a su amigo para que le prestara unos miles de pesos. *Para pagar el coche*, le dijo; *lo tomé hace diez años*."[18]

Este libro, que da preeminencia a la geografía, habla del lago Maracaibo, que da paso, entre sus torres petroleras, al mar Caribe en tierras venezolanas.

Al final de este conjunto de crónicas, Arciniegas pondera al escritor V.S, Naipaul nacido en Trinidad y Tobago y, cómo evitarlo, se envuelve en una atmósfera garciamarquiana porque va en busca de las huellas que la realidad dejó en el realismo mágico.

Nueva imagen del Caribe cierra con una evocación sobre la permanencia enamorada de Juan Ramón Jiménez, Pablo Casals y Federico de Onís en Puerto Rico.

A lo largo de su vida, se le regateó a Arciniegas su patente de escritor; muchos , haciendo oídos sordos de su erudición y de su capacidad para tender puentes entre la cultura americana y la ecuménica, apenas le concedieron el papel de difusor de la cultura. El erudito Alfredo Zum Felde zanjó este punto con generosas palabras:

> Arciniegas no es precisamente un historiador, sino un ensayista de la historiología, un sociólogo, en el más amplio sentido, que inquiere, en los elementos de la realidad histórica, las determinantes fundamentales de los caracteres y los destinos de estos pueblos. Un sociólogo, --con toda la agudeza de un filósofo de la historia-- que extrae de sus comprobaciones documentales severas inducciones de orden conceptual; un estudioso para el cual la historia es un lenguaje de hechos a interpretarse para obtener la clave de sus significaciones y sentidos.[19]

Es bueno agradecer a este prolífico escritor que nos dé la dimensión correcta que tiene nuestra América frente al mundo todo.

Fuentes de consulta

ARCINIEGAS, Germán, *El estudiante de la mesa redonda*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana (Piragua), 1971

_____, *América, tierra firme*, Editorial Sudamericana (Piragua), 1966.

_____, *Biografía del Caribe*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1964.

_____, *Nueva imagen del Caribe*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1971.

_____, *Nuevo diario de Noé*, dos vols., México, Complejo Editorial Mexicano (METROpolitana), 1974.

_____, *Este pueblo de América*, México, Secretaría de Educación Pública (SepSetentas)1974.

_____, *América en Europa*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1975.

_____, *El continente de siete colores. Historia de la cultura en América* Latina, Bogotá, Editorial Santillana, 1989.

_____, *América Ladina*, compilador, Juan Gustavo Cobo Borda, México, Fondo de Cultura Económica (Tierra Firme), 1993.

COBO BORDA, Juan Gustavo, *Germán Arciniegas*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura (Clásicos Colombianos), 1992.

EXMEQUELIN, Alexander O., *Piratas de América*, Barcelona, Barral Editores, edición de Carlos Barral, 1971.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Obra periodística*, vol 1, Textos costeños, Barcelona, Editorial Bruguera, 1985, p. 858.

NOVÁS CALVO, Lino, *Pedro Blanco, el negrero*, Buenos Aires, Editorial Espasa Calpe, 1933.

ZUM FELDE, Alberto, *Índice crítico de la literatura hispanoamericana. El ensayo y la crítica*, México, Editorial Guarania, 1954

[18] *Ibídem*, p. 313.

[19] Alberto Zum Felde, *Índice crítico de la literatura hispanoamericana. El ensayo y la crítica*, México, Editorial Guarania, 1954, p. 527.

Encontrar el centro. La literatura de V. S. Naipaul a la luz de la hermenéutica

Gloria Josephine Hiroko Ito Sugiyama | universidad autónoma metropolitana, azcapotzalco

Resumen
El presente ensayo realiza una lectura hermenéutica del discurso colonial del cual habla en todos sus textos el escritor Vidiadhar Surajprasad Naipaul, acompañados de la identidad, del exilio y de lo que implica la migración, a fin de encontrar su centro.

Abstract
This essay offers a hermeneutic reading of the colonial discourse that writer Vidiadhar Surajprasad Naipaul uses in all his texts, along with the themes of identity, exile, and the implications of migration, to find his center.

Palabras clave: hermenéutica, discurso colonial, migración, exilio, identidad.
Keywords: hermeneutics, colonial discourse, migration, exile, identity.
Para citar este artículo: Ito Sugiyama, Gloria Josephine Hiroko, "Encontrar el centro. La literatura de V. S. Naipaul a la luz de la hermenéutica", en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 65, semestre II, julio-diciembre de 2025, UAM Azcapotzalco, pp. 23-40.

Naipaul nos recuerda lo que significa ser un forastero, un "bárbaro", pero alguien que se adentró en el centro del imperio y lo conquistó con sus propias armas.

Elizabeth Powers[1]

Hermenéuticamente, el conocimiento y la verdad se basan en el pensar y en el juzgar que no pueden separarse de la posibilidad de representación de tres elementos fundamentales: la experiencia, la visibilidad y la multiplicidad de perspectivas.[2] Cuando nos referimos a la visibilidad se trata de una red de relaciones articuladas por el hablar y el actuar, representada por imágenes en el acto de pensar, el cual es metafórico. Esto significa que las metáforas no son meros añadidos a la expresión lingüística del pensar, sino el medio que nos permite pensar y entender la realidad. Los lingüistas John Lakoff y Mark Johnson[3] demuestran en su estudio clásico *Metáforas de la vida cotidiana (Metaphors We Live By)* cómo nuestra habla está profundamente marcada por las metáforas. Lakoff y Johnson mostraron cómo construimos y usamos imágenes en nuestro lenguaje y de esta forma reproducimos la realidad tanto en su forma subjetiva como intersubjetiva en sintonía con un tiempo cultural común.[4] Mediante el uso efectivo de ciertas metáforas creamos nuestra visión del mundo: un marco fijo en el cual se insertan cada vez nuevas imágenes. Así, Ryszard Kapuscinski, periodista, escritor, ensayista y poeta polaco, señala cómo el mundo sólo puede ser discernido por nombres previamente dados, por mediación del lenguaje:

> Entendí que cada mundo tiene su propio secreto y que hay sólo una entrada a través del lenguaje. Sin ella este mundo permanece inaccesible e incomprensible. Descubrí una relación entre nombrar y existir, porque […] reconocí que sólo vi en la ciudad lo que podía nombrar, así recordé por ejemplo una acacia, pero no al árbol que estaba tras ella, cuyo nombre no sabía… Entendí una cosa. Cuantas más palabras conocía, más rico, ancho y más diverso el mundo se presentaría a mí.[5]

[1] Elizabeth Powers, *Among the Barbarians: V. S. Naipaul and His Critics*, Hudson Review, 2019. (Naipaul reminds us of what it is to be an outsider, a "barbarian," but one who moved to the center of empire and conquered it with its own weapons).

[2] Véase Immanuel Kant, *Critica de la razón pura*, p. 221 y ss.

[3] George Lakoff and Mark Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana*, p. 39.

[4] *Ibid*., p. 40.

[5] Ryszard Kapuscinski, *Der Andere*, p. 19.

Nos localizamos a nosotros mismos en esos marcos de referencia que nos influyen, y de este modo, con su ayuda, pensamos que conocemos lo que la libertad significa y cómo juzgar el destino de los refugiados. Las metáforas son creadas de acuerdo con esta estructura y encajan en un marco adecuado. De ahí que Vidiadhar Surajprasad, figura central de nuestro escrito, se haya servido de las metáforas, dentro de la expresión literaria principalmente, para analizar su vida, situarse en el mundo y establecer su identidad, en relación con el otro, del cual estaremos hablando constantemente a lo largo de este ensayo. Asimismo, la creación de imágenes es una precondición del juicio razonable, el cual no está basado en la mera lógica, o en una razón autovinculante, porque tanto la lógica como la racionalidad son abstractas, prescinden de la realidad.

No es la razón, la capacidad de pensar, sino la fuerza de la imaginación la que encamina al juicio razonable, aquella capacidad de crear, como lo demuestra este pensador y escritor anglo-trinitense, a través de una pluralidad de perspectivas: la disposición a pensar en el lugar del otro. Para esta investigación es importante abordar la realidad desde el paradigma interpretativo que hunde sus raíces en la hermenéutica, porque ésta representa el anclaje epistémico necesario para la renovación en las ciencias humanas y, además, es toda una apertura teórica metodológica que permite la comprensión de los fenómenos sociales a la luz de elementos concretos y empíricos. Con la hermeneútica, basándonos en el ser humano (antropología) y en la literatura como arte liberador y pleno de imaginación, intentaremos superar la rigidez y unilateralidad de la teoría y planteamos la recuperación de lo social, en la práctica, su significado, representación y múltiples determinaciones. Lo esencial en el presente análisis es el sujeto en su subjetividad, en el fenómeno literario, como creador y constructor de la realidad. Con el rescate hermenéutico de tipo antropológico nos apropiamos de la perspectiva comprensiva/interpretativa para analizar los datos atendiendo las múltiples subjetividades presentes en el contexto social, para de esta manera visualizar las diversas vertientes de la cotidianidad observada. La hermenéutica retoma así su papel dentro de las ciencias humanas, como fundamento epistémico, en el estudio de los fenómenos culturales y nos permite una compresión y una interpretación, que serían imposibles con una mera descripción social.

De ahí que el planteamiento fundamental de Hans Gadamer gira en torno al lenguaje como comprensión social. Como continuador de la tradición filosófica de Hegel y Heidegger, el filósofo alemán recupera lo mejor de ambos para proponer su teoría de la interpretación de textos.[6] Según Gadamer el lenguaje, como un arte y no como método es el medio para alcanzar la comprensión. Relaciones dialógicas dentro de las sociedades como la única forma de acceder a su compresión e interpretación. Este centenario filósofo de Magburgo considera que sólo reconociendo nuestra ideología en la interpretación podemos reconocer la

[6] Mariflor Aguilar Rivero, *Confrontación, crítica y hermenéutica. Gadamer, Ricoeur, Habermas*, pp.126-127.

alteridad y enfrentarnos comprendiendo al otro. Esto se relaciona con la tradición, ya que todos nuestros preconceptos u opiniones adquieren historicidad,[7] donde "ser histórico quiere decir no agotarse nunca en el saberse",[8] y como parte esencial del conocimiento está el suspender nuestros prejuicios, como le sucedió a Naipaul al viajar y reconocer personalmente la vida de los otros en su contexto social. La teoría gadameriana proporciona elementos vitales, aunados a la antropología, y en nuestro estudio, precisamente por la relación dialógica con la sociedad, objeto epistémico de ésta: la relación identidad-alteridad como motor fundamental de la antropología contemporánea, en que la contextualización es clave para comprender la significación de los hechos observados. La hermenéutica en antropología para Paul Rabinow, en concordancia con Naipaul, una vez que encontró la vía, es "la comprensión del yo dando el rodeo por la comprensión del otro",[9] así como mucho antes lo refirió Kant: la disposición a pensar en el lugar del otro.

Observamos como el conflicto con la tradición de pensamiento en la filosofía occidental conduce al escritor anglo-trinitense de vuelta a los orígenes del pensamiento y del habla, y a la elaboración de un lenguaje propio. Así, el método de este escritor londinense-trinitense consiste en la comprensión del sentido, como experiencia.

Cuando su lenguaje y su pensamiento provocaron la crítica de sus contemporáneos, esto sucedió debido a las diferentes visiones existentes, amén de la incapacidad de reflexionar, la "excesiva sinceridad", que socavaba la ética y lo políticamente correcto, que precipitó a nuestro autor a externarse como lo hizo, intentando obtener su centro. Siguiendo a George Lakoff, al analizar las metáforas en el lenguaje político, éste descubrió diferentes visiones del mundo ocultas tras distintos objetivos y valores sociales y políticos y mostró cómo imágenes elegidas son construidas a propósito. Las historias, como las narraciones naipaulianas, no son sólo un acceso decisivo a la realidad, son también, indispensables para dar a los acontecimientos un significado y mantenerlos vivos. Naipaul se propone repetir la vida en la imaginación para poder estar del todo vivo, ya que la falta de imaginación impide que las personas existan; es decir, hay que tener una pluralidad de perspectivas, en un continuo rehacer. La imaginación no sólo nos ayuda a pensar las cosas, sino también a juzgar los acontecimientos. Este juicio es un procedimiento figurativo, representativo, que no puede enfrentar la realidad mediante conclusiones lógicas, sino sólo a través de la imaginación y de la mentalidad ampliada. Este pensamiento incluye en su juicio todas las perspectivas reales o posibles. Esto es, lo que nos ayuda a reflexionar, a pensar sobre algo, significa pensar críticamente en el sentido de llegar al fondo, postura del antillano. Esto es pensar cada acontecimiento, ahondar hasta lo más profundo de la experiencia y con el método de una amplitud de perspectiva.

Para reconstruir mediante la experiencia y el juicio, se requiere de imaginación, pues sin ella no se daría ninguna alternativa. La imaginación representa lo que precisamente no está dado, es la creación propia de cada uno de nosotros, y en este caso de nuestro escritor.

Tanto el juicio como la imaginación son indispensables: Sin imaginación, el juicio es ciego; sin juicio la imaginación está vacía, como dijera el filósofo prusiano Immanuel Kant. Por eso este primer representante del criticismo y precursor del idealismo alemán decía: "Los ejemplos son como las andaderas del juicio".[10] En el contexto en el que vivió Naipaul miró la manera infrahumana en que se vive en la India, que lo lleva a reflexionar, por ejemplo, sobre "la noción de pobreza y miseria". Llegó a conclusiones erróneas en ocasiones, pero que fue modificando a lo largo de los años, aunque siempre siguió la idea de Kant de que: Esto no agota la conformación del juicio, sino que incluye en él la propia imaginación, en tanto en cuanto la imaginación de uno no sea subjetiva sin más.[11] El alemán Wolfgang Heuer, estudioso de la ciencia política, dice al respecto: "La validez de tales juicios no sería ni objetiva y universal ni subjetiva, dependiente del capricho personal, sino intersubjetiva o representativa".[12] Vemos cómo se van conformando nuestros juicios por intermedio de la imaginación. Todo conocimiento se basa en cómo la experiencia y la práctica son procesadas mediante imágenes y juicios, en un contexto social.

Acerca de los viajes que Naipaul incorpora a sus escritos, de modo particular, el humanista Kapuscinski afirmaba que no sólo viajar, entendido como una forma de vida, es algo poco frecuente, sino que "asimismo no está muy extendida la curiosidad profunda por el mundo. La mayoría de la gente no está interesada en el mundo".[13] Encontró en Herodoto, al viajero y al 'investigador social', la afirmación de que hay una fuerte relación entre el conocimiento del otro y el conocimiento de uno mismo, lo que refuerza lo anteriormente dicho: "Comprende que, para ser capaz de una mejor comprensión de uno mismo, debe comprender a los otros porque ellos son un espejo en el que nos podemos ver a nosotros mismos".[14] Esto significa habitar un mundo plural de relaciones y propiciar un cambio de perspectivas que no sólo incluye el uso naipauliano de la imaginación, enfrentando los suburbios marginales, sino también un cambio efectivo de localización, al juzgar, no seremos ya los mismos que éramos: "Ver las cosas en la perspectiva adecuada"[15] implica situar lo cercano en la lejanía al tiempo que se establecen puentes que superan abismos. En este caso, lo que es cercano es la experiencia directa y los abismos sólo existen en el conocimiento teórico. Así

[7] *Ibid*., p. 134.

[8] Hans Georg Gadamer, *La herencia de Europa*, p. 372.

[9] Paul Rabinow, *Reflexiones sobre un trabajo de campo en Marruecos*, p. 26.

[10] Immanuel Kant, *Crítica del Juicio*, p. 75.

[11] *Ibid*, p. 81.

[12] Wolfgang Heuer. "Una imagen de los refugiados: experiencia, visibilidad e imaginación", en: *Cuadernos del Ateneo* 28 (2009), pp. 35-46.

[13] Ryszard Kapuscinski, *Der Andere*, p. 14.

[14] *Ibid*., p. 18.

[15] *Idem*.

nos empezamos a mover. La imaginación es nuestra "brújula interna", y, sin ella, no entenderemos nada, no encontraremos hogar en esta tierra y ni siquiera seremos nuestros propios contemporáneos.[16]

El primer volumen de la trilogía naipauliana, *Una zona de oscuridad (An Area of Darkness)*, publicado en 1964, relata su primer viaje a la India, su patria ancestral. Volumen que desencadenó una relación controvertida con el país de sus antepasados, siendo prohibido ahí por la imagen negativa que aparece de la India.

En sus averiguaciones y rastreos, Naipaul intenta comprender una India, de la cual había leído y escuchado, y que, por otro parte, le cuesta asociar con la herencia que le dejaron sus antepasados emigrados al Caribe: "Descubrí que había llegado a separarme de lo que veía, a separar lo agradable de lo desagradable […]".[17] En la India mirar hacia otro lado ante lo evidente era lo más fácil y lo más necesario, razón por la cual, sin duda, y a pesar de todo lo que había leído sobre el país, nada lo había preparado para lo que encontró. Como resultado escribió en *Una zona de oscuridad*. Para él, India era la civilización perdida. No se podía hacer nada para cambiar o mejorar la vida de la gente en la India. Los indios habían perdido la conexión vital con un pasado cultural auténtico, el del gran imperio, lo único que cabía era la desesperación.[18] El escritor anglo-caribeño poseía una habilidad poco común de condensar con palabras emociones, lo que nos lleva a una mejor comprensión de lo que intuía, sentía y aprendía. Como es usual, uno llega a olvidar con el paso del tiempo mucho de lo vivido, pero recuerda alguna observación ingeniosa o algún detalle que nos haya llamado en particular la atención, y sobre todo lo que nos causa una emoción o un sentimiento que nos penetra y trasciende.

Vidiadhar Surajprasad Naipaul (1932-2018)

Autor, cuya obra es una exploración aguda, ágil y profunda del colonialismo y de la condición humana, en su hogar en el Caribe y más allá. La obra de Vidiadhar Surajprasad Naipaul, más conocido como V. S. Naipaul está marcada por su pasado colonial y el desarraigo.

Sus antepasados fueron llevados desde una aldea remota en el distrito de Gorakhpur, Bansgaon Tehsil, al sur del río Rapti, como trabajadores contratados de una plantación, a la pequeña isla caribeña de Trinidad, a diecinueve kilómetros de la costa noroeste de Venezuela, en 1880. Su recuerdo de la cultura de sus antepasados se conservó en rituales, ceremonias y la parafernalia consagrada que portaban consigo.[19] Naipaul, hijo de inmigrantes indios, nació en Chaguanas, pequeño pueblo de la isla de Trinidad, colonia británica entonces. Su padre, Seepersad Naipaul, ejerció el periodismo de forma autodidacta y mantuvo aspiraciones literarias. Seepersad nació muy pobre, pero destinado a ser pandit, (título honorífico otorgado en la India a los brahmanes que son considerados eruditos en diversas disciplinas, especialmente en textos sagrados y filosofía), lo cual nunca sucedió debido a su distanciamiento de la religiosidad hindú. Se trasladaron a la capital Puerto España, cuando su padre obtuvo ahí un trabajo como periodista. Tuvo una relación compleja, y a menudo contradictoria con su lugar de nacimiento, durante los años de su formación. A los dieciocho años ganó una beca educativa y en 1950 se trasladó a Inglaterra para estudiar en la Universidad de Oxford.

Naipaul, desde sus orígenes caribeños e indios exploró la realidad de las colonias a través de novelas, memorias y relatos de viaje. Publicó en 1957 su primera obra: *El sanador místico (The Mystic Masseur)*. En 1961, sale a la luz ya una de las novelas clave de su carrera, *Una casa para el Sr. Biswas (A House for Mr. Biswas)*, en la que utilizó recuerdos de su propia biografía y la de su padre para componer una visión personal de la vida en Trinidad y Tobago. Un tema dominante en los escritos posteriores a *Una casa para el Sr. Biswas* fue la vida desolada de los habitantes del "mundo de las sociedades a medio hacer", como él las denominaba. Consolidó su prestigio internacional en 1971, con el premio *Booker Prize por En un estado libre (In a Free State)*, un compendio de relatos entrelazados sobre inmigrantes indios y antiguas naciones coloniales en África.

A los 22 años, Naipaul contrajo matrimonio con Patricia Hale, inglesa. En 2008, una biografía autorizada de Naipaul provocó escándalo al revelar que el escritor mantuvo durante veinte años, a partir de 1972, una relación sadomasoquista con una argentina de origen británico llamada Margaret Murray. Hale murió en 1996, y entonces el escritor ganador del Nobel se casó con la periodista paquistaní Nadira Alvi. El escritor anglo-trinitense confesó que él había matado a su primera esposa, quien murió de cáncer.[20]

Ralph Singh, protagonista de E*l sanador místico*, es reflejo de la propia biografía naipauliana. Singh descubre que su vida está dominada por la pérdida: de su historia, de su hogar, de contactos, a pesar de su éxito en el sector inmobiliario. Este personaje se encuentra extraviado, confuso, desorientado, con sus vínculos debilitados, como sucedió a nuestro escritor anglo-trinitense: "Así como reprimí a mi padre, reprimí a mis hermanas. Como resultado, se distanciaron de mí y nunca volvieron a ser cercanas".[21] El personaje peculiar de Naipaul, solitario, infantil, complejo, inmaduro, misógino, profundamente egocéntrico y egoísta, es un tema muy literario que se repite en su obra, reflejo de sí mismo. Su soledad, confiesa Naipaul, se debió a su carácter que testimonia en la ficción de esta obra. *El sanador místico*. ganó el premio John Llewellyn Rhys Memorial.

[16] *Ibid*., p. 25.

[17] Vidiadhar Surajprasad Naipaul, *Una zona de oscuridad*, p. 77.

[18] *Ibid*., p. 81.

[19] Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin, Replacing language: textual strategies in post-colonial writing, en: *The Empire Writes Back*, p. 11.

[20] Patrick French, *El mundo es así: la biografía autorizada del premio nobel V.S. Naipaul*, p. 32.

[21] Vidiadhar Surajprasad Naipaul, *El sanador místico*, p.113.

Naipaul, en su primera etapa tuvo el deseo constante y la necesidad de dotarse de un estilo propio y de obtener relaciones con Trinidad, tercer mundo de su mente. Más tarde, el autor modificó algunas de sus apreciaciones, conservando otras. Sus opiniones han sido criticadas, vilipendiadas, por algunos, otras veces acompañadas comprensiblemente. Paul Theroux,[22] quien fuera su amigo, le reprocha y lo censura por su yo etnocéntrico que lo distancia de otros escritores poscolonialistas. El primer Nobel de Literatura caribeño, Derek Walcott, lo atacó en varias ocasiones y le dedicó un poema mordaz, insultante en 2008: "La mangosta" (The Mongoose), animal odiado en el Caribe.[23]

El trinitense Naipaul, apatriado en Inglaterra, amén de los actos de felación con niños en África, que confesó; criticó a la mujer, en general, por considerarla inferior debido a su "sentimentalismo" y una "visión estrecha del mundo", así como por su pasividad y debilidad, en ocasiones con rasgos de prostitutas, sin estatus social, y que rara vez tenían una existencia independiente de los hombres. Sin embargo, posteriormente, también alabó a aquellas que salieron avante, luchando. Entre quienes valoran a Naipaul, están el cubano Guillermo Cabrera Infante quien le defendió en alguna ocasión al decir que era un escritor que "dice las verdades". Añadió: "Ha hablado pestes de la India y Trinidad, pero nadie es profeta en su tierra",[24] señaló el escritor cubano poco después de la concesión del Nobel en 2001 al 'británico'. Así es como Naipaul respetaba una de sus máximas literarias: "Si un escritor no genera hostilidad, está muerto".[25] Lúcidas, complejas y mordaces, las novelas y crónicas de viaje del escritor —por la India, África y América— fueron reconocidas por Elizabeth Hardwick, quien fuera una de las muchas voces críticas que reconocieron la brillantez de Naipaul, admirando su estilo, su profundidad y la fuerza de su imaginación. Martin Amis tenía una gran admiración por Naipaul, a quien consideraba uno de los escritores más importantes de su tiempo, por su ingenio, perspicacia, aguda precisión, con su habilidad para usar el lenguaje de manera tan impactante, incluso si se podía discrepar de sus ideas.[26]

La Academia Sueca elogió su habilidad para "circunnavegar la literatura" y su incorruptible búsqueda en trabajos que nos impulsan a vislumbrar la presencia de historias ocultas: "Naipaul transforma la rabia en precisión y permite que los sucesos hablen con su propia ironía intrínseca".[27]

Acerca de las opiniones dispersas e improvisadas sobre el Tercer Mundo, Naipaul presenta argumentos, reuniendo la mayoría de las pruebas pertinentes. Rob Nixon supuso un gran avance respecto a la dimensión de juego moralista que siempre ha perseguido las consideraciones de este escritor británico-trinitense.[28] Esta variedad de complejidad y los motivos han caracterizado la urdimbre, la trama y la estructura de casi todo lo que Naipaul ha escrito. Este escritor fue un cronista arriesgado e iracundo, que presenta una narrativa fenomenológica sutil de los estados de ánimo y las emociones, con lo que da una visión muy particular de la compresión de los países colonizados.

Fue uno de los escritores más singulares de la segunda mitad del siglo XX, un hombre que salió de la profunda pobreza y el mundo de la periferia y alcanzó "su centro". Naipaul no era ni de Trinidad, ni indio, ni británico, ni hindú, ni religioso, ni ateo. Era un perfecto ciudadano de ninguna parte.

Identidad

El concepto de identidad sociocultural es particularmente complejo y aquí nos limitaremos a evocar los aspectos directamente en relación con la problemática del exilio, que concierne a nuestro autor. La identidad como un dispositivo que permite organizar la movilización de los recursos, orientar la vida cotidiana. Se trata de un sistema de disposiciones cognitivas y representacionales que permite actuar frente a las diversas situaciones que nos toca vivir.[29] La identidad, tal como la entendemos aquí, no es algo substancial, interno al individuo, sino que se construye en interacción con el medio. La persona interioriza a través del sentir actuar pensar, características de la sociedad en la cual vive y, más precisamente, del medio sociocultural más cercano a ella.[30] Esta interiorización nos permite situarnos en el universo social, a través de la identificación con ciertos grupos y la diferenciación con respecto a otros. La identidad es entonces forjada a partir de las experiencias con las cuales nosotros, los individuos, somos confrontados cotidianamente en nuestro entorno social habitual, y al mismo tiempo, esta identidad sirve para organizar, interpretar y asimilar, en concreto, para

[22] Véase Paul Theroux, *La sombra de Naipaul*, p. 122.

[23] Fue una lectura muy polémica y virulenta que Walcott realizó en un festival literario en Jamaica, arremetiendo duramente contra Naipaul. Cabe recordar que Naipaul creía que la obra de Walcott carecía de la autenticidad y la profundidad.

[24] Guillermo Cabrera Infante, "Las tribulaciones de V. S. Naipaul", apareció en el suplemento "*El Cultural*" del periódico El Mundo de Madrid.

[25] En el primer párrafo de su obituario del 12 de agosto de 2018, titulado "VS Naipaul: A controversial author who crafted his lines and insults", de *Indian Express. También en Deccan Chronicle*, del 15 de agosto de 2018, en un artículo titulado "Without his racism and controversial worldviews, there is no VS Naipaul art".

[26] Véase Martin Amis en: reseña de la obra "Entre los creyentes: Un viaje islámico" (Among the Believers: An Islamic Journey), publicada en 1981.

[27] Esta cita proviene del comité del Premio Nobel al elogiar la obra de Naipaul en concesión del premio Nobel en 2001. Se destaca su habilidad para analizar situaciones complejas con un estilo atento y preciso, permitiendo que la ironía inherente de los acontecimientos se revele por sí misma.

[28] Rob Nixon, *London Calling: V. S. Naipaul, Postcolonial Mandarin*, p. 22.

[29] Véase Claudio Bolzman, Elementos para una aproximación teórica al exilio, en: *Revista Andaluza de Antropología*, núm. 3: Migraciones en la globalización, sept. 2012.

[30] Véase Peter L. Berger y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, pp. 39-41.

orientar el comportamiento. Se trata de un proceso continuo de elaboración y de reelaboración de la provisión de experiencias acumuladas, en relación con los hechos y los acontecimientos vividos. La identidad es pues una categoría práctica y no una suma de rasgos de identificación.

Forman parte de su identidad el estilo y el carácter, dos conceptos que se afanó Naipaul en crear. No en vano la novelista marroquí-estadounidense Laila Lalami describió a Naipaul como un "fantástico estilista".[31] Estos conceptos, en términos de nacionalidad, lengua y derechos como verdadero ciudadano de un país, para encontrar un lugar para sí mismo como ser humano y como escritor. Una prosa precisa y sin sentimentalismos es el estilo literario distintivo de Naipaul, quien desafía las convenciones literarias. De hecho, desdeñaba la categorización fácil, combinando ficción y no ficción de manera innovadora. Incluso en sus escritos de viajes mantuvo su mirada de novelista, en cuanto a los aspectos simbólico y emocional que conformaban su sensibilidad.

Janardan Waghamre, educador y político indio, menciona: "La búsqueda de la identidad es una especie de búsqueda de las raíces, de la reconstrucción de la historia: redescubrir y reconstruir la historia es el prerrequisito más esencial para la identidad"[32].

[31] Laila Lalami, Vidiadhar Surajprasad Naipaul, el Nobel narrador de la realidad colonial, en. Revista Cultural Adiós, Guillermo Ximenis (Efe), 11 de agosto de 2018.

[32] Janardan Waghmare: The Quest for Black Identity, p. XVII.

Crear su identidad para Naipaul, ese espacio interregno de descolonización, fue perturbador y expandió confusiones a lo largo de su vida, que resolvió en sus reflexiones y orientado por el espejo frente al otro. Desorientado en un principio, comenzó a escribir ficción, pues deseaba ser escritor. Recordemos que cuando hablamos de hermenéutica, al principio de este ensayo, mencionamos que la teoría gadameriana proporciona elementos vitales a la antropología, precisamente por la relación dialógica con la sociedad, objeto epistémico de ésta: la relación identidad-alteridad como motor fundamental de la antropología de hoy día.

Este escritor británico-trinitense se dio cuenta de que había perdido la conexión vital con un pasado cultural auténtico, además de que sus éxitos y fracasos carecían de fundamento en el "modelo occidental". Y fue así, como al realizar sus viajes, se dio cuenta de que su identidad no era londinense, sino india con toques trinitenses: Con su trilogía sobre la India, país que según relató él mismo le supuso una conmoción, el autor inició su incursión en el género de la literatura de viajes. Su estilo y carácter formaban parte de sí, para encontrar un centro para sí mismo como hombre y como escritor.

Naipaul, ha sido un escritor errante, observando a la gente y los lugares con apremio, apetencia, desprecio y compasión intermitentes. Siempre ha tenido una visión idealista de su vida como un dilema y como un proyecto, una visión que se ha profundizado en la convicción interpretativa con los años. Como Ricœur, Naipaul aborda la reflexión sobre la identidad cultural a través del esclarecimiento de las relaciones entre la memoria individual privada y la colectiva pública.

El autor trinitense, en un inicio, en su estancia en Inglaterra, copia los modos del colonizador para poder adaptarse y tener éxito en su nuevo entorno. Esto simboliza la pérdida de identidad y la lucha por encontrar el verdadero yo, su centro, en un mundo dominado por el colonialismo. Paradójicamente, descubre que en esa misma inseguridad y falta de fundamento reside la originalidad de su vida: "Esa inseguridad une su 'célula' a otras células y la prepara para ser fecundada",[33] en que caracteriza al mundo dividido entre las naciones imitadoras y parásitas del Tercer Mundo, por un lado; y, por otro, las sociedades de avanzada de Occidente. Este sentimiento impregna tanto su cuerpo como su mente y lo ayudan en su evolución.

Naipaul, exiliado incómodo, en la errancia de sus viajes, caviló acerca de las características intrínsecas y veladas de estos eventos. Como escritor de ascendencia india, nacido en Trinidad y residente en Inglaterra, Naipaul sabía que, para encontrar su centro, necesitaba ser auténtico, así retrató con pasión las experiencias de desplazamiento, alienación y la búsqueda de pertenencia en un mundo marcado por la migración y la hibridez cultural. Sus personajes a menudo se debaten con identidades fragmentadas y la lucha por encontrar un hogar en parajes desconocidos, como le sucedió a él mismo.

[33] Vidiadhar Surajprasad Naipaul, *Los simuladores*, p. 26.

Naipaul se ha mantenido solitario, intentando mantenerse al margen, apartado, consciente de la complicidad y de la necesidad —estética y ética— del estilo, el carácter y la postura como técnica de rescate para establecer límites y fortalecer su identidad.

Este escritor peculiar oscila entre los tres mundos (Trinidad, la India e Inglaterra) y la ideología del discurso colonial, para analizar el control político y autoritario sobre su identidad ética y cultural, en su diferencia. Finalmente, la biografía de un escritor o incluso la autobiografía siempre quedarán incompletas. Naipaul, calificado de misógino por el trato que dispensó a colegas y parejas, es un escritor que nos anima continuamente a cuestionar, a escribir sobre el mundo con la libertad de quien no tiene hogar, país ni afiliaciones.

Naipaul reivindica su identidad, siendo auténtico, a sabiendas de que su identidad no es londinense, sino de un hibridismo cultural, adquirido por la Trinidad de su infancia, antigua colonia británica, país con una historia de colonialismo. Además, el tema de este ensayo encuentra su intensidad en la actualidad, donde la identidad cultural subsiste como condición *sine qua non* para los grupos étnicos emigrados, que exigen el respaldo de su identidad, en la corriente dominante del país de migración.

Cuando trató de imitar al londinense, supo que no era su vida, pues sintió la necesidad de decir a los escritores del mundo quién era él genuinamente y cuál es su postura, lo que lo obligó a la búsqueda. Naipaul, en su genio, metaforizó la experiencia colonial en sus textos y logró demostrar con éxito

que la literatura antillana es independiente y original en su género, lo que le sirve como el mejor ejemplo, al convertirse en uno de los Premio Nobel en territorio colonial.

Retomamos a Michel de Certeau,[34] quien desentraña los mecanismos de poder y exclusión inherentes a la construcción del saber y del relato, haciendo hincapié en cómo la identidad (individual o colectiva) se define a menudo en contraste con aquello que se ha relegado al ámbito de lo "otro" o lo "extraño", nos dice, al reconocer a los fantasmas con los cuales hemos alejado y exorcizado la alteridad, sobre la cual se ha podido construir nuestra identidad, como sucedió a nuestro escritor anglo-caribeño.

De acuerdo con Ricœur, las narraciones mantienen el recuerdo de lo que no hay que olvidar, pero también se hace el trabajo de rememoración para olvidar y proyecta hacia el futuro, y esto hizo nuestro autor. Se trata de una concepción de la narratividad en la que el dato y la experiencia no se excluyen, sino que se complementan, pues la experiencia humana se realiza en contextos históricos específicos, únicos e irrepetibles de la misma manera, y en ellos el sentido originario que contiene el mito se actualiza, haciendo surgir las crisis de ésta, fenomenológicamente.[35]

[34] Véase Michel de Certeau, *La Escritura de la Historia*, p. 83.

[35] Véase Paul Ricoeur. *Del texto a la acción. Ensayos de hermética* II, p. 127 y ss.

Exilio

La noción de exilio es utilizada para referirse a diferentes tipos de situaciones vividas por personas que en circunstancias variadas se ven privadas de su lugar en el mundo. Y la familia de nuestro autor fue llevada a trabajar a Trinidad. Naipaul permaneció solitario, pues su familia se había integrado en la pequeña comunidad de brahmanes.[36]

Mas que inclusión, como migrante, Naipaul experimenta la exclusión. El exiliado aparece en las fronteras, aparece como el otro, el ilegal, como el que no es parte de la sociedad, el tolerado, el marginado, el no residente. Si nos referimos al estudio de las migraciones, constatamos que en la mayoría de los casos se considera que los factores económicos y sociales —amén de la violencia política—, juegan un papel central, tanto en la explicación de los movimientos migratorios como en la comprensión del sentido que los emigrantes dan a sus experiencias, modificando su vida al ensanchar sus horizontes.

Naipaul intenta recuperar lo perdido. Y esto es importante porque devuelve al ser humano la integridad de su vida interior y exterior que la modernidad ha fragmentado con el predominio del lenguaje de la ciencia, pues una concepción donde predomina la verdad científica conduce a una reducción mínima de la vida a lo que puede ser sometido a la certeza, con lo que

[36] Biografía en https://www.biografiasyvidas.com/biografia/n/naipaul.htm).

la verdad permanece estrecha. Siguiendo a Gadamer, las respuestas ven el sentido de considerar que la naturaleza de lo que se conoce en la recepción del texto literario es la sabiduría de la tradición que remite al cómo (arché). De ahí la importancia del mito[37] que Naipaul alimenta.

Desde nuestra perspectiva, que calificamos de dinámica, nos parece importante tomar en cuenta tres niveles que se articulan en la problemática del exilio: las condiciones que empujan a los exiliados a expatriarse; las modalidades a través de las cuales estos actores viven y negocian, colectiva e individualmente, su doble condición de exiliados con respecto a la sociedad de origen y de refugiados, y la transformación de esas modalidades de negociación a través del tiempo, en particular bajo la influencia de cambios diversos que pueden intervenir tanto en la sociedad de origen como en la sociedad de residencia, la integración o la asimilación de los refugiados a las sociedades receptoras o, en el periodo más reciente, las trayectorias de exclusión a las que éstos son sometidos.[38] El pasado de los refugiados actúa como factor facilitador o como freno a su incorporación en las sociedades de residencia, o como trauma que deja secuelas psicológicas.

[37] Véase Hans Georg Gadamer, Mito y razón, p. 127.

[38] Claudio Bolzman, *Elementos para una aproximación teórica al exilio*, p. 76.
Y también: L'exil: ruptures, épreuves, preuves, résistances, en: *Penser l'exil*, núm. 1, le 14 février, (2012), ‹http://revue-exil.com/lexil-ruptures-epreuves-preuvesresistances/›.

Exilio como una problemática delimitada y precisa, en tanto forma específica de emigración. Éste tiende un doble lazo con la sociedad de residencia y con la sociedad de acogida. La incorporación a la nueva sociedad puede ser más o menos discontinua y conflictiva: la desestructuración de la vida cotidiana, el descubrimiento del exilio como una realidad durable, la bifurcación de caminos. Una migración es siempre un riesgo, aunque pueda obtenerse ganancia de ella, mientras que el proceso en sí mismo siempre es algún tipo de pérdida. El migrante se define por condiciones históricas que dan lugar a los tipos de expulsión social. Los nómadas, bárbaros, vagabundos y el proletariado constituyen figuras marginadas de la migración, ya sea por su historia la cual necesita ser recuperada y reinterpretada, porque es en su ella donde el surgimiento de cada nueva forma de expulsión social es más claramente visible.

El valor de las obras de Naipaul reside en su creación original, en una actividad constante y con un impacto de extrañeza emocional muy particular. Posee además una capacidad semiótica, es decir una habilidad increíble para elaborar representaciones, que se basan en el manejo diestro, competente y experimentado de signos y símbolos. Sus textos literarios se diferencian de otros sistemas semióticos en que, desde el punto de vista de la representación, pueden ser usados para contener a todos los otros discursos.[39]

[39] Ideas de Michael Riffaterre, conocido por su teoría de la semiótica de la poesía.

La historia de Naipaul es aquella no contada en los archivos sobre Trinidad, ni la de los ingleses y mucho menos la de Trinidad.

El académico Rob Nixon discute la obra de Naipaul en su libro *London Calling: V. S. Naipaul, Postcolonial Mandarin* (1992). En este libro, Nixon analiza cómo Naipaul, a través de su escritura, se posiciona en relación con su propio exilio. Nixon examina cómo el autor trinitense-londinense utiliza su experiencia de ser un "escritor del mundo" (en ningún sitio se sintió como en casa), y un expatriado para adoptar una perspectiva particular sobre las sociedades postcoloniales y, en algunos casos, para ejercer lo que algunos críticos podrían considerar una "licencia" en su crítica, en la que usa un conjunto de palabras clave de desprecio para desvalorizar las sociedades coloniales y poscoloniales, con las que vigila y menosprecia a los países subdesarrollados. Recordemos que Naipaul al recibir el premio Nobel se mostró despectivo, despreciativo y sardónico con los antillanos. Las Antillas, conformadas por sociedades de escasos recursos, superpobladas, revolucionarias, fundamentalistas, aterrorizadas, traumatizadas, culturalmente diferentes, que se adaptan o no a la situación, marginadas. Palabras como: 'barbarie', 'primitivismo', 'sociedades simples', 'mimetismo', 'parasitismo' son las que ha utilizado el escritor anglo-trinitense para referirse a estas tierras. Con el tiempo, refinó sus comentarios, para tratar de encontrar así su centro.

Salim, protagonista de una de las novelas del escritor antillano *Un recodo del río (A Bend in the River*, 1979), es un ejemplo conmovedor del intelectual moderno en exilio. Un musulmán de origen indio, oriundo de África Oriental, quien abandonó la costa y viajó hacia el interior de África, donde sobrevivió precariamente en un nuevo estado. La extraordinaria perspicacia novelística de Naipaul le permite retratar la vida de Salim en *Un recodo del río* como una especie de tierra de nadie, a la que acuden los asesores intelectuales europeos, así como los mercenarios, especuladores y demás 'desechos' del Tercer Mundo, como los llamaba Naipaul, en cuyo ambiente Salim se ve obligado a vivir, perdiendo gradualmente sus propiedades e integridad en la creciente confusión. La novela abre así: "El mundo es lo que es; los hombres que no son nada, que se permiten convertirse en nada, no tienen lugar en él". Escrito muy revelador de la manera contundente, seca y decidida de Naipaul para referirse a aquellos que no se esfuerzan lo suficiente, de acuerdo con sus parámetros. Habla de la gente que, preservando la tradición de manera errónea, degenera en el cultivo de la ignorancia y la miseria. No posee misericordia ni compasión por el desvalido que no se levanta a sí mismo.

Este autor caribeño formó parte de una comunidad hindú exiliada en Trinidad y posteriormente continuó por voluntad propia, su exilio en Inglaterra, como vimos. Naipaul nos recuerda lo que significa ser un forastero, un "bárbaro", pero alguien que se adentró en el centro del imperio, luchó y lo conquistó con sus propias armas: la escritura.

Quizá por desorientación, por baja autoestima (la percibida insignificancia e invisibilidad de una oscura crianza colonial), su preocupación por la verdad y sus miedos, y por necesidad de mostrar a los escritores del mundo su postura, actuó como lo hizo. Se sintió disminuido en la gran capital londinense, centro imperial y profesional, en el que en un inicio se halló atormentado en sus especulaciones y abstracciones, y sufrió el ser tratado como el foráneo.

Gascón nos dice: "Es difícil pensar en un escritor más fundamentalmente exiliado, que lleva en su interior tantos mundos que chocan y se desvanecen en su interior."[40]

Consideraciones finales

La obra de Vidiadhar Surajprasad Naipaul abarca tanto ficción como no ficción. Se caracteriza por un análisis riguroso y, a menudo, inflexible y controversial de las sociedades poscoloniales, las complejidades de la identidad y la condición humana en un mundo marcado por desplazamientos históricos y culturales (exilio), con el uso de una red de estrategias y de elementos, entre ellos la metáfora, que conforman el valor estético de su obra.

Naipaul fue criticado en ocasiones, desde los países poscoloniales a los que describía en sus obras, por haber elegido vivir en Inglaterra y por sus aseveraciones tan crudas, rayando en la crueldad acerca de estos países. Sus críticas sobre la religión, la política y a algunos de los pilares de la tradición literaria, así como sus complejas relaciones con las mujeres, rodearon su vida marcada por la polémica.

En su exploración del colonialismo, la identidad y el exilio, escribe una serie de novelas ensayos sorprendentes, incisivos, apabullantes y brillantes, marcados por la imaginación y la reflexión, de las que hablamos al inicio de este ensayo. La interpretación y comprensión de su situación, por medio de la experiencia, la visibilidad y las perspectivas, aunados a una cultura de una sociedad particular, lo que le permitió emitir juicios a través de su obra literaria, en el que el sujeto como constructor, recupera un juicio, resultado de su reflexión, por medio del arte liberador de la literatura. Fue alabado por la crítica, que calificó sus libros como sagaces, conmovedores, excelsos, lúcidos y mordaces. Su estilo, muy propio, no es solo un ensamblaje de una elección de palabras en cierto orden, sino una orquestación de percepciones. Las contribuciones literarias de Naipaul son innegables. Se caracterizan por un profundo compromiso con los legados del colonialismo y su impacto perdurable en individuos y naciones. Sus narrativas exploran con frecuencia temas de desplazamiento, alienación y la búsqueda de identidad en sociedades fragmentadas, basándose en sus propias experiencias como sujeto de peregrinaje y desarraigo. Naipaul disecciona meticulosamente las consecuencias psicológicas y sociales de la diastrofia cultural, centrándose a menudo en las luchas de las personas que intentan forjar un sentido de identidad en ausencia de raíces estables o tradiciones coherentes, como su propia situación. Sus obras de no ficción, en particular sus diarios de viaje y análisis sociopolíticos de la India y el mundo islámico destacan por sus observaciones agudas, perspectivas críticas y, a menudo, evaluaciones controvertidas de las realidades culturales y políticas. Sigue a Kant, en cuanto

[40] Daniel Gascón, Unas notas sobre V. S. Naipaul (1932-2018), en Letras Libres, 13 agosto 2018.

a que el conocimiento no es una mera copia de la realidad, sino una construcción activa de la mente humana que requiere de la síntesis de estos componentes: sensibilidad (intuición), entendimiento (concepto) y razón (pensamiento). El pensar —operación del entendimiento que aplica conceptos— y el juzgar, —la forma en que en entendimiento combina conceptos en juicios—, son esenciales para que las representaciones sensoriales se conviertan en un conocimiento significativo y verdadero; es decir, en el que concuerden el juicio con el objeto conocido.

Para el autor el amor y la pasión por la escritura residen en descubrir verdades que de otro modo suelen resultar elusivas.

Criticado en incontables ocasiones por sus declaraciones controvertidas. Naipaul —fallece a los ochenta y cinco años— inmaduro, egoísta, misógino y psicológicamente cruel con las mujeres (habló mal de las mujeres, en general, y de algunas novelistas, en particular). Describió los países poscoloniales como "sociedades a medio hacer" y calificó al islam como una religión que somete a sus fieles, esclaviza e intenta acabar con otras culturas. El autor parte de su visión del mundo, y a partir de ella, crea y recrea. Escribía, en ocasiones, con humor y ternura, sobre aquellas personas anónimas de las narrativas coloniales, pero por lo general su escritura es ácida y recalcitrante, fiel a sus deseos, respetando su formación.

Es a través de un ejercicio de imaginación, de montaje, que Naipaul escribe no una narración histórica, sino que logra cumplir una importante tarea de la literatura, hablar de los hechos, con la licencia literaria que le permite la verosimilitud, intentando restituir su pasado, su ser en este mundo: "hallar su centro".

Bibliografía

Aguilar Rivero, M., *Confrontación, crítica y hermenéutica. Gadamer, Ricoeur, Habermas*, Fontamara, México, 1992.

Ashcroft, B., Gareth Griffiths y Helen Tiffin, Replacing language: textual strategies in post-colonial writing, en: *The Empire Writes Back*, Routledge, Londres, 2002.

Berger, Peter L. y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, Buenos Aires, 1971.

De Certeau, M., *La Escritura de la Historia*, Universidad Iberoamericana (UIA), México, 1993.

French, P., *El mundo es así: la biografía autorizada del premio nobel V.S. Naipaul*, Duomo Ediciones, Barcelona, 2011.

Gadamer, H.G., *Mito y razón*, Paidós, Barcelona, 1997.

_____, *La herencia de Europa*, RBA Libros, 2012.

Kant, I., *Crítica del Juicio*, Espasa Calpe, Madrid, 1997.

_____, *Critica de la razón pura*, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1928.

Kapuscinski, R., *Der Andere*, Suhrkamp, Frankfurt, 2008.

Lakoff, G. y Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago, 1980.

_____, *Metáforas de la vida cotidiana*, Cátedra, Madrid, 1986.

Naipaul, V. S., *The Mimic Men*, Picador, Londres, 1995.

_____, *Una zona de oscuridad*, Debate, México, 2015.

_____, *El sanador místico*, tr. Flora Casas Vaca, editorial Debolsillo, México, 2002.

_____, *Los simuladores*, editorial Debolsillo, México, 2009.

_____, Reading & Writing - *A Personal Account*, Review of Books, Nueva York 2000.

_____, *Un recodo del río*, editorial Debolsillo, México, 2010.

Nixon, R., *London Calling: V.S. Naipaul, Postcolonial Mandarian*, Oxford University Press, Nueva York, 1992.

Rabinow, P., *Reflexiones sobre un trabajo de campo en Marruecos*, JÚCA, Madrid, 1992.

Ricœur. P., *Freud: Una interpretación de la cultura*, Siglo XXI, México, 1987.

_____, Del texto a la acción. *Ensayos de hermética II*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001.

Theroux, P., *La sombra de Naipaul*, tr. Carlos Abreu, Ediciones B, Barcelona, 2002.

Hemerografía

Bolzman, C., L'exil: ruptures, épreuves, preuves, résistances, en: *Penser l'exil*, núm. 1, le 14 février, 2012.

_____, Elementos para una aproximación teórica al exilio, en: *Revista Andaluza de Antropología*, núm. 3: Migraciones en la globalización, sept. 2012.

Cabrera Infante, G., Las tribulaciones de V. S. Naipaul", apareció en el suplemento "El Cultural" del periódico *El Mundo de Madrid*, 2001.

Gascón, D., Unas notas sobre V. S. Naipaul (1932-2018), en *Letras Libres*, 13 agosto 2018.

Heuer, W., "Una imagen de los refugiados: experiencia, visibilidad e imaginación." *Cuadernos del Ateneo* 28 (2009): 35-46.

Lalami, L., Vidiadhar Surajprasad Naipaul, el Nobel narrador de la realidad colonial, en. *Revista Cultural Adiós*, Guillermo Ximenis (Efe), 11 agosto de 2018.

Waghmare, J., *The Quest for Black Identity*, Sugava Prakashan, Pune, 2001.

"Without his racism and controversial worldviews, there is no VS Naipaul art", en: *Deccan Chronicle*, del 15 de agosto de 2018.

Web

Biografía en: https://www.biografiasyvidas.com/biografia/n/naipaul.htm).

Bolzman, Claudio, L'exil: ruptures, épreuves, preuves, résistances, en:
‹http://revue-exil.com/lexil-ruptures-epreuves-preuvesresistances/›.

Wiley J. A., Online Library, *International Social Science Journal*, Explaining Migration: A Critical View, 2000.

https://indianexpress.com ›13 de agosto de 2018, "VS Naipaul: A controversial author who crafted his lines and insults", en: *Indian Express*, por: Lifestyle Desk, Nueva Delhi.

La ruptura de identidad y la recuperación de la memoria colectiva a través de la oralidad en *Yo, Tituba, bruja negra de Salem* (1986), de Maryse Condé

Claudia G. de la Piedra | Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco

Resumen

Este trabajo se centra en la tradición oral como medio de resistencia ante la esclavitud en los pueblos del Caribe, particularmente en Barbados, a través del análisis de la novela francófona *Yo, Tituba, bruja negra de Salem* (1986), de la escritora gudalupeña Maryse Condé. El análisis detallado de la novela muestra cómo la oralidad funciona como un modo de memoria colectiva, la cual sirve como base para los movimientos socio-culturales del siglo XX, como la *Négritude*, la *Créolité* y el Antillanismo. A partir de esto, se observa una nueva identidad negro-caribeña que da cuenta de su cosmovisión integrada por la tradición ancestral africana, preservada mediante la oralidad, y las vivencias dentro del Caribe americano. La esclavitud y la influencia e imposición occidentales han modificado esos conocimientos ancestrales para dar origen a una identidad negro-caribeña emergente que se hace presente a través de la literatura.

Abstract

This work focuses on oral tradition as a means of resistance to slavery among Caribbean people, particularly in Barbados, through the analysis of the Francophone novel ***I, Tituba, Black Witch of Salem*** (1986), by Guadeloupean writer Maryse Condé. A detailed analysis of the novel reveals how orality functions as a mode of collective memory, which serves as a foundation for 20th-century socio-cultural movements such as ***Négritude***, ***Créolité***, and Antillanité. From this, a new Black Caribbean identity emerges—one that reflects a worldview shaped by ancestral African traditions, preserved through orality, and the lived experiences within the American Caribbean. Slavery and Western influence and imposition have transformed these ancestral knowledge, giving rise to an emerging Black-Caribbean identity expressed through literature.

Palabras clave: esclavitud, identidad negro-caribeña, Négritude, oralidad, cosmovisión, memoria colectiva.

Keywords: slavery, Black-Caribbean identity, Négritude, orality, worldview, collective memory.

Para citar este artículo: De la Piedra, Claudia G., "La ruptura de identidad y la recuperación de la memoria colectiva a través de la oralidad en ***Yo, Tituba, bruja negra de Salem*** (1986), de Maryse Condé", en ***Tema y Variaciones de Literatura***, número 65, semestre II, julio-diciembre de 2025, UAM Azcapotzalco, pp. 41-60.

Introducción

La esclavitud y los desplazamientos forzados hacia el Caribe provocaron una profunda herida en la población negro-africana. El tráfico de esclavos despojó a miles de hombres y mujeres de su país, sus tierras, sus familias y sus nombres, además de condenar su cosmovisión a la barbarie, denigrando sus tradiciones y hundiendo en el olvido sus creencias. Sin embargo, esto último no sucedió, pues los esclavos lucharon por preservar en la memoria estas creencias que resultaron ser el único vínculo con su origen y la única resistencia de su identidad.

La cosmovisión y los conocimientos ancestrales que viajaron en las mentes y corazones de los esclavos negros hacia América durante la era de la colonización se trasladaron de manera oral, pues carecían de escritura, además de no tener acceso a ningún sistema de comunicación ni instrucción. Por esta razón, el conocimiento era pasado de generación en generación de manera oral, hasta que empezó a ponerse por escrito durante el siglo XX. La literatura constituyó, entonces, una manera de recuperación de la memoria, de reivindicación de la historia personal y colectiva, y de la subjetividad del pueblo negro-africano caribeño, como afirma el investigador haitiano Glodel Mezilas: "En el Caribe, la literatura se encarga de determinar el ser de la región. El discurso refleja esta angustia, este sentimiento de desarraigo, de pérdida de sí mismo. La literatura convertida en búsqueda de origen u orígenes. El discurso que hace indagación y exploración de la realidad en sus múltiples facetas."[1]

Gracias a las obras literarias caribeñas del siglo XX, es posible observar una identidad negro-caribeña emergente a través de las historias recuperadas de la memoria preservada en la oralidad. De este modo, encontramos numerosas novelas y cuentos, como los de la escritora Maryse Condé. Este trabajo analiza la preservación de la memoria frente a una identidad negada en la novela *Yo, Tituba, bruja negra de Salem* (1986), escrita por Maryse Condé, la cual recupera la tradición oral de los esclavos negros en Barbados hacia finales del siglo XVII. De igual manera, la novela retoma los juicios de Salem, Massachusetts, donde la esclava negra Tituba fue acusada de brujería.

Tituba es una esclava mulata, cuyo nacimiento es el resultado de la violación de su madre por un capitán inglés. Tituba nace en esclavitud, en el nuevo mundo de Barbados. La novela narra la historia de su vida, desde su nacimiento hasta su muerte. En un principio, cuenta la pérdida de su madre, quien es ahorcada por defenderse de un terrateniente que amenazaba con violarla. Posteriormente, ante su orfandad, Tituba es adoptada por la curandera Man Yaya, quien le enseña todo el arte de la botánica, la sanación, los partos y la adivinación. Tras la muerte de Man Yaya, Tituba se aísla a vivir sola en la selva, a perfeccionar sus conocimientos, hasta que se enamora de John Indio y se casa con él. Este hecho trae como consecuencia convertirse en la esclava de Susana Endicott, el ama de su nuevo marido.

Posteriormente, Endicott muere y Tituba y John son vendidos al reverendo Parris, quien se embarca con ellos y su familia a Salem, Massachusetts. Ahí, Tituba es víctima de acusaciones de brujería, encarcelada, juzgada, violada, condenada e, incluso, abandonada por su marido. Sin embargo, logra sobrevivir y se convierte en sirvienta de Benjamin Cohen, un hombre judío, quien se convierte después en su amante. Cohen devuelve a Tituba un poco de fe en la humanidad, pues su trato fue amable. Maryse Condé nos muestra en este personaje un tipo alterno de otredad: los judíos, quienes también eran rechazados socialmente en el mundo blanco-occidental.

Después de la trágica muerte de Cohen, Tituba vuelve a Barbados, donde se convierte en la amante de Christopher, jefe de los cimarrones, y pone sus artes mágicas y curativas al servicio de la rebelión de éstos. Al final, Tituba muere como parte de un ciclo natural y reencuentra a sus seres

[1] Mezilas, Glodel, (2012). "Memoria, herida colonial e identidad en el discurso caribeño", en Serna, Jesús Ma. y Ricardo Solís. *Afroamérica. Historia, cultura e identidad*. México: UNAM, p. 90.

amados o a sus invisibles, dejando en el plano físico una heredera que ha aprendido todos los conocimientos ancestrales que se transmiten de manera oral de generación en generación: "¡hija que no he gestado, pero que he designado! ¡Qué maternidad tan elevada!"[2] La cita enfatiza la importancia de la transmisión en la crianza. Asimismo, Condé subraya que la memoria colectiva encuentra un modo de resistencia y preservación. A pesar de todos los inconvenientes y el sufrimiento provocado por la esclavitud y la ruptura de identidad, es posible guardar las vivencias y los aprendizajes a lo largo de la vida dentro de una memoria colectiva.

En este trabajo, exploraré más detalladamente cómo se conforma esta resistencia, a través del lenguaje y de la tradición oral y, posteriormente, como la escritura se convierte en un modo de rescate de la oralidad que, durante siglos, ha preservado estos conocimientos ancestrales. El trabajo de Maryse Condé consiste fundamentalmente en reestructurar la identidad negro-caribeña, no como el rescate del sufrimiento, sino como un nuevo comienzo en el cual, los nuevos ciudadanos caribeños toman la palabra para reafirmar el orgullo de su raza.

1. Identidad y Négritude: algunos antecedentes literarios

El Caribe ha sido, desde la llegada de los conquistadores europeos, en el siglo XVI, una zona de comercio e intercambio. Los mares caribeños han sido testigos del encuentro de diferentes lenguas, diferentes culturas y diferentes identidades; es quizá el único lugar de la Tierra que ha sido pisado por todas las razas humanas. Sin embargo, no todos los humanos que han llegado al Caribe lo han hecho con ambiciones y alegría. Este territorio fue también escenario de saqueos, piratería, contrabando y esclavitud. Esta última dejó enormes cicatrices en las islas caribeñas, aunque no se limitó únicamente a esta región.

Sin embargo, este mar fue el punto álgido del mercado de esclavos, quienes eran arrancados de sus hogares y familias en África, para ser llevados en venta a América. De acuerdo con la síntesis de fuentes históricas realizada por Nicolas Viapiana: "Es a partir de la conquista de América que se establece la organización colonial del mundo con el incipiente desarrollo del capitalismo. La explotación de la naciente periferia –mediante el trabajo esclavo– en la era del capitalismo mercantil, fue decisiva para la acumulación de las emergentes potencias europeas, cimentando y estimulando el desarrollo del capitalismo industrial de los siglos XVIII y XIX."[3] Un ejemplo de la venta de esclavos se describe en *Yo, Tituba, bruja negra de Salem*, denunciando que, antes de llegar a la categoría de "esclavos" al servicio de un amo blanco, estos eran vistos como animales o bestias de carga: "sin duda, un negrero acababa de echar el ancla, pues bajo el alero de paja de un mercado, unos ingleses, hombres y mujeres, examinaban los dientes, la lengua y el sexo de unos *bossales*,[4] temblorosos de humillación."[5]

Numerosas familias africanas fueron torturadas y fragmentadas, siendo forzadas a trabajar en las minas y las plantaciones agrícolas del nuevo mundo en condiciones de miseria. Este sistema duró alrededor de 400 años, dejando a su paso miles de personas desposeídas completamente de cualquier rasgo de identidad, ningún derecho a la propiedad, a la educación, e incluso el derecho a un apellido. Fue hasta el siglo XX cuando surgió un movimiento cultural, *la Négritude*, el cual tenía por objetivo reivindicar la raza negra y construir aquella identidad que tanto le había sido negada.

La Négritude se formó con la colaboración del poeta senegalés Léopold Sédar Senghor[6] y los poetas caribeños Aimé Césaire y Léon-Gontran Damas, cuando todos ellos eran estudiantes en París, ciudad que funcionó como un puente cultural entre África y el Caribe. Gracias a esta vinculación, fue posible crear un canal de diálogo y recuperar, a través de la poesía, las tradiciones que se habían pasado de una generación tras otra. Eduardo Grüner explica esta triangulación y su importancia en el diálogo entre los pueblos negro-africanos y negro-caribeños: "Césaire busca, metafóricamente, navegar de nuevo el triángulo según una lógica del retorno indirecto: vuelta a África, sí, pero vía Francia, sus instituciones, su lengua, su literatura. Esa reinvención del triángulo –Caribe—Francia—África– es presentada como explicativa fórmula ideológica."[7] Cabe señalar la activa participación de los escritores caribeños en el surgimiento de este movimiento político-literario, el cual tuvo gran repercusión, especialmente en el Caribe francófono.

Sin embargo, *la Négritude* encontró también opositores en el Caribe. Su principal exponente, Aimé Césaire, fue acusado por algunos pensadores caribeños, como Franz Fanon, de seguir una ideología colonial, basada en las estructuras sociales francesas y de participar activamente dentro de ellas.[8] Otra de las críticas hacia *la Négritude* fue el hecho de retomar África como la raíz cultural y el centro de la identidad negra, anulando así las vivencias del mestizaje y el choque cultural entre África y Europa, y entre

[2] Condé, Maryse, *Yo, Tituba, bruja negra de Salem*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2010, p. 267.

[3] Viapiana, Nicolas (2017). "Aimé Césaire. La Négritude ante el colonialismo", en Arpini, Adriana (comp.). *Fragmentos y episodios. Expresiones del pensamiento crítico en América Latina y el Caribe en el siglo XX*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, p. 60.

[4] Negros recientemente desembarcados y sin bautizar.

[5] Condé, Maryse. *Op. cit.*, p. 219.

[6] Sédar Senghor fue, además un activista, militante por la independencia de Senegal y el primer presidente del país independiente. Posteriormente, se convirtió en una figura icónica de la fusión de la política y las artes, así como de la poesía comprometida. Fue el primer hombre negro elegido para formar parte de la Académie Française, en 1983.

[7] Grüner, Eduardo (2010). *La oscuridad y las luces. Capitalismo, cultura y revolución*. Buenos Aires: EDHASA, p. 464.

[8] En ese sentido, existen numerosos estudios sobre el diálogo caribeño sobre la nueva identidad emergente. Si bien Aimé Césaire es considerado un punto de partida, Glodel Mezilas nos dice que: "los autores de la Créolité critican a Césaire, por su lenguaje demasiado hermético, por no considerar la lengua créole. En este sentido, existe una falta de realismo en la estética de Césaire" (Mezilas, 2012, p. 104).

África y América. Dentro de este choque es que podemos situar a los nuevos escritores caribeños, producto del debate entre *la Négritude*, *la Créolité* y el Antillanismo.[9] Esta nueva generación representa una síntesis de ideas que reivindica la identidad negro-caribeña e intenta reconstruir la memoria perdida de los ancestros anónimos esclavizados. En su *Discours Antillais*, Édouard Glissant inicia su argumento aludiendo al desposeimiento de la cultura y la tradición de los padres africanos; Glodel Mezilas afirma, en ese sentido, que "su estrategia es la del rodeo para rehacer el mundo por su memoria. Se trata de una memoria sagrada que rescata los arquetipos ancestrales."[10]

Por otro lado, la esclavitud ha sido representada en numerosas obras literarias entre diversos escritores caribeños, como el cubano Alejo Carpentier en su novela *El reino de este mundo* (1949) y por los poetas René Depestre, Guy de Tirolien y Aimé Césaire.[11] No obstante, en décadas posteriores, existen manifestaciones literarias que no sólo implican la reconstrucción de un pasado común, sino que ponen en evidencia las condiciones de vida de las esclavas mujeres y la violencia sexual a la que eran sometidas, además del trabajo forzado y los castigos corporales. Como ejemplo de este planteamiento, analizamos la novela *Yo, Tituba, bruja negra de Salem*, escrita por Maryse Condé en 1986.

Cabe señalar que la narrativa de Condé sintetiza la tradición que la precedió durante el siglo XX, entrelazando los planteamientos originales de *la Négritude*; es decir, reconociendo las raíces africanas y la forzosa confrontación con la civilización occidental; con las propuestas de *la Créolité* y el Antillanismo, pues la escritora hace énfasis en la vivencia y los conocimientos adquiridos en las nuevas tierras americanas, así como en la necesidad de adaptación. Tituba no es un personaje africano ni nostálgico de África, sino una mujer americana, nacida en esclavitud, que debe sobrevivir y forjar su identidad a partir de la experiencia vivida.

Maryse Condé nació en Pointe-à-Pitre, Guadeloupe, en 1934. Posteriormente, realizó sus estudios superiores en París, Francia, donde fue influenciada por las ideas de *la Négritude*. Condé trabajó en África y en Francia y fue militante por la reivindicación de los derechos de las personas negras discriminadas en Europa. Su activismo se reflejó desde su primera novela *Heremakhonon* (1976), donde se observa el fuerte apego a sus raíces y el deseo de reconstruir la identidad propia y colectiva. Influida por el pensamiento de Césaire, Condé establece un lazo identitario entre África y el Caribe, aunque ya no manifiesta la nostalgia de Césaire por el continente, sino que lo mira como el origen, un pasado colectivo que representa un punto de partida de su identidad caribeña. No obstante, la escritora guadalupeña no omite la hibridación, tanto racial como ideológica, en la identidad negro-caribeña. En sus novelas, la cultura occidental es parte fundamental de la trama pues, aunque pone en evidencia la violencia y la colonización hacia otros pueblos, es percibida como un componente esencial de la nueva identidad híbrida que se forma en el Caribe. En la mayoría de sus obras, Condé la expone a través de la experiencia vivida en Europa y, en el caso de Tituba, en las colonias norteamericanas de los actuales Estados Unidos.

La narrativa de Maryse Condé intenta poner en relación el mundo material y capitalista de Occidente y las raíces culturales y religiosas del mundo antiguo provenientes de África, al igual que otras obras de Carpentier y Franckétienne.[12] Algunas de estas obras han sido consideradas como parte del Realismo mágico, debido a la mezcla del pensamiento mágico con una realidad cruda. Alejo Carpentier acuñó el término "Real maravilloso" para definir el lugar de enunciación del autor:

> lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad, (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad… percibidas con particular intensidad en virtud de la exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de 'estado límite.' Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos.[13]

Sin embargo, en la actualidad, habría que preguntarse si el "Realismo mágico" o el "Real maravilloso" siguen siendo categorías pertinentes para el estudio de estos textos. Enunciados desde el pensamiento occidental, ambos describen la mezcla de lo fantástico con una realidad, en su mayoría enmarcada en la pobreza y una sociedad al margen de la civilización occidental. En general, esta percepción es considerada como una sociedad en retraso en relación con el capitalismo; y la magia como un modo de escape o como la irrupción de un hecho fantástico o mágico dentro del paradigma de realidad colectiva. No obstante, en la cosmovisión negro-africana y negro-caribeña, los elementos que son llamados "mágicos" no irrumpen y no representan magia, sino que son parte de una realidad única y de ningún modo fragmentada.

En la novela *Yo, Tituba, bruja negra de Salem*, la autora muestra que esa realidad no es fantástica, sino el cotidiano de una cosmovisión alternativa que ha sido muy compleja de entender para los blancos, como han indicado también otros críticos africanos; por ejemplo, Ademola Michael, quien afirma que tanto el Realismo mágico como lo Real

[9] Frente a una *Négritude* que trata de definir el ser: el ser negro, Glissant aboga por la criollización, el movimiento perpetuo de interpenetrabilidad cultural que sufre el mundo donde todas las culturas se criollizan (Glissant, 2002, p. 125). De esta manera, y pensando en el contexto del Caribe, propone la *Antillanité* (Antillanismo) como un modo de vida asentado en la realidad antillana.

[10] Mezilas, Glodel. *Op. cit.*, p. 87.

[11] Algunos ejemplos de la poesía de estos autores que exponen una imagen cruda de la esclavitud y la resistencia a través de la memoria y la oralidad son: *Gerbe de sang* (René Depestre, 1946), *Cahier du retour au pays natal* (Aimé Césaire, 1947), *Balles d'or* (Guy de Tirolien, 1960), *Au matin de la négritude* (René Depestre, 1990).

[12] Jean-Pierre Basilic Dantor Franck Étienne d'Argent, autor haitiano de la primera novela escrita en créole: Pèlin Tèt (1975).

[13] Carpentier, Alejo (1967). *El reino de este mundo*. México: Compañía General de Ediciones, p. 6.

maravilloso representan "une réaffirmation des origines et des racines par l'écriture; une forme de lutte contre le modèle de civilisation imposée par les impérialistes occidentaux."[14] Esta cosmovisión debe ser vista como una unidad de pensamiento dentro del análisis de las obras negro-caribeñas para poder profundizar en la representación de la identidad y la reconstrucción del pasado colectivo.

Mi planteamiento consiste en observar la representación de aquello que se percibe como pensamiento mágico y sus prácticas como un modo de resistencia cultural, aunque no como un modo de escape de la realidad, sino como una manera de preservación de la identidad. Al carecer de escritura, la cosmovisión negro-caribeña solo podía conservarse a través del paso de una generación a otra, como una tradición oral y abstracta. La magia, la fe y las creencias religiosas permitieron consolidar esta tradición, al tiempo que se definía la visión de mundo de un nuevo pueblo. A continuación, se analiza la representación de los procesos de pérdida de identidad y resistencia cultural dentro de la novela de Maryse Condé.

[14] Michael, Ademola (s/f). "Une étude réalisme magique de Moi, Tituba, sorcière noire de Salem, de Maryse Condé", p. 2. [una reafirmación de los orígenes y de las raíces por medio de la escritura; una forma de lucha contra el modelo de civilización impuesta por los imperialistas occidentales] La traducción y las traducciones de citas posteriores son mías.

2. La pérdida de la identidad durante la esclavitud: "ser menos que un invisible"

Es importante señalar que la identidad negro-caribeña surgió a partir de la irrupción de una realidad alternativa que se manifestó a través de la violencia, la muerte, la violación y la esclavitud. Este es precisamente el punto de partida para la novela *Yo, Tituba, bruja negra de Salem*. El primer párrafo cuenta: "Un marino inglés violó a Abena, mi madre, en la cubierta del Christ The King, un día de 16… cuando el navío navegaba hacia Barbados. De aquella agresión nací yo. De aquel acto de odio y desprecio."[15] Esta idea resume la colonización africana y sintetiza la vida de muchos esclavos que llegaron a América, después de una breve transición marítima para llegar a un nuevo mundo de sufrimiento. El hombre blanco que violaba a las mujeres negras e indígenas, también metáfora de cómo los conquistadores europeos violaron la tierra y la maltrataron para extraer riquezas, tuvo como resultado una nueva raza que fue odiada y despreciada por los conquistadores, pero imposibilitada para regresar a su punto de origen. El negro-caribeño, ejemplificado en Tituba, es el resultado de este acto de violencia, y se encuentra varado en un limbo; es incapaz de construir una identidad: sin memoria por parte de su madre (África) y rechazado por el padre (el mundo blanco).

La novela es narrada en primera persona, a modo de testimonio, en un intento por dar forma a una identidad personal y, al mismo tiempo, a una memoria colectiva.[16] La historia se remonta al siglo XVII, cuando el tráfico de esclavos estaba en su punto álgido: "Sabía que, cada vez más numerosos, los negreros poblaban sus costas y se preparaban para dominar el mundo, gracias al producto de nuestro sudor. Sabía que los indios eran borrados del mapa, reducidos a vagar por aquellas tierras que alguna vez fueron suyas."[17] Maryse Condé sintetiza el contraste de dos tipos de esclavos poniendo en evidencia la diferencia entre el africano, observador ajeno a la realidad, y las nuevas generaciones nacidas en el contexto de la esclavitud, que nunca conocieron la libertad.

Sin embargo, los africanos se aferraban a su tradición para poder sobrevivir; no llevaban nada con ellos, más que su tradición, como expone Roger Bastide: "En los barcos negreros, los esclavos transportaron sus dioses, sus creencias y su folklore. Fueron la energía que permitió la resistencia colonial."[18] De cierta forma, la ideología y las creencias funcionaron como un sostén emocional para hacer frente a la violencia. Asimismo, los recién llegados a América se unieron en esta resistencia y manifestaron una fuerte solidaridad, que Condé describe en su novela, conformando una nueva comunidad marginal.

Al llegar a América, Abena, la madre de Tituba, es recibida por el esclavo Yao, un hombre de la tribu ashanti igual que ella. Yao la acepta como su mujer y es él quien recibe a Tituba en el mundo, la bautiza y la adopta como a una hija. Sin embargo, Yao representa el hombre fuerte y vigoroso que una vez fue libre y que fue reducido a esclavo; es decir, representa a aquellos quienes sufrieron la transición de perder su condición humana. Yao observa el nacimiento de Tituba como una metáfora de esta transición: "Le pareció que la humillación de aquella niña simbolizaba la de todo su pueblo, deshecho, disperso, vendido en subasta pública."[19]

Gracias a la perspectiva histórica de la novela, es posible observar la diferencia entre un ser humano que pasó de ser libre a ser un esclavo y otro que nació siendo esclavo. El primero se aferra a la memoria de su vida libre, mientras que el segundo carece de identidad. Tituba es un personaje que recorre diferentes mundos y que evidencia las distintas miradas que atravesaron el Caribe durante el siglo XVII. A partir de la pérdida de sus seres queridos, de sus viajes forzados, del conocimiento ancestral que adquiere y de la confrontación con el mundo blanco, Tituba construye una identidad propia que será el legado para la siguiente generación.

[15] Condé, Maryse. Op. cit., p. 33.

[16] De acuerdo con Maurice Halbwachs (1950), la memoria individual remite siempre a la memoria colectiva: "Mais nos souvenirs demeurent collectifs, et ils nous sont rappelés par les autres, alors même qu'il s'agit d'événements auxquels nous seuls avons été mêlés, et d'objets que nous seuls avons vus. C'est qu'en réalité nous ne sommes jamais seuls" (p. 6). [Sin embargo, nuestros recuerdos permanecen colectivos, y son evocados mediante los demás, aun cuando se trata de sucesos donde sólo nosotros estamos implicados, y de objetos que sólo nosotros hemos visto. Y es que, en realidad, nunca estamos solos.]

[17] Condé, Maryse. *Op. cit.*, p. 258.

[18] Condé, Maryse. *Op. cit.*, p. 258.

[19] Condé, Maryse. *Op. cit.*, p. 35.

La novela pone en relieve la miseria en la que vivían los esclavos y cómo ésta había traspasado las fronteras, dibujando el triángulo mencionado al principio de este trabajo, el cual conecta África, el Caribe y el mundo blanco: "¡Circulaban tantas fiebres, tantas enfermedades malignas entre África, América y las Antillas, amparadas por la suciedad, la promiscuidad y la pésima alimentación!"[20] Esta triangulación es indispensable para entender la formación de la identidad negro-caribeña emergente retratada en las obras literarias del siglo XX en el Caribe.

El conjunto de situaciones anteriores: la pérdida de la tribu, el desplazamiento forzado, la ruptura de las familias, la pérdida del nombre y del territorio, desembocan inevitablemente en la pérdida de la identidad y de la condición humana. El esclavo deja de ser un sujeto activo para convertirse en un objeto de explotación y de rechazo. Maryse Condé explica este proceso a través de su novela, y expone la ruptura ideológica y espiritual que constituyó la base del sistema esclavista. No bastaba con derrotar y forzar a la esclavitud físicamente a los africanos; era necesario derrotarlos espiritualmente para evitar una rebelión o un contraataque.

La autora ejemplifica, mediante el aislamiento de Tituba, la segregación social a la que todos los esclavos negro-caribeños fueron sometidos. Cabe señalar que era indispensable la invisibilidad del sujeto para su cosificación, el esclavo se transformaba, en el imaginario de los colonizadores, en una especie de animal salvaje carente de todo intelecto. La protagonista, Tituba, expresa este vacío, al descubrirse a sí misma como un ser ausente del mundo, incluso comparándose con los muertos: "Hablaban de mí, pero al mismo tiempo, no me hacían ningún caso. Me borraban del mundo de los humanos. Yo era un no-ser. Un invisible. Más invisible que los invisibles, pues ellos al menos detentan un poder que todos temen."[21] "Los invisibles" es el nombre que Tituba usa para referirse a quienes ya no están vivos. Cabe señalar que, en la cosmovisión africana, el mundo físico y el mundo espiritual son dos caras complementarias de un Todo y no entidades opuestas donde la última es sobrenatural, como se piensa en el mundo occidental.

Quedar reducido a un no-ser representa precisamente quedar al margen, incluso del mundo invisible, fuera del Todo. La cita muestra también, la diferencia entre la cosmovisión africana y la occidental. Dentro del mundo blanco, existen conceptos fijos que determinan la estructura social y la estructura de sentimiento.[22] Uno de los pilares más sólidos de esta estructura fue la religión. Si bien, las encomiendas justificaron en gran medida la colonización de Hispanoamérica y la fundación de los virreinatos, con la finalidad de evangelizar a los indigenas, de igual manera, las creencias religiosas justificaron la esclavitud y la anulación de la raza negra, al ser considerada "maligna" debido a su color de piel, normalmente, asociado con el Mal, como lo expresa la pequeña ama de Tituba, Betsey, al inicio de las acusaciones de brujería en Salem: " -¿Tú, hacer el bien? ¡Eres una negra, Tituba! Solo puedes hacer el mal. ¡Tú eres el mal!"[23]

En su *Discours sur le Colonialisme*, Aimé Césaire había observado que la religión cristiana había construido una estructura a base de conceptos y analogías que homogeneizó el pensamiento caribeño y determinó la estructura y la jerarquía sociales: "que le grand responsable dans ce domain est le pédantisme chrétien, pour avoir posé les équations malhonnêtes: christianisme= civilisation; paganisme= sauvagerie, d'où ne pouvait que s'en suivre d´abominables conséquences colonialistes et racistes dont les victimes devaient être les Indiens, le Jaunes, les Noirs."[24] Césaire no se limita a hablar de la raza negra, sino que pone en evidencia la agresión colonialista hacia otras razas y otros pueblos. De igual manera, Maryse Condé expone está agresión en su novela, vista desde la mirada de los protagonistas Tituba y John Indio, quienes no se dan cuenta de lo que sucede hasta observarlo fuera de Barbados, una vez en Massachusetts: "[John Indio] me explicó que la trata de esclavos se intensificaba. Nuestra gente era arrancada de África por miles. Me explicó que no éramos el único pueblo al que los blancos esclavizaban, sino que sojuzgaban también a los indios."[25]

La introducción de nuevos conceptos ajenos a la percepción de la realidad provoca una ruptura de la tradición africana, sin realmente implementar otra creencia, pues la nueva fe es incomprensible para los esclavos. Esta nueva religión no es transmitida, sino obligada, y conlleva la imposición de una realidad donde el esclavo negro o cualquier ser humano de una raza diferente a la blanca queda relegado y sometido. Cualquier creencia distinta de la religión cristiana era asociada con el Mal. ***En la Historia del Diablo***, Robert Muchembled afirma que la idea del Mal y el concepto de "el Diablo", favorecieron los procesos imperialistas, puesto que condenaron y sometieron a todo aquel que estuviera fuera de la estructura cristiano-capitalista: "Lucifer creció en el momento mismo en que Europa buscaba más coherencia religiosa e inventaba nuevos sistemas políticos, como preludio a un movimiento que iba a proyectarla fuera de sus fronteras, a la conquista del mundo desde el siglo XV."[26] Los conceptos del Mal, las brujas y

[20] *Ibid*., p. 213.

[21] *Ibid*., p. 59.

[22] De acuerdo con el término de Raymond Williams: "structures of feeling" describes a form of social and practical consciousness that concerns "meanings and values as they are actively lived and felt" (p. 128) Williams, Raymond (1977). Marxism and Literature. Oxford: Oxford UP. [« estructura de sentimiento » describe una forma de conciencia practica y social que implica "significados y valores" como son sentidos y experimentados en una sociedad.]

[23] Condé, Maryse. *Op. cit.*, p. 131.

[24] Cesaire, Aimé (1955). *Discours sur le colonialisme*. Paris: Présence africaine, p.p. 55-56. [Que el gran responsable, en ese sentido, es el pedantismo cristiano, por haber planteado ecuaciones deshonestas: cristianismo=civilización; paganismo=salvajismo. De aquí que no podríamos sacar más que abominables consecuencias colonialistas y racistas cuyas víctimas fueron los indios, los amarillos, los negros.]

[25] Condé, Maryse. *Op. cit.*, p. 90.

[26] Muchembled, Robert (2002). *Historia del Diablo. Siglos XII-XX*. México: FCE, p. 32.

el Diablo sirvieron como justificación para condenar las otredades y para someter a otros mediante el miedo, aunque estos conceptos no eran comprendidos por los esclavos, como nos deja ver Tituba: "¡Con Satán! Antes de poner el pie en esta casa ignoraba hasta ese nombre!"[27]

Aimé Césaire denunció la cerrazón del pensamiento occidental y lo señaló como el origen de la discriminación y el sometimiento hacia otros pueblos; como sistema de pensamiento que tiende a pensar lo universal a partir de sus únicos postulados y, únicamente, a través de sus propias categorías. Como resultado, se observa que "[Occidente] ineluctablemente excluye los contenidos, producciones o enunciados de otras culturas."[28] Este planteamiento se observa en la novela de Condé, enunciado, no obstante, desde la subjetividad, cuestionando la razón de la fragmentación humana, la dominación y el brutal ejercicio de poder de unos hacia otros: "¿qué mundo era aquel que había hecho de mí una esclava, una huérfana, una paria? ¿Qué mundo era aquel que me separaba de los míos? ¿Quién me obligaba a vivir entre gentes que no hablaban mi lengua, que no compartían mi religión, en un país desconsiderado y poco afable?"[29]

De igual manera, la novela presenta la pérdida de identidad de modo ambivalente: ante la ruptura con el pasado, la religión y la lengua de origen, y ante la imposibilidad de adoptar nuevas creencias que no pueden ser comprendidas. Para Tituba, es imposible adoptar nuevas religiones; en un principio se le impone la religión católica y es obligada a bautizarse para poder casarse. Posteriormente, la compra el pastor protestante, Samuel Parris. Ambas religiones plantean ideas ajenas y carentes de significado para ella, pero no le es permitido profesar abiertamente sus creencias: "Creo en Dios padre Todopoderoso, Creador del cielo y de la Tierra..." Pero estas palabras no significaban nada para mí. Esto no tenía nada en común con lo que Man Yaya me había enseñado."[30] Esto resulta una castración espiritual para todos aquellos que llegaron al Caribe como esclavos.

La identidad negro-caribeña surgió desde el rechazo y la violencia: "¡Somos negros Tituba! ¡El mundo está en contra de nosotros!"[31] Sin embargo, también resiste y crea, a partir de lo aprendido de los blancos, una nueva identidad, mezcla entre la tradición oral, el conocimiento ancestral y la influencia occidental. De ésta última, destaca la lengua aprendida, único puente de comunicación con los conquistadores. Arturo Roig explica: "Próspero enseña a Calibán su lengua y su lenguaje pero Calibán toma la palabra y no su forma. Él, como lo han hecho los esclavos del Caribe, ha "puesto en juego como contra–ideología sus propias políticas de lenguaje."[32] De aquí que vemos surgir nuevas ideas en respuesta a la violencia occidental, las cuales serán enunciadas desde la lengua del conquistador que, una vez asimilada por los sojuzgados, será el vehículo de comunicación para hacerse entender y replicar a la miseria experimentada.

[27] Condé, Maryse. *Op. cit.*, p. 63.
[28] Viapiana, Nicolas. *Op. cit.*, p. 63.
[29] Condé, Maryse. *Op. cit.*, p. 93.
[30] *Ibid*., p. 61.
[31] *Ibid*., p. 127.
[32] Roig, Arturo (2008). *El pensamiento latinoamericano y su aventura*. Edición corregida y aumentada. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, p. 31.

3. Maternidad negada, la ruptura del ciclo natural

Otra característica de la ruptura de identidad en la novela es el conflicto con la maternidad. La cosmovisión africana, de raigambre naturalista, se apegaba al orden de los ciclos naturales de la vida, tanto humana como animal. El nacimiento y la muerte forman parte del equilibrio del mundo, al igual que la maternidad. Sin embargo, como ya he mencionado, la colonización representó para los pueblos africanos una irrupción que desgarró este equilibrio, impidiendo, así, el curso natural de los ciclos vitales. En consecuencia, el nacimiento, la enfermedad, la muerte y la maternidad se vieron profundamente afectados. Los nacimientos disminuyeron, pues como afirma Tituba en la novela: "Para una esclava, la maternidad no es una dicha. Equivale expulsar a un mundo de servidumbre y abyección, a un pequeño inocente cuyo destino será imposible cambiar."[33] La protagonista hace eco de la voz de muchas esclavas que, voluntariamente, se negaban a ser madres en razón del miedo, el trauma que llevaban consigo, el dolor de la esclavitud y el deseo de no perpetuarla.

Tanto Tituba como su madre son violadas a lo largo de la historia. Este acto de sometimiento del cuerpo conlleva la humillación y la vergüenza. Por esta razón, el producto de este acto violento no es visto con el mismo agrado que un hijo concebido en el contexto del amor de una familia. Tituba narra cuánto le dolía el rechazo de su madre durante su infancia, "Le recordaba en todo instante su dolor y su humillación. Así, cuando me acurrucaba cariñosa contra ella, como les gusta hacer a los niños, me rechazaba inevitablemente."[34] Sin embargo, la protagonista llega a comprender la actitud de su madre hasta que ella misma se plantea serlo.

Tituba es una mujer casada legítimamente con John Indio; no obstante, el matrimonio no es suficiente para pensar en concebir un hijo. En todo momento, Tituba observaba el sufrimiento de quienes la rodean, el desprecio que se tiene hacia su raza y guarda en su memoria el recuerdo de la ejecución de su madre: "Colgaron a mi madre. Vi su cuerpo girar, colgado de las ramas bajas de una ceiba."[35] Este suceso nunca desaparece de su memoria, acentuando la carencia afectiva y el dolor de la pérdida de su madre, la cual evoca al esclavo despojado de su tierra y de su tradición africanas: de la madre África. Mientras atestigua esta ejecución, la niña Tituba, con tan sólo cuatro años, se hace consciente del dolor, de la esclavitud y de la

[33] Condé, Maryse. *Op. cit.*, p. 94.
[34] *Ibid*., p. 37.
[35] *Ibid*., p. 39.

muerte: "Refugiada entre las faldas de una mujer, sentí solidificarse en mí, como una lava, un sentimiento que jamás me abandonaría, una mezcla de terror y de duelo."[36] Este recuerdo, aparentemente individual, conlleva la memoria colectiva de todos los esclavos que vieron morir a sus familias.

Después de la pérdida de su madre y luego, la de Yao, Tituba se refugia en su comunidad y después, en las enseñanzas de Man Yaya, personaje que representa una alegoría de la tradición oral y los conocimientos ancestrales de las parteras, de las plantas y del funcionamiento del mundo: "Man Yaya me enseñó a distinguir las plantas. Las que inducen al sueño. Las que curan llagas y úlceras. Las que hacen confesar a los ladrones. Las que calman a los epilépticos y los sumen en un descanso beatífico. Las que ponen en los labios de los furiosos, de los desesperados y de los suicidas, palabras de esperanza."[37] Man Yaya es la madre espiritual de Tituba, la cual alude a la tradición espiritual que funciona como madre simbólica de esta identidad caribeña emergente. Man Yaya le enseña todo esto en un corto tiempo para morir un par de años después, cuando Tituba es aún adolescente. Sin embargo, al igual que el conocimiento ancestral traído de África, Man Yaya sigue presente en el pensamiento de Tituba, susurrándole al oído las instrucciones precisas, confortándola en sus tristezas, recordándole el equilibrio del mundo, tal como la tradición hacía con los esclavos, quienes apelaban a este conocimiento invisible que vivía en sus corazones.

Esta madre espiritual se opone a la idea de la maternidad física, pues, aunque la maternidad espiritual funciona como un consuelo y un modo de resistencia, existe el deseo explícito de evitar tener hijos para no perpetuar el sufrimiento de la esclavitud: "-John Indio, no hables de nuestros hijos ¡pues no pariré jamás en este mundo sin luz!"[38] En ese sentido, podemos identificar una maternidad disidente, de acuerdo con el concepto propuesto por Brenda Morales, quien afirma que: "La disidencia se presenta cuando las mujeres no viven la maternidad como la sociedad lo desea, como lo indica un estereotipo de género".[39]

La protagonista cuestiona la decisión de otras mujeres de abortar a sus hijos, pues ella desea ser madre, sin embargo, toma consciencia de que la maternidad que ella desea no es la que podrá tener en realidad, pues está atravesada por la violencia, la esclavitud, la discriminación, la miseria y otros factores que vuelven su maternidad disidente y la ponen al margen de la estructura social. Por esta razón, las esclavas se sienten impedidas para ser madres y apelan a diferentes métodos para abortar:

> Durante toda mi infancia había visto a los esclavos asesinar a sus recién nacidos clavándoles una larga espina en el huevo aún gelatinoso de su cabeza, seccionándoles con una hoja envenenada en cordón umbilical o, también abandonándolos por la noche en un lugar transitado por espíritus irritados. Durante toda mi infancia, había oído a los esclavos intercambiar recetas de pociones, de lavados, de inyecciones que esterilizan para siempre las matrices y las transforman en tumbas tapizadas de sudarios escarlata.[40]

Cabe señalar que esta decisión es una de las heridas más grandes perpetradas por la esclavitud. La novela nos muestra como el aborto es una alternativa que se opone al derecho de la maternidad libre: "La vida solo sería un don si cada quien pudiera elegir el vientre que lo llevara. Ahora bien, ser precipitado en las carnes de una miserable, de una egoísta, de una ramera que se vengará en nosotros de los sinsabores de su propia vida, formar parte de la cohorte de los explotados, humillados, de aquellos a quienes les han impuesto un nombre, una lengua, unas creencias, ¡qué calvario!"[41]

La maternidad en condiciones de esclavitud se señala como parte fundamental de la ruptura identitaria, ante la imposibilidad de sentirse en plenitud y disponer del propio cuerpo y de condiciones ideales para el parto y la crianza. Por esta razón, Tituba decide abortar: "Aquella noche, un chorro de sangre negra expulsó a mi hijo fuera de mi matriz. Le vi mover los brazos como un renacuajo desesperado y me deshice en lágrimas. John Indio, que no conocía el secreto y que creía en un nuevo golpe de suerte, también lloró."[42] La pérdida del hijo se vive como un duelo y no como un alivio. Posteriormente a este hecho, el resto de la novela Tituba menciona el aborto como uno de los recuerdos más amargos de su vida. Entre un capítulo y otro, puede leerse la canción de cuna que ella dedica a su hijo nonato y que está presente en todo momento de su vida posterior. A pesar del luto, los lectores percibimos la decisión de no ser madre como un acto de rebeldía y de resistencia, pues las madres esclavas se negaban a dar más hijos al servicio de un sistema que fracturaba sus cuerpos y que también los rompía espiritualmente. Tituba nos presenta una maternidad disidente, pues, aunque deseada, se experimenta desde el duelo; ella es madre solo en el pensamiento y en la memoria. Ella nunca olvida a su hijo abortado y, cuando decide ser madre, lo hace a través de la oralidad, engendrando el conocimiento.

Tituba atraviesa un duelo doble: como hija y como madre. Esto la despoja de los lazos filiales, de su familia consanguínea y, también, de la parte afectiva, lo cual también alude a la ruptura con el pasado y los ancestros y, al mismo tiempo, a la desesperanza de un futuro truncado por la esclavitud. No obstante, aún queda una pequeña esperanza en la tradición oral, la cual representa la preservación de la cultura y la cosmovisión de generación en generación, en una nueva maternidad que se manifiesta a través de la enseñanza y en la reconstrucción de un pasado común para poder forjar un futuro colectivo.

[36] *Idem*.
[37] *Ibid*., p. 40.
[38] *Ibid*., p. 151.
[39] Morales, Brenda (2019). "Maternidades disidentes en la literatura hispanoamericana contemporánea". SENALC.
[40] Condé, Maryse. *Op. cit.*, p. 94.
[41] *Ibid*., p. 188.
[42] Ibid., p. 96.

4. Conocimiento ancestral y oralidad: el contraataque identitario

El aborto consciente fue un modo de resistencia ante el sistema esclavista; no obstante, provocaba una lucha interior y mucho dolor en quienes lo practicaron. Además de esto, existieron otras maneras de resistir la esclavitud, como la preservación la tradición y la reivindicación de la identidad mediante la oralidad, las canciones, la poesía oral, las recetas de cocina o las recetas para prácticas herbolarias, como las que Man Yaya enseña a Tituba. Todo este conjunto representa una cosmovisión que se opone directamente a la visión del mundo blanco-occidental: "Man Yaya me enseñó a escuchar el viento cuando se alza y mide sus fuerzas sobre las chozas que se dispone a destruir. Man Yaya me enseñó el mar, las montañas y los montes. Me enseñó que todo vive, que todo tiene un alma, un aliento. Que todo debe ser respetado. Que el hombre no es un señor recorriendo a caballo su reino."[43]

En muchas de las obras literarias caribeñas se observa la oposición entre la naturaleza y la civilización, así como la oposición entre el mundo material y el mundo espiritual.[44] El pensamiento blanco-occidental se centraba en la industria, el progreso, la explotación de la tierra y las riquezas materiales. Esto se oponía a la cosmovisión naturalista de los esclavos, quienes consideraban el mundo como el Todo que abarcaba tanto el mundo visible (de los vivos) y el invisible (los muertos). Por esta razón, existen maneras de comunicarse con los invisibles, ya que siguen cohabitando con nosotros en otro plano de dimensión. Esto no representa ninguna irrupción de lo fantástico ni la presencia de un mundo maravilloso o mágico, pues, desde la cosmovisión negro-caribeña, ambos planos forman parte de una realidad indivisible. Solo algunas pocas personas pueden entablar contacto con los invisibles, como lo deja ver Tituba, cuando ayuda a Benjamin Cohen a hablar con su difunta esposa.

Estas prácticas para conectar con los invisibles, así como las maneras de preparar bálsamos y ungüentos, ayudar en los partos y saber identificar el uso correcto de las plantas medicinales forman el conjunto de conocimientos transmitidos de manera oral, los cuales no solo están presentes en el diálogo entre un maestro y un iniciado, como Tituba y Man Yaya, sino también en las canciones, los cuentos y las leyendas que solían contarse a los niños o entre los esclavos después de terminar su jornada de trabajo. "Generalmente, mis conversaciones con ama Parris no tomaban aquel rumbo. Le gustaban los cuentos que encantaban a Betsey: los de la araña Anancy, los de gagés (poseídos), los de soukougnans, el de la bestia del Man Hibé, que caracolea en su caballo de tres patas."[45]

Por lo general, las leyendas apelaban a esa añorada libertad y a un lugar idílico, que se asociaba con África y con la figura materna. Los relatos aferraban la tradición; para no perderla, éstos se contaban una y otra vez, pero provocaban también una fuerte nostalgia por la tierra negada y la libertad perdida. La nostalgia tiene un lugar privilegiado dentro de la novela. Dentro de la subjetividad del personaje, existe un espacio amplio para el recuerdo, el cual es su único lazo con su comunidad. Tituba es alejada de su tierra natal, no sólo de sus raíces africanas y su tradición, sino que también es llevada lejos del clima y de su comunidad en Barbados. La esclavitud la lleva a un lugar extraño, donde ella es completamente ajena.

Massachusetts es un escenario hostil que provoca su tristeza, su aislamiento y un profundo sentimiento de nostalgia: "Para intentar reconfortarme, usé un remedio. Llené un bol de agua que coloqué junto a una ventana de manera que pudiera verlo mientras trajinaba por mi cocina: en él encerré mi Barbados."[46] La cita expresa la profunda necesidad de aferrarse a un territorio, aunque éste sea simbólico, que funcione como una raíz de la persona. Esta idea se refuerza en este pequeño tazón instalado en la cocina, el lugar más íntimo de la casa. Barbados es la tierra que la nutre y evoca el clima cálido y la naturaleza creciente que contrasta con el clima gris, frío y el bosque hostil de Massachusetts. Sin embargo, la autora nos muestra, muy atinadamente, que el equilibrio del mundo y la cosmovisión que cada uno lleva consigo es necesaria en cualquier lugar donde uno se encuentre. Tituba aprende a ver, en el clima lúgubre de Massachusetts, el mismo equilibrio que veía en Barbados. Asimismo, la protagonista aprende de otras mujeres blancas como Hesther Pryne y Judah White, estableciendo un diálogo con lo diferente. Con este vínculo, Condé nos recuerda que la historia no se trata de buenos y malos, blancos o negros, sino de un equilibrio constante y de un diálogo que nos retroalimenta como partes del universo.

En el contexto de la esclavitud, es muy complicado llegar a estas conclusiones pues, la ruptura del ciclo natural, la violencia, la libertad e identidad negadas provocaron un fuerte rencor y mucho dolor. No obstante, Maryse Condé nos presenta la lucha interna de Tituba contra su propio resentimiento, primero desde las enseñanzas de Man Yaya: "El universo tiene sus reglas, que no puedo infringir del todo. Si no, destruiría este mundo y construiría otro en el que los nuestros fueran libres. Libres de someter, a su vez, a los blancos. Pero, ¡ay! ¡No puedo hacerlo!"[47] Esta cita nos muestra la necesidad de dominar las pasiones y respetar las reglas universales del respeto a la vida y la libertad, en las que ningún ser humano debe someter a otro.

Sin embargo, al principio Tituba no lo acepta, pues en consecuencia a todas las experiencias que ha atravesado en vida, le parece imposible olvidar. Es necesaria toda la travesía de aprendizaje, a partir de su experiencia en Massachusetts y su regreso a Barbados, donde observa a los hombres de Cristopher matándose y traicionándose entre ellos. A partir de esto, Tituba entiende el significado de las palabras de Man Yaya y se da cuenta del valor de la condición humana y de la memoria. Por

[43] *Ibid*., p. 41.

[44] Entre estas obras podemos citar la poesía de René Depestre y Guy de Tirolien.

[45] Condé, Maryse. *Op. cit.*, p. 83.

[46] *Ibid*., p. 111.

[47] *Ibid*., p. 53.

esta razón es que decide perpetuar sus conocimientos y transmitirlos a una joven, quien representa la nueva generación que se encargará de la resistencia. "Ahora me sigue religiosamente. Le revelo los secretos permitidos, la fuerza oculta de las plantas y el lenguaje de los animales. Le enseño a descubrir la forma no visible del mundo, la red de comunicaciones que lo recorre y las señales-símbolos. Una vez dormidos su padre y su madre, se reúne conmigo en la noche, que le enseñé a amar."[48]

Tituba plantea, hacia el final de su vida, que el amor y la solidaridad son una manera de recuperar el equilibrio. "Bendito sea el amor que sume al hombre en el olvido, que le hace olvidar sus cadenas de esclavo ¡Que hace retroceder la angustia y el miedo!"[49] Después de todo el sufrimiento que tiene en su vida, apela a la evocación de sus mejores recuerdos: los momentos felices con sus amantes, su aprendizaje con Man Yaya, la compañía de sus invisibles, el amor por su tierra y el amor por la nueva chica que le devuelve el propósito a su vida. Estas *sages-femmes*[50] se encargan, entonces, de cuidar la tradición y se convierten en guardianas de un conocimiento que debe permanecer con la esperanza de ser libres.

La oralidad representa la resistencia, pero tampoco quiere decir que tenga necesidad de ser escrita. Maryse Condé presenta la tradición oral como una parte esencial y fundamental de la identidad negro-caribeña, no como un sustituto, sino como una manera de constituir el propio ser y una manera de vincularse con su comunidad: "No pertenezco a la civilización del Libro y del Odio. Los míos conservarán mi recuerdo en su corazón sin necesidad de alguna de las grafías. En su cabeza. En su corazón y en su cabeza."[51] De igual manera, no es posible omitir la impronta de la civilización blanca. La religión, la escritura y la imposición ideológica modificaron la cosmovisión africana. Asimismo, los nuevos territorios exigieron la adaptación de los nuevos pobladores, africanos y europeos. Por esta razón, el Caribe representa un espacio en conflicto y renovación constante y también, un espacio multicultural donde se crean nuevas identidades.

Conclusiones

No es la intención de Maryse Condé alterar la Historia. Reivindicar las otredades no significa, en ningún momento, y bajo ninguna circunstancia, cambiar los hechos históricos ya que es imposible cambiar lo que ya ha sucedido. De igual manera, no es posible borrar de la memoria a todos aquellos autores que escribieron bajo un sesgo blanco-occidental, en el marco de un pensamiento racista y patriarcal. Es cierto que la sociedad actual es también resultado de la producción artística y la ideología concebida en épocas anteriores. El horror de la esclavitud no puede ser borrado de la memoria, pero si puede ser objeto de reflexión para nunca más repetirlo.

La novela de Condé tiene la intención de comprender el pasado para, de esta manera, comprender el presente. La reivindicación surge desde la memoria; significa aceptar los errores, comprender los procesos que nos han llevado hasta este punto y cambiar el rumbo con base en un aprendizaje significativo. Maryse Condé, así como otros autores del Caribe, no pretende reivindicar la cultura negra remplazando la identidad negro-caribeña en el lenguaje por eufemismos ni diminutivos, tampoco se trata de olvidar la esclavitud y convertir este proceso de barbarie en un tabú, sino de recuperar la memoria que no fue escrita y comprenderla desde otra perspectiva distinta de la occidental. Esto quiere decir comprender el pasado desde quien lo enuncia y no desde quien lo delimita. Asimismo, es importante señalar la relevancia transversal de la novela de Maryse Condé, la cual nos ofrece un panorama histórico-social y una reflexión más allá de la representación literaria sobre los procesos de formación de identidad colectiva, en una dimensión histórica y social.

Como afirmaba Maurice Holbwachs, la historia personal de Tituba pone en evidencia la historia colectiva de un grupo marginado, haciendo del recuerdo, aparentemente individual, un medio de recuperación de la memoria y de la reescritura de la Historia. A través de diversas alegorías, como la madre violada, la espiritualidad de Man Yaya y la imposibilidad de reproducirse libremente, Condé expone la ruptura que la esclavitud representó y los mecanismos de resistencia que permitieron la creación de una nueva identidad a partir de la síntesis de los ancestros africanos, el nuevo territorio americano y la imposición blanco-occidental.

La madre, como metáfora de la Tierra y el origen, aparece en un principio sometida y humillada. Posteriormente, renace a partir del conocimiento de sus antepasados y de la firme voluntad de preservar esta memoria a través del amor a sus semejantes. Tituba nos presenta un panorama que unifica la memoria y la experiencia en la identidad negro-caribeña, al tiempo que recupera la tradición literaria de sus antepasados en diversas propuestas críticas dentro del Caribe, participando, así, de un diálogo identitario que amplía los horizontes culturales de las otredades y permite reestructurar la memoria colectiva para comprender el pasado y el presente en el Caribe.

Referencias

Bastide, Roger (1967). *Les Amériques noires*. Paris: Petite bibliothèque Payot.

Carpentier, Alejo (1967). *El reino de este mundo*. México: Compañía General de Ediciones.

Cesaire, Aimé (1955). Discours sur le colonialisme. Paris: Présence africaine.

Condé, Maryse (2010). *Yo, Tituba, bruja negra de Salem*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.

Depestre, René (2019). *Anthologie personnelle et d'autres recueils*. Paris: Le Seuil

Fanon, Franz (2013). *Los condenados de la tierra*. Prefacio Jean–Paul Sartre. Buenos Aires: FCE.

[48] *Ibid*., p. 267.

[49] *Ibid*., p. 257.

[50] El término se refiere a las parteras y a las curanderas de las comunidades de esclavos.

[51] Condé, Maryse. *Op. cit.*, p. 266.

Glissant, Édouard (1997). *Le discours antillais*. Paris: Gallimard.

Grüner, Eduardo (2010). *La oscuridad y las luces. Capitalismo, cultura y revolución*. Buenos Aires: EDHASA.

Halbwachs, Maurice (2001). *La mémoire collective*. Université de Québec. Recuperado de: http://www.uqac.uquebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html

Mezilas, Glodel (2012). "Memoria,herida colonial e identidad en el discurso caribeño", en Serna, Jesus Ma. y Ricardo Solis. *Afroamérica. Historia, cultura e identidad*. México: UNAM.

Michael, Ademola (s/f). "Une étude réalisme magique de Moi, Tituba, sorcière noire de Salem, de Maryse Condé". Recuperado de: https://www.academia.edu/9099590/UNE_%C3%89TUDE_R%C3%89ALISME_MAGIQUE_DE_MOI_TITUBA_SORCI%D0%80RE_NOIRE_DE_SALEM_DE_MARYSE_COND%C3%89_PAR_ADEMOLA_MICHAEL

Morales, Brenda (2019). "Maternidades disidentes en la literatura hispanoamericana contemporánea". SENALC. Recuperado de: https://www.senalc.com/2019/08/01/maternidades-disidentes-en-la-literatura-hispanoamericana-contemporanea/

Muchembled, Robert (2002). *Historia del Diablo. Siglos XII-XX*. México: FCE.

Roig, Arturo (2008). *El pensamiento latinoamericano y su aventura*. Edición corregida y aumentada. Buenos Aires: Ediciones El Andariego.

Tirolien, Guy (2017). *Balles d´or*. Paris: Présence africaine

Viapiana, Nicolas (2017). "Aimé Césaire. La Négritude ante el colonialismo", en Arpini, Adriana (comp.). *Fragmentos y episodios. Expresiones del pensamiento crítico en América Latina y el Caribe en el siglo XX*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo. pp. 47-74

Williams, Raymond (1977). *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford UP.

Maryse Condé: una voz en el mundo del Caribe

Tomás Bernal Alanís | universidad autónoma metropolitana, azcapotzalco

Resumen

En este texto hablaremos de la presencia de la obra novelística de la escritora caribeña Maryse Condé (Isla de Guadalupe, 1937-2024) como una voz imprescindible en la literatura contemporánea en el Caribe. Centrados en su novela: *Victoire. La madre de mi madre*, publicada en 2006. Su novelística abarca un largo período de la vida insular del Caribe desde el descubrimiento, conquista y el período colonial como una reflexión autobiográfica para reafirmar una identidad negada en el tiempo por occidente.

Abstract

This text will discuss the presence of the Caribbean writer Maryse Condé (Guadeloupe, 1937–2024) as an essential voice in contemporary Caribbean literature. We will focus on her novel *Victoire: My Mother's Mother*, published in 2006. Her body of work spans a long period of Caribbean island life, from the time of discovery, conquest, and the colonial era, serving as an autobiographical reflection to reaffirm an identity that has long been denied by the West.

Palabras clave: Caribe, capitalismo, Conquista, colonización, identidad.
Keywords: Caribbean, Capitalism, Conquest, Colonization, Identity.
Para citar este artículo: Bernal Alanís, Tomás, "Maryse Condé: una voz en el mundo del Caribe", en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 65, semestre II, julio-diciembre de 2025, UAM Azcapotzalco, pp. 61-72.

Una característica central del capitalismo, y en particular del capitalismo colonial, es el desarrollo desigual entre las distintas regiones. Con la extracción de minerales y el desarrollo de las economías de monocultivo, que transformaron la tierra disponible para producir alimentos en plantaciones de café, té, sisal y cacao como materias primas para la exportación, la economía colonial se puso al servicio y complementó la economía del país colonizador.

Ngugiwa Thiongo. Reforzar los cimientos (2015)

I. Introducción

El mundo del Caribe es al igual que muchos otros espacios geográficos un lugar de expresión de las desigualdades creadas por el intercambio de mundos en el teatro universal de la Historia. Es una narrativa del despojo, de la derrota, del dolor, de la imposición del colonialismo como única forma por establecer el contacto entre dos mundos, dos civilizaciones, en fin, de dos formas de narrar la historia.

Una historia que determinó desde el principio la separación entre las Metrópolis y las Colonias, como formas de organización económica, política y social con diferencias abismales que construyeron el mundo moderno y contemporáneo. Esta dinámica de extracción y explotación se ha mantenido como una constante histórica en la relación de dichas formaciones sociales.

Las infinitas mareas del mar trajeron las novedades de un nuevo mundo que ensanchaba los horizontes y límites del mundo europeo. Los viajes de Marco Polo y de innumerables viajeros anónimos que se quedaron en las páginas olvidadas de la historia se sumaron a esta gesta épica por encontrar otras tierras, otras culturas, otros seres humanos.

El mundo del Renacimiento, con sus ideas libertarias y su búsqueda de otros espacios geográficos enaltecieron la aventura de lograr la gloria de los reinos que dominaban la lucha por abrir nuevas rutas del conocimiento, del comercio, de la navegación y los imaginarios de otros mundos posibles. La Utopía fue parte de esta búsqueda frenética que se quedó plasmada en la obra del mismo nombre del inglés Tomás Moro en 1516.

La utopía, emblema de lo posible, del imaginario para construir una posibilidad histórica que se hiciera realidad. El poder de la imaginación para desarrollar una felicidad social nueva que no era posible en una Europa decadente, en crisis, y en permanente guerra económica, política y religiosa.

La aparición de la teoría dual del poder: el reino del cielo y la tierra, del rey y de una muy incipiente burguesía que iba abriendo poco a poco las fronteras del mundo medieval y de su organización enclaustrada, unieron fuerzas para forjar un mundo nuevo, basado en la competencia y el valor supremo de la propiedad. El mundo moderno nacía ensangrentado por la codicia y la lucha de poderes por dominar el mundo, al otro.

Las fuerzas económicas emergentes: la guerra y los mercados, propiciaron una carrera vertiginosa para buscar nuevos escenarios para explotar las riquezas de los mundos descubiertos por los avances tecnológicos como: la brújula, la navegación, los mapas y una avidez por desarrollar nuevas formas de conocimiento.

En esta carrera desbocada, encuentra una página central, el descubrimiento del nuevo mundo, en general, y del Caribe, en partículas. Las coordenadas históricas se estaban dando para recibir el espíritu de la vieja Europa. Al fin la historia de la expoliación iba a comenzar sobre el nuevo mundo. Y en este contexto se inscribe la obra literaria de la escritora caribeña Maryse Condé (1937-2024).

II. Los rostros del tiempo

El Caribe es una región geográfica en la parte de la América central y está compuesta por un mundo insular multicultural –en su lengua e historia- que obedece al proceso de conquista y colonización que sufrió el nuevo mundo a partir del siglo XV, y con mayor fuerza y persistencia durante los siguientes siglos con el arribo de las fuerzas representantes de los países europeos como: Francia e Inglaterra, así como la presencia del mundo español.

Donde los Caribes –llamados así a los pobladores originarios de estas tierras recién descubiertas- por las potencias coloniales, mencionadas anteriormente y en este proceso de aculturación surgirá un mundo cultural y simbólico profundo que rescata las raíces de estos pueblos y su lucha e hibridez con la cultura conquistadora europea.

Como lo establece más acertadamente Francesco Varanini, en una cita a pie de página de su monumental obra literaria, *Viaje literario por América Latina* y que dice lo siguiente:

> La palabra caribe designa a una etnia india ("el pueblo de los caribes"), extendida por las Antillas y la costa norte de Sudamérica en la época de la conquista española; asimismo designa la lengua de los caribes. En sentido estricto, se entiende por Caribe un grupo de islas, las Antillas menores, y en sentido lato de las costas bañadas por el mar Caribe: un área geográfica de límites imprecisos que abarcan las Antillas y la costa norte de Sudamérica.[1]

El Caribe, por lo tanto, es un proceso histórico vivo, en movimiento, que busca su definición, su existencia propia, diferenciándola de otros espacios geográficos y culturales. El Caribe es un inmenso crisol de culturas, de lecturas, de interpretaciones que abonan a una cultura latinoamericana más amplia y diversa.

Es una cultura que lleva en sí, el peso y el dolor de la historia, el silencio impuesto

[1] Varanini, Francesco. *Viaje literario por América Latina*. Barcelona, Acantilado, 2000, p. 57.

por muchos años de las Metrópolis sobre las naciones caribeñas como una razón de dominio, explotación y negación de una realidad que se niega a ser derrotada o negada totalmente.

Las voces literarias caribeñas han hecho que el mundo vuelva a mirar una historia viva, que existe por sí, por su propia historia, por sus hombres, por sus mujeres y por esa lucha incesante e imperecedera que hacen de su pasado, un presente en continua construcción con miras hacia el futuro. Los rostros del tiempo revelan el espíritu rebelde de estos pueblos que alzan su voz para mostrar que están vivos y también pertenecen al concierto de las naciones.

Eso es la historia del Caribe, una larga lucha contra los poderes fácticos del capitalismo, que hacen de esta área geográfica un mundo como tal, envueltos en las mareas de los intereses de los imperios y sus aventuras conquistadoras y colonizadoras. El mar, razón de vida y muerte de estas culturas milenarias, que buscan surcar nuevos caminos para defender sus culturas ante el avance arrollador de la civilización y el progreso.

En ese largo y penoso camino por conceptualizar al Caribe, entre otras muchas voces significativas, aparece la del historiador cubano y estudioso del área caribeña Joel James Figarola, que intenta definir dicho territorio y espíritu de ella:

> El Caribe es una porción de la tierra que posee, quizás con mejores perfiles que muchas otras, una manera, un olor, un sonido, un color y un movimiento marcadamente propios… El Caribe al resultar síntesis y resumen del mundo en su conjunto lo es muy primeramente del mundo por antonomasia, del mundo de la línea típica de desenvolvimiento que nace en la antigüedad grecorromana y alcanza el renacimiento; y en virtud de ello resulta o constituye, por determinaciones de los movimientos tanto sociales como étnicos, formas fenoménicas de ese propio mundo; por así decir, seres de ese Ser. Pero esas formas aparentemente sólo derivadas del Ser, no son otra cosa que manifestación vital y singular de su propia existencia como mundo; es decir, del nuevo mundo que en el Caribe nacía: señales de su vida como entidad propia.[2]

El Caribe, también es proclive a la búsqueda de una autognosis permanente para descifrar un poco esa identidad perdida en los laberintos del tiempo y en los espejos sociales y culturales de un espacio lleno de pasados y contradicciones de un presente todavía por definir y esclarecer, como lo expresa el gran poeta caribeño Derek Walcott, en su poema, El ancho mar:

> Mientas un ocaso amnésico añila la rampa
> y, por encima del océano apacible, la luna
> no ceja en el balanceo de su farol,
> la noche dobla las páginas del mar
> y escudriña en silencio como mi lector perdido
> entre las hojas que van pasando
> en busca de los nombres olvidados
> de los caribes, los pescadores y los esclavos?[3]

Como las olas, las voces literarias recorren los mares del Caribe para recordarnos que hay una serie de pueblos e islas que tejen sus redes para cantarle a la tierra y a su historia, como cual Penélope, para que quede constancia de su existencia como tal. Y una de estas tejedoras de la palabra es la escritora caribeña de la isla de Guadalupe: Maryse Condé. Voz imprescindible para escuchar el canto melodioso de una tierra que se debate entre el dolor y la alegría, el pasado y el presente. Visitemos a Condé en su novela, *Victoire. La madre de mi madre* (2006).

III. Una vida en el mar de la historia caribeña

Maryse Condé (1937-2024), es una escritora caribeña con voz propia al rescatar la historia de su mundo insular frente al mundo cosmopolita moderno. Su obra en general es resultado del enfrentamiento de dos mundos: el viejo y el nuevo mundo, en pocas palabras, un encuentro de cultura que dejará una huella imborrable para la relación colonial.

Autora de más de 30 obras, donde aborda los géneros literarios del ensayo, el teatro y la novela, donde ha expresado con mayor claridad y contundencia las temáticas de su producción literaria. Su estilo directo, sencillo, hacen de ella una escritora de fácil acceso a su obra. Las novelas le han dado la fama de la que goza y es una digna representante de ese mundo caribeño que se mueve entre el pasado y el presente, entre la memoria y el olvido, de esa capacidad por rescatar su mundo, su historia, su lenguaje.

Su voz ha traspasado las fronteras del lenguaje y la geografía del mundo insular caribeño para darle una dimensión universal y hacer posible que la literatura caribeña siga teniendo altos exponentes que sean escuchados y tomados en cuenta por otras geografías literarias y pongan en la cartografía literaria del mundo esas voces que nos llegan del pasado para revitalizar un mundo cultural que han mantenido al margen del cannon occidental.

Entre sus novelas más importantes se encuentran: *Yo, Tituba, la bruja de Salem* (1987), *La deseada* (1997), *Corazón que ríe, corazón que llora* (1999), *Historia de la mujer caníbal* (2003), *Victoire. La madre de mi madre* (2010) y *El evangelio del nuevo mundo* (2021).

En todas ellas, hay una preocupación incesante por buscar en el pasado parte de la explicación del presente y de los temas y problemas que se entrecruzan en una hibridez cultural que ha influido permanentemente en la construcción de una expresión *criole* (criolla) que establece lazos imperecederos en el tiempo y el espacio de los personajes (principalmente mujeres), que se debaten en el inacabable proceso de la identidad.

En el caso de *Victoire. La madre de mi madre*, Maryse Condé crea una introspección personal y familiar para establecer sus orígenes para explicar la historia individual y colectiva de una familia en la isla de Guadalupe con el contexto innegable de un país colonizado por el mundo occidental y sus valores.

Este juego de espejos y viajes es resultado de una conquista y colonización asumida como un proceso histórico irreversible que deja huellas imborrables en el país, la población y las individualidades que buscan respuestas a su exclusión y a su desarraigo cultural, que la mayoría de

[2] James Figarola, Joel. *El Caribe entre el ser y el definir*. México, Gedisa, 2018, pp. 20-23.

[3] Walcott, Derek. *Otra vida*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2017, p. 365.

las veces, es resultado de este proceso asimétrico de dominación y pervivencia del otro sobre nosotros.

Ese mundo es más cruel para el género masculino, al establecer y seguir los lineamiento de un sistema patriarcal, donde los espacios y roles masculinos y femeninos estaban claramente definidos por la supremacía masculina, como lo afirma la autora, en otra de sus obras, *Historia de la mujer caníbal*:

> Toda aquella alegría, las bromas fáciles y las confidencias se terminaban de un plumazo a las seis de la tarde. Angéline y el corro de mujeres regresaban a toda prisa a sus casas. Empuñaban las escobas, fregaban, hacían la colada, planchaban, cocinaban… Se dedicaban en resumen, a las tareas reservadas a las mujeres desde que el mundo es mundo. Y es que con el crepúsculo volvían las criaturas ausentes durante todo el día: los hombres.[4]

Maryse Condé realiza a través de sus novelas una radiografía de la historia caribeña, donde el pasado y el presente tienen un permanente y conflictivo diálogo

Para concretizar la formación social de dichas sociedades, se establecieron los puentes entre el viejo y el nuevo mundo, como los caminos a transitar en el futuro. El mar expreso la poesía del asombro, de la explotación, del dolor, de la aventura, de lo desconocido, pero sobretodo, de la imposición de una cultura sobre otra, de una imagen del mundo sobre las tierras recién descubiertas, como lo expone magistralmente el historiador y ensayista Germán Arciniegas en su deslumbrante obra *Biografía del Caribe* (1944), al afirmar lo siguiente:

> Cuando llegaron las naves de Colón, el Caribe pasó, de súbito, a ser cruce de todos los caminos. Por primera vez los pueblos de este hemisferio se vieron las caras. Y se las vieron los de todo el mundo. De Europa llegaron los que venían a hacer su historia, a soltar al viento una poesía nueva. El Caribe empezó a ensancharse y fue el mar del Nuevo Mundo.[5]

El Caribe, fue el escenario inicial del gran teatro del mundo, donde se establecerán las reglas que van a regir un mundo basado en la explotación colonial de las Metrópolis sobre las Colonias, en otro sentido, es el nacimiento del mundo moderno. El mar es el espacio para viajar, para encontrar tierras, para conocer a otros seres humanos y otras culturas. La diversidad humana encontrará en este mundo insular un inmenso crisol de culturas resultado de la Conquista y la Colonización.

Dicha imagen poderosa, difícil de borrarla en la estela de la historia, la que determinó en gran parte el mundo que somos, tiene en la pluma del escritor francés Jean Marie Gustave Le Clézio, una poética de aquello que Stefan Zweig denomino: los momentos estelares de la humanidad. Aquello que fundó mundos y Le Clézio lo expone brillantemente:

> La tragedia de esa confrontación esta contenida en ese desequilibrio. Es el furor de un sueño moderno que extermina a un sueño antiguo; un deseo de poder que destruye a los mitos. El oro, las armas modernas y el pensamiento racional contra la magia y los dioses: el resultado no hubiera podido ser otro.. La "Conquista" tiene a veces el tono de una epopeya, pero más a menudo Bernal Díaz dice lo que fue en realidad: el lento, difícil e irresistible progreso de una destrucción, el saqueo del imperio mexicano, el fin de un mundo.[6]

Esta lógica de destrucción también vino para quedarse en la historia del Caribe. Conquista y colonización son dos capítulos de la misma tragedia latinoamericana. Compartimos una historia común muy semejante en el acontecer y desarrollo de dicha relación histórica. Compartimos un pecado original en América Latina como alguna vez lo definió el escritor Héctor Murena.

Y en este ambiente de Conquista y colonización se desarrolla el drama humano de la novelística de la escritora caribeña Maryse Condé. Es la historia del desarraigo cultural de sus personajes femeninos en un mundo gobernado por los blancos masculinos que permean las estructuras mentales de los valores y las representaciones sociales.

Pero las mujeres de Maryse Condé se mueven entre la tradición y la modernidad, entre las raíces telúricas y el mundo cosmopolita. Navegan en el mar de dos mundos, de dos poéticas: lo caribeño y el mundo occidental, como mundos contrastantes y que dibujan en los imaginarios sociales los sueños de la modernidad de finales del siglo XIX y principios del siglo XX: el orden y el progreso.

La novela se mueve en un constante vaivén entre el mundo blanco y el mundo negro. El Caribe fue apropiado por los imperios: inglés, francés y español. Ellos impusieron su religión, la lengua y todo un entramado de condiciones económicas, políticas y socioculturales que marcaron el nuevo rostro del mundo insular. El imperio sentó su administración colonial para extraer la riqueza de las materias primas: azúcar, tabaco, cacao, maderas finas, café, entre otras.

Un sistema de servidumbre, jerarquías sociales y un método de explotación laboral sellaron el mundo rural y urbano del mundo caribeño, como expresión elocuente de una sociedad diferenciada y diversificada fincada en los lazos de sangre y en la condición racial. La producción de la riqueza con el trabajo de los esclavos fomento una élite que soñaba con el mundo y la forma de vida de las grandes ciudades europeas. Como lo ha expresado Joel James Figarola:

> El Caribe es una porción del mundo donde no hay equilibrio, que surge del desequilibrio mismo, donde el desequilibrio se hace sustancia o naturaleza… Al ser el desequilibrio una de sus razones definidoras, en tanto resulta de confluencias de tendencias mundiales, podemos concluir que el Caribe es, en su profunda ontología, la materialización del movimiento del mundo, de su fuerza de su avance histórico.[7]

El tema de la diferencia domina todos los ámbitos del Caribe como una realidad innegable por reconocer las fuerzas

[4] Condé, Maryse. Historia de la mujer caníbal. Madrid, Impedimenta, 2024, p. 33.

[5] Arciniegas, Germán. Biografía del Caribe. México, Porrúa, 1983, p. 20.

[6] Le Clézio, Jean Marie Gustave. El sueño mexicano o el pensamiento interrumpido. México, Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 9.

[7] James Figarola, Joel. *El Caribe entre el ser y el definir*. México, Gedisa, 2018, p. 42.

históricas que han dado vida a este espacio geográfico y cultural como parte de un proyecto mayor: la modernidad capitalista. Donde el mercado media las relaciones del capital y el trabajo de esta nueva formación social fincada en la extracción de recursos de las colonias por parte de las metrópolis. El mundo se ha ensanchado.

Desde que nace Victoire –personaje principal de la novela- en 1870, reconoce en la vida cotidiana las diferencias sociales enmarcadas en los apellidos y en las formas de vida. Trabajar en las haciendas y plantaciones para los blancos es una condición de inferioridad social y racial. La sociedad caribeña es un conglomerado de razas diferenciadas en la estructura social. Su mundo es ese:

> A lo largo de toda su vida, Victoire, aunque no hablara del tema, rememoraba su infancia como si se tratara de un paraíso perdido. Sin embargo, todo indica que aquel tiempo fue más bien rutinario, sin demasiadas distracciones y marcado por la sombría miseria de las clases populares.[8]

Los trabajos eran agotadores y a veces se realizaban a cambio solo de la vivienda y los alimentos. No había muchos espacios para que la mujer pudiera sobresalir por una estructura social cerrada y donde el espacio público solo pertenecía a los hombres. El otro espacio, el privado, era el reducto social que limitaba los horizontes sociales y laborales, como lo apunta la autora:

> En efecto, los Jovial trataron a Victoire como a una paria, ´por no decir como una esclava. Jamás la consideraron parte de la familia, ni siquiera una pariente pobre y poco agraciada…. Barrer, quitar el polvo, fregar el suelo, sacudir las alfombras, encerar los muebles, pulir la cubertería de plata, lavar y blanquear las sábanas junto con las camisas y los faldones, ayudar en la cocina… Estas eran sus ocupaciones. Empezaba a trabajar a las seis de la madrugada y terminaba su jornada a las siete, a veces incluso a las ocho.[9]

El trabajo doméstico o trabajar en las plantaciones eran las opciones de ocupación de las mujeres a finales del siglo XIX y principios del XX. Así lo expresa la misma Victoire, cuando quiere dedicarse a la gastronomía, ser una cocinera de alto y creativo nivel:

> ¡Habrase visto! ¿Es que nada ha cambiado desde los tiempos de la esclavitud? Ellos divirtiéndose de lo lindo y nosotros aquí, dejándonos la piel… Para ella, que siempre había trabajado como una mula sin tener o recibir nada a cambio, que ni siquiera sabía leer ni escribir y que vivía de la buena voluntad de los blancos, la abolición de la esclavitud no había cambiado nada…¿Qué sería de ella si se librara del yugo?, se preguntó una vez más. Podría dedicarse a la venta ambulante. Compartir su don con el pueblo llano y vender comida preparada: arroz, alubias, fritura de pescado caldereta...[10]

Los huracanes, inundaciones, terremotos, entre otras tragedias naturales, convertían a las Antillas en pueblos fantasmas que buscaban

[8] Condé, Maryse. *Victoire. La madre de mi madre*. Madrid, Impedimenta, 2025, p. 23.

[9] Condé, Maryse. *Victoire. La madre de mi madre*. Madrid, Impedimenta, 2025, p. 35.

[10] Condé, Maryse. *Op. cit.*, p. 126.

otros espacios más seguros para establecerse y poder trabajar con mayor seguridad alejados de otros posibles desastres naturales.

La falta de oportunidades y de no tener estudios era un obstáculo insalvable en una sociedad dividida en dos mundo: el de los blancos y el de los negros, como expresión del desarrollo histórico de la conquista y la colonización que hicieron los europeos en tierras americanas.

Este hecho histórico marco la vida insular sumida en la pobreza, en un profundo y manifiesto racismo que reforzaba en las islas un trabajo de explotación y esclavitud para el sector de los trabajadores negros. Es una sociedad que tiene como meta el crecimiento económico, la búsqueda del progreso material y la evolución en todos los ámbitos de la vida social.

Los vientos del cambio iniciaban su aterrizaje en las islas caribeñas. Las mujeres poco a poco lograron un espacio en una sociedad machista, racista y dominada por los hombres. Ahora podían estar en ciertas conversaciones de los blancos, aunque fuera solo en plan de damas de compañía, o cocinera, como era el caso de Victoire, como expresa Maryse Condé:

> Hay que admitir, que en efecto, Victoire constituía un problema:. Sentada al borde de su silla Hepplewhite, asistía completamente muda a todas las conversaciones: era incapaz de defenderse en francés, arma clave sin la cual las puertas de la civilización permanecen cerradas a cal y a canto.[11]

Su roce con la clase blanca se debió a su capacidad de cocinar y crear platillos que se pudieran degustar en las reuniones y fiestas de este sector de la población que necesitaba un buen servicio para establecer las relaciones sociales de una sociedad que se industrializaba y mecanizaba los procesos productivos como la caña de azúcar o el café.

Es en el sistema de plantaciones, donde el Caribe mostró el rostro de su tierra y de su clase trabajadora como posibilidad de explotar una rica naturaleza expresada en materias primas que se integraron al circuito de la economía mundial como parte del llamado imperialismo, sistema de explotación y extracción de riqueza de las colonias por las metrópolis y que definió en gran parte el crecimiento de una economía mundial:

> En el sistema de plantaciones, en lo que comportó como intercambio humano, en su vesania y su crueldad, así como en las múltiples respuestas de rebeldía que generó, se encuentran cristalizaciones importantes de nuestra historia, definiciones de nuestra cultura y nuestra sicología social y prefiguraciones de relevante estatura de nuestro presente y nuestros destinos venideros.[12]

La melancolía, la tristeza, la rutina, el siempre presente racismo y la violencia social que se respiraba tor todos lados dejaron una huella imborrable en el carácter y personalidad de Victoire, que la hacia sumirse en amplios espacios de depresión y tristeza, sin encontrarle muchas veces, el sentido a su vida y a la existencia humana:

[11] Condé, Maryse. *Ibídem*, p. 167.

[12] James Figarola, Joel. *Op. cit*., p. 98

> Sin previo aviso, los sonidos, las imágenes y los olores le dejan de hablar en secreto, en ese idioma que nadie más puede descifrar. Con esto quiero decir que si Victoire dejó de cocinar, no lo hizo por rebelarse contra Jeanne, ni mucho menos contra la sociedad. Fue consecuencia de la pérdida de su creatividad, provocada por un hastío inmenso y por la insidiosa sensación de que nada tenía sentido.[13]

Si bien, la vida de Victoire, fue un constante cuestionamiento a las condiciones sociales que vivían los negros, en general; y las mujeres, en particular, nunca pudo dejar atrás las huellas de una sociedad opresiva, racista y violenta que destruyó sus sueños de una liberación más abierta y fuerte ante estos obstáculos raciales y culturales que siempre los enfrentó con el silencio y su desaprobación personal.

Su silencio, fue parte de su herencia. Un testamento que incluía una rebelión permanente, entre el silencio y un malestar personalizado que transmitía a sus pobladores y vecinos que vivían en este mundo de desequilibrios en todos los ámbitos sociales. Se llevó a la tumba la esperanza de que este mundo cambiara:

A su manera estaba redactando su testamento. Algún día, esperaba, el color por fin dejaría de ser una maldición. Algún día dejaría de existir en Guadalupe la tortura de las clases sociales. Los blancos aprenderían a comportarse con humildad y tolerancia. Ya no sería necesario que los Grandes Negros vivieran eternamente enfrentados a ellos. Ambos bandos podían entenderse, frecuentarse con libertad y, ¿quién sabe?, incluso amarse.

[13] Condé, Maryse. *Op. cit*., p. 227.

IV. Palabras finales

La obra de Maryse Condé, en un oasis de protesta y rebeldía en el panorama contemporáneo de la literatura en el Caribe. Espacio geográfico y cultural que ensancha el mundo moderno con el descubrimiento, conquista y colonización del nuevo mundo por Occidente.

El mundo insular del Caribe, espacio y crisol cultural de uno de los momentos más estelares de la humanidad: punto de encuentro entre el viejo y el nuevo mundo. Empresa inconmensurable para establecer los dominios de un mundo real, que había sido imaginado por la mente humana y el capital, como posible.

El mar fue el medio eficaz para viajar por la imaginación y con la mirada atenta y abierta a la posibilidad de conocer otros mundos. El encuentro de culturas, de seres humanos, de otros espacios geográficos y otras especies, que se miraron con el asombro del dilema antropológico por excelencia: tú frente al otro.

Juego e intercambio de espejos, de miedos, de anhelos y el deseo infinito de conocer el cuerpo y el alma del otro. El diálogo de la civilización había iniciado y el festín e intercambio de riquezas iba a representar el gran teatro del mundo. El mundo moderno encontraba a sus actores, el drama y el escenario que cambió para siempre el rostro de los hombres y los dioses que participaron en él. Y Maryse Condé es una voz imprescindible para navegar en el mundo del Caribe.

Bibliografía

Arciniegas, Germán. ***El Continente de Siete Colores. Historia de la Cultura en América Latina***. Buenos Aires, Sudamericana, 1970.

Arciniegas, Germán. ***Biografía del Caribe***. México, Porrúa, 1983.

Condé, Maryse. ***Historia de la mujer caníbal***. Madrid, Impedimenta, 2024.

Condé, Maryse. ***Victoire. La madre de mi madre***. Madrid, Impedimenta, 2025.

Carpentier, Alejo. ***De lo real maravilloso americano***. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

Carpentier, Alejo. ***Ensayos selectos***. Buenos Aires, Corregidor, 2007.

De la Torre, Guillermo. ***Claves de la Literatura Hispanoamericana***. Madrid, Taurus Ediciones, 1959.

Halperin Donghi, Tulio. ***Historia contemporánea de América Latina***. Madrid, Alianza Editorial, 2017.

James Figarola, Joel. ***El Caribe entre el ser y el definir***. México, Gedisa, 2018.

Le Clézio, Jean Marie Gustave. ***El sueño mexicano o el pensamiento interrumpido***. México, Fondo de Cultura Económica, 2013.

Naipaul, V. S. ***Los simuladores***. Barcelona DEBOLSILLO, 2009.

Ríos, Roberto E. ***La Novela y el Hombre Hispanoamericano***. Buenos Aires, Editor y Librería La Aurora, 1969.

Thiongo, Ngugiwa. ***Reforzar los cimientos***. Barcelona, DEBOLSILLO, 2017.

Varanini, Francesco. ***Viaje literario por América Latina***. Barcelona, Acantilado, 2000.

Walcott, Derek. ***Otra vida***. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2017.

Un chisme y una autoría problemática en *Indiscreciones de un perro gringo*

Luis Alfonso Martínez Montaño | IPN. Egresado de la Especialización en Literatura Mexicana del Siglo XX, UAM Azcapotzalco

Resumen

El escritor puertorriqueño Luis Rafael Sánchez es una figura notable de las letras caribeñas. Dicha labor ha conllevado una actitud antiortodoxa, transgredir géneros y seguir fielmente su poética de creación. De acuerdo a lo señalado, en este trabajo se pretende demostrar que un artículo periodístico es el origen de la tercera novela del autor referido: *Indiscreciones de un perro gringo*. Asimismo, el análisis de la obra revela que más allá de sorprender con la inclusión de un perro narrador, se problematiza lo relacionado con la autoría

Abstract

Luis Rafael Sánchez, Puerto Rican writer, is a prominent representative of literature from the Caribbean. His work defends a heterodox attitude, the generic transgression and follows faithfully his unique poetics. According to the above, this work attemps to demonstrate that a newspaper article is the origin of the third novel belonging to the mentioned author: *Indiscreciones de un perro gringo*. Also, the analysis of the novel reveals that beyond surprising with the presence of a talking dog, the concept of authorship is questioned.

Palabras clave: *Indiscreciones de un perro gringo*, artículo periodístico, género, autoría.
Keywords: *Indiscreciones de un perro gringo*, newspaper article, gender, authorship.

Para citar este artículo: Martínez Montaño, Luis Alfonso, "Un chisme y una autoría problemática en *Indiscreciones de un perro gringo*", en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 65, semestre II, julio-diciembre de 2025, UAM Azcapotzalco, pp. 73-86.

Luis Rafael Sánchez (Humacao, Puerto Rico, 1936) consolida su prestigio como escritor desde la última década del siglo XX y es una de las figuras más sobresalientes de las letras neobarrocas[1] en su país natal. La afirmación se sustenta porque el autor asume una actitud sin cortapisas y plena de desenfado al crear literatura. Misma a la que le deja, según sus palabras, andar sin ataduras por los caminos que considere apropiados y así adquirir una responsabilidad, por voluntad propia, con temas y asuntos que le interesen más y le ajusten mejor, "[...] dejarla ser a su propio gusto y su propio aire. Si de la atención a su propio gusto y su propio aire se suscitan errores, bienvenidos sean".[2]

Sirvan de pretexto las palabras anteriores para precisar que el mismo Sánchez con ese comportamiento trastoca el rol de escritor tradicional, pues con su obra multifacética echa por tierra cualquier intento de vincularlo con la ortodoxia y con ello adjudicarle un rol de "narraturgo" (vocablo que combina las palabras narrador y dramaturgo). Dicho término lo utilizó el crítico William Mejías López al hablar de aquél:

> Mencionamos el epíteto *narraturgo* (cursivas de Mejías) con el cual el poeta cubano Raúl Rivero Castañeda se refirió a él en un reportaje con el epígrafe "Luis Rafael Sánchez, 'narraturgo' y escritor de oído", publicado en *El Mundo*, España , el 29 de noviembre de 2007. El calificativo "escritor de oído" resalta la pericia con que Luis Rafael Sánchez oye primero para luego escribir con la magia y dinamismo de una palabra cuyo leitmotiv es la denuncia de nuestras crisis.[3]

La habilidad referida tiene un soporte esencial: el notable manejo del lenguaje que exhibe en su propuesta, un lenguaje que "literaturiza lo popular y lo político, a la vez que fisga nuestra intimidad y pensamientos sin máscaras eufemísticas. Es crudo y horroroso, aunque, paradójicamente, elegante en el arte del buen decir, si bien hace su agosto la palabra que matiza lo soez, lo *camp* y lo cafre de muchas de nuestras actitudes y flaquezas".[4]

Es posible señalar que el arte lingüístico de Sánchez se mueve como pez en el agua en los diversos géneros que ha cultivado. Por ejemplo, los cuentos del volumen ***En cuerpo de camisa*** (1966), la obra cómica ***Quíntuples*** (1985), los ensayos de ***La guagua aérea*** (1994) y los artículos periodísticos en el diario boricua de mayor circulación ***El nuevo día***.[5] "[...] Pocos escritores en Puerto Rico han cultivado la belleza y el dominio de la lengua en todos los géneros como lo ha hecho Luis Rafael Sánchez. Pocos escritores en Puerto Rico han huido de la fama apostando por el trabajo arduo como una búsqueda continua, como forma de descubrir los misterios de su oscuro objeto del deseo [...]."[6]

Puntualicemos que el objeto es la escritura practicada continuamente y que constituye, huelga decirlo, la trama y la urdimbre de los diversos géneros, mismos que tienen un eje temático común: la problemática que origina la identidad boricua. Asimismo, aquéllos exhiben la lealtad insobornable hacia la singular poética de creación de Sánchez, quien apunta: "Los puertorriqueños tenemos, como apeaderos notables de nuestra identidad colectiva, el son, el mestizaje y la errancia. La nuestra ha sido, destacadamente, una cultura callejera, una cultura del vocerío y la estridencia. Mi obra no quiere hacer otra cosa que biografiar, más que mi persona, mi país.[7] La última parte de la afirmación es una verdadera declaración de principios que caló de manera profunda en la segunda novela del autor, a saber, la obra denominada ***La importancia de llamarse Daniel Santos*** que se publicó en los últimos años de la década de los ochenta.[8]

Precisamente, en esa época Sánchez deambulaba en los terrenos de la posmodernidad, cuando las narraciones

[1] Mercedes López-Baralt precisa que el escritor cubano Severo Sarduy configuró la noción del neobarroco hispanoamericano contemporáneo con base en tres elementos: la intertextualidad, la proliferación de significantes y la parodia. Véase "Neobarroco y poesía en *La guaracha del Macho Camacho*".

[2] Luis Rafael Sánchez, *No llores por nosotros*, *Puerto Rico*, p. 77.

[3] "Palabras preliminares", en William Mejías López (edición y compilación), *A lomo de tigre: homenaje a Luis Rafael Sánchez*, pp. 11-12.

[4] *Ibid*., p. 12. Asimismo, precisa López Mejías: "Para evitar que las sutilezas de giros y frases titubeen en la comunicación de un mensaje efectivo, Luis Rafael Sánchez inventa un neologismo o recurre a un anglicismo, entre otras artimañas léxicas, para destapar los distintos ribetes de nuestra conciencia flaca de ideales y el limbo robusto en el cual vivimos como pueblo resquebrajado". *Ibidem*.

[5] Resulta un verdadero deleite disfrutar la prosa del escritor en la serie de artículos de opinión que denominó "Verbos sonoros", mismos que se empezaron a publicar en septiembre de 2023. Véase ‹https://www.elnuevodia.com/opinion/verbos-sonoros/matar/›.

[6] Carmen Vázquez Arce, "Luis Rafael Sánchez: la escritura del deseo", p. 67.

[7] Luis Rafael Sánchez, *No llores por nosotros, Puerto Rico*, pp. 91-92.

[8] Obra que en breve cumplirá cuatro décadas de publicada y que resulta esencial en el espectro de la literatura caribeña e hispanoamericana de fines del siglo XX, pues explora los mitos de la cultura popular latinoamericana desde una perspectiva puertorriqueña. Asimismo, la génesis y la clasificación genérica del texto resulta por demás interesante. Precisa la crítica: "En 1979 recibió la Beca Guggenheim, y otra de la Deutscher Akademischer Austauschdinst [sic] de Berlín, que utiliza para la redacción de *La importancia de llamarse Daniel Santos*. Texto que el escritor trabajó y pulió por espacio de ocho años y cuyo resultado fue una reflexión sobre la cultura popular hispanoamericana. El texto se publicó en el año de 1988 con el subtítulo: "fabulación". La designación reitera el carácter híbrido de su discurso expositivo y el uso de la superestructura narrativa para disfrazar la exposición. El travestismo del discurso ensayístico del Daniel (cursivas de la autora) ha llevado a muchos a clasificar el texto como novela". Carmen Vázquez Arce, "Luis Rafael Sánchez: la escritura del deseo", pp. 62-63.

reflexionan sobre sí mismas para exhibir el proceso de su hechura escrita. Además, se produce una especie de regresión que originó la nostalgia y se ejecuta un estudio, de carácter renovado, de la marginalidad en sus diferentes tipos:

> Hay una reevaluación del concepto de Historia y las historias narradas son protagonizadas por personajes, en general débiles, antes habitualmente excluidos de la literatura. Por eso también se adopta la jerga popular, diferentes hablas locales o giros propios de determinadas clases o edades. El recurso a la intertextualidad resulta uno de los mecanismos fundamentales y la parodia –y el pastiche– alcanza a la estructura, al contenido y a temas y motivos que se recobran de la tradición o el arte más próximo para entreverlo desde diferente perspectiva, no siempre necesariamente irónica o humorística.[9]

En este sentido, debemos puntualizar que en *Indiscreciones de un perro gringo* (2007) la pátina de lo intertextual queda de manifiesto, se parodia la ficcionalización de su proceso de creación[10] y lo autobiográfico "contamina" a la novela. Acto no del todo extraño, porque ésta es un género invasor e imperialista, ya que usa a los otros géneros para sus fines y los integra en una síntesis elevada.[11]

[9] José Luis de la Fuente, La nueva narrativa hispanoamericana. *Entre la realidad y las formas de la apariencia*, pp. 19-20.

[10] Ramón Luis Acevedo Marrero puntualiza: "La intertextualidad, la reescritura, la parodia, constituyen parte esencial de su escritura. Algunas de sus obras ya se han convertido en clásicos contemporáneos de la literatura hispanoamericana", "Introducción. Luis Rafael Sánchez: un escritor completo", p. 20.

[11] Mario Vargas Llosa, "La novela", p. 47.

Después de señalar algunas consideraciones generales acerca del autor como figura literaria y algunos rasgos de su obra. Profundicemos en dos aspectos interesantes de las *Indiscreciones*…, es decir, el origen del relato y lo relativo con la autoría problemática. Una indagación por demás necesaria ante un creador que exige a un lector atento, el cual se torna en una suerte de coautor necesario.

Un chisme como génesis de un relato

En las líneas anteriores se mencionó que Sánchez ha cultivado diversos géneros. Su prosa, llena de vitalidad, abandona por momentos el ámbito literario y se instala en el periodístico. Sus colaboraciones han aparecido en diferentes diarios, por ejemplo, *El mundo, Claridad, ABC, La Jornada* y *El nuevo día*. Textos que evidencian sus reflexiones e indagaciones sobre temas atractivos para cualquier lector y su capacidad de abordar cualquier tipo de cultura: "Luis Rafael Sánchez [...] no sólo se mueve con gracia y soltura por los bulevares de la ciudad letrada, sino que también domina, conoce a fondo, ilumina y literaturiza el bullicio de las calles cotidianas y los callejones marginales de la cultura popular de Nuestra América."[12]

Mencionemos brevemente que uno de esos escritos periodísticos, propio de la cultura popular, le sirve a Sánchez para ir gestando la novela en cuestión a partir

[12] Ramón Luis Acevedo Marrero, *op. cit*., p. 20.

de ciertas ideas que circulan en el artículo "La bragueta presidencial". Éste aparece publicado por primera vez en el diario boricua *El Nuevo Día* el 3 de abril de 1998 y luego se republica en el periódico español *Última Hora* el 5 de julio de ese mismo año.[13] Posteriormente, el escrito se vuelve a publicar como parte de la antología *Devórame otra vez* (2004).

Cabe apuntar que esta compilación tal como otros textos de Sánchez se distingue por impedir una clasificación genérica precisa.[14] Además, ¿qué halla el lector temáticamente en la obra?

> A través de su elegante manejo de la palabra, se sirve del relajo caribeño, de la fina ironía basada en los juegos de palabras y de la metaescritura, para efectuar el destape netamente boricua. Denuncia a los politicuchos corruptos, el prejuicio racial 'muy tolerante' que se practica en la Isla, el sexismo en Afganistán, el ubicuo celular, aquella 'brutal prótesis ojeril', los deplorables 'chistes dominicanos', los 'flaco-supremistas', la 'versión barata del «american dream»' que se han comprado tantos puertorriqueños. Todos representan temas que, tristemente, se exhiben todavía en los periódicos de hoy.[15]

Sin duda, el abanico de temas es por demás interesante. Aun desde el texto inicial que abre el volumen, denominado "Petición al lector", se advierte: "Quién quita hayas leído algunos de los cuarenta textos prosiguientes. Se publicaron entre los años finales del pasado siglo y los primeros del siglo presente, ya en las páginas de opinión o perspectiva, ya en los suplementos culturales, tanto de Puerto Rico como de Argentina, Colombia, México [...]".[16] Sánchez apela a la memoria de su viejo conocido lector para generar cierta sorpresa en su nuevo receptor del presente siglo, pero no contento con ello los invita a determinar si los escritos son material imprescindible al nombrarlos "artículos de primera necesidad".[17]

Por una parte, el autor en consonancia con su frecuente proceder, le avisa a su caro lector cómo se constituye su obra: cuarenta textos, agrupados en dos partes denominadas "Las palabras viajeras" y "País juguetón y pequeñín", que abordan tanto experiencias en el extrajero como en su natal Puerto Rico. Escritos inspirados, según él, en

[13] Véase "Investigación y bibliografía selectiva de la obra literaria de Luis Rafael Sánchez", en *A lomo de tigre*.

[14] Sobre la antología la crítica puntualiza: "Aunque estamos conscientes de que la obra de este autor siempre ha intentado poner a prueba los límites de los géneros literarios y de que a sus textos difícilmente se ajustan a ninguno de ellos, proponemos que el tránsito de los textos que estudiamos, desde la página de opinión del periódico o del suplemento cultural, al libro de ensayos supone un proceso de selección, reordenación y recontextualización que pone de manifiesto las tensiones entre la efímera actualidad periodística y la fijeza precaria de la literatura". Carmen Pérez Marín, "El ensayo periodístico en la obra de Luis Rafael Sánchez: A propósito de Devórame otra vez", pp. 261-262

[15] Gloria F. Waldman, "*Devórame otra vez: Destape boricua*", p. 300.

[16] Luis Rafael Sánchez, Dévorame otra vez, p. 7.

[17] La declaración de Sánchez es reveladora: "A tu juicio corresponde decidir si son *artículos de primera necesidad* (cursivas del autor), como subtitulo el volumen, a riesgo de que se confunda la broma semántica y la jactancia, un vicio aborrecible a todas luces". *Devórame*…, p. 7. Pérez Marín explica el sentido de la frase en cursivas.

noticias, sucesos, una costumbre grupal o algún vaivén anímico.[18]

Por otra parte, el autor ficcionalizado pone sobre el escenario (así como ocurre en su segunda novela y otros de sus textos) el problema de la vigencia de lo escrito y la forma de leerlo para recordarle al receptor, sea viejo o novel, que los textos necesitan una mirada distinta. De ahí que afirme:

> Las recopilaciones de textos periodísticos garantizan la insatisfacción del autor, el editor y el lector. Y es que la *actualidad* (cursivas de Sánchez), ese criterio opresivo que el periodismo reivindica como sinónimo, languidece pronto. Sin embargo, otra dimensión adquieren los artículos cuando se juntan en un volumen. Hasta reclaman diferentes miradas y diferentes calas. Hasta estatuyen nuevos pactos de lectura.[19]

Ahora bien, y ya señalados aspectos relevantes de la antología, retomemos el "artículo periodístico", así entre comillas porque transgrede el género que le achacan, denominado "La bragueta presidencial" para precisar que puede estimarse como la génesis de la tercera novela, fabulación, de Sánchez y que aborda un asunto escandaloso (a los ojos de algunos): el ***affaire*** ocurrido a mediados de los noventa entre Bill Clinton, presidente cuarenta y dos de los Estados Unidos, y Mónica Lewinsky, una becaria de la Casa Blanca. Aventura que devino en chisme y que generó una buena cantidad de chistes, divulgados en programas de televisión, que se distinguieron en su mayoría por humillar a la mujer.

El escrito a la manera de un buen ensayo tiene un inicio contundente y de suyo aleccionador: "*A quien das tu secreto das tu libertad* (cursivas nuestras). De Mónica Lewinsky haber leído esa joya incomparable de la literatura española, *La celestina*, hoy su vida sería menos azarosa. Pues dicha sentencia le hubiera advertido que la discreción es el único lugar apropiado para dar rienda suelta a los lances pasionales."[20]

Sánchez asedia el término discreción y aclara el porqué la considera un lugar. En este sentido, precisa: "Un lugar con cabida restringida para dos [...] Cuando una pareja se dispone a la complacencia mutua, cuando una pareja acata los mandos del deseo, el resto del mundo sobra". Se advierte que el lugar lo concibe como una suerte de santuario de la privacidad.

Por ello, más adelante afirma que divulgar a otros una relación sensual le quita lo osado y la abarata: "De ahí que contar lo que ocurrió cuando se produjo la desnudez amatoria implica reducir el delicado acto a una anécdota chismosa. Quien lo hace cae en la grosería y la torpeza. Es decir, en la fatalidad de la indiscreción. Contra dicha fatalidad se estrelló, cual paloma moribunda, la bella Mónica Lewinsky."[21]

En este punto, vale la pena destacar que Sánchez "desmenuza" una anécdota chismosa para configurar su fabulación (tercera novela), misma que tiene un cariz por demás significativo, ya que la fatalidad de la indiscreción recae sobre el narrador, es decir, Buddy, el perro labrador color chocolate del presidente Clinton,[22] al que unos científicos hacen hablar para que diga todo lo que sabe de la aventura de su amo.

Es cierto que en el texto se censura lo que tiene de aborrecible el ser indiscreto,[23] mas no condena a los protagonistas del episodio, pues en descargo de las dos figuras aludidas señala que las hormonas femeninas y masculinas detonaron sin obstáculos el surgimiento de la aventura extramarital. Aun precisa que más allá de asuntos económicos o políticos "se yergue una mujer de nombre Mónica y un hombre de nombre Bill. Todo lo otro pertenece a la retórica y la hipocresía"[24].

Acerca de una tercera figura en cuestión, Hillary Clinton, señala de manera certera que a ésta en realidad no le importa la aventura de su esposo, pero que la combate ante los medios como Primera Dama. Ella asume, de acuerdo al autor, el papel de una esposa abnegada "que exime al marido de culpa aunque la culpa se alce frente a sus propias narices".[25] En relación con la becaria apunta que le vendrán ciertas consecuencias, lógicas por supuesto, el descrédito y el ofrecimiento de un contrato millonario para que cuente con lujo de detalles su ***affaire***.[26] Más adelante, el artículo cierra con cierta ironía (y tal vez con cierto tono de amargura):

> Pobre Mónica Lewinsky. Quién sabe si practicar el método Lewinsky se le hacía un tanto fácil. Pero, escribirlo, describirlo, analizarlo, ya es otro cantar. Y todo por no haber aliñado su intelecto. Y todo por no haber leído [...] una obra imponderable de cuya lectura pudo extractar una sentencia sabia como *A quien das tu secreto das tu libertad* (cursivas del autor)".[27]

Advertimos, y reiteramos, que Sánchez no pretende juzgar la conducta de la becaria, por el contrario apunta la falta de inteligencia ante una situación que divulgó y que debía mantener en secreto, en consecuencia perdió un bien por demás preciado: su libertad. Asimismo, nos interesa centrarnos en el hecho de que el autor boricua retoma el chisme y centra lo fatal en un perro parlanchín al constituir *Indiscreciones de un perro gringo*,

[18] Sánchez aclara: "La primera parte congrega unas experiencias que cuesta trabajo pasar por alto, vividas al calor de mis alejamientos frecuentes del país natal. Pero, también congrega unos cuantos viajes realizados sin haber salido de casa [...] La segunda parte congrega unos acercamientos al transcurso de los días en Puerto Rico, el país juguetón y pequeñín por el que proclamo un amor insurgente, nada doctrinario, franco". *Devórame*…, pp. 7-8.

[19] Luis Rafael Sánchez, *op. cit*., p. 8. El autor clarifica (en relación con lo dicho): "Por eso, algunos libros de carácter misceláneo, que tuvieron en la prensa el asiento primero, más allá de la sorpresa causada por su fondo incisivo y esplendente manejo verbal me deslumbraron". Algunas obras referidas son *Picotazos* (de Malaparte), *El arte de la fuga* (de Pitol), *La lengua suelta* (de Canetti), etc.

[20] Luis Rafael Sánchez, *op. cit*., p. 38.

[21] *Idem.*, p. 39.

[22] Como mero dato curioso: los Clinton tuvieron otra mascota, mientras habitaron la mansión presidencial, llamada Socks, un gato.

[23] Al respecto, precisa el autor: "Porque hay que ser una mujer indiscreta, hasta la repulsión, para regodearse en el desglose público de unos asuntos privados, como son los asuntos genitales. Unos asuntos a los que, en última instancia, nada habría que objetar, si se saltan las barreras de la monogamia y la lealtad matrimonial", Luis Rafael Sánchez, *Devórame*…, p. 39.

[24] Luis Rafael Sánchez, *op. cit*., p. 40.

[25] *Idem*., p. 41.

[26] Lewinsky sí publicó un libro sobre su relación con el presidente. La obra se tituló *Monica´s Story* (1999) y fue escrita por Andrew Morton.

[27] Luis Rafael Sánchez, *op. cit.*, p. 42. La obra imponderable es *La Celestina*, de Fernando de Rojas.

texto publicado casi una década después de la aparición del artículo periodístico.

Una autoría problemática

Retomemos la singular poética de Sánchez, apuntada en el primer apartado de este escrito: hacer una biografía más allá de su persona, de su país de origen. Sin embargo, él toma una actitud lúdica con su propia afirmación. Aspecto que se advierte en *Indiscreciones*…, ya que la obra, ideada a partir de un artículo que aborda un escándalo, consiste en la testificación forzada de un can, Buddy, a propósito de la aventura extramarital del presidente Clinton con la becaria Lewinsky, *affaire* donde el sexo oral era pródigo, de acuerdo al chismerío.

Más allá de lo escandaloso del asunto, apuntemos que la presencia en el relato de un falso autor (un cínico ladrón de manuscritos que es un trasunto del autor empírico) dificulta el acto de atribuir un único creador a la obra y que también "se da el lujo" de parodiar al verdadero realizador ficcionalizado del texto; elemento estrechamente relacionado con el perro parlante.

Antes de profundizar en la novela, mencionemos brevemente que la disposición formal de la obra consta de dos paratextos breves, un par de paratextos largos, denominados "Prólogo. Avisos urgentes" y "Epílogo. Tren número uno de Manhattan"; y tres partes centrales intituladas: "Elogio de la perrunidad"; "Gángsters perfumados" y "La herejía genital"; cada una integrada de veinte fragmentos.[28]

En particular, resulta de gran interés uno de los paratextos cortos, una cita de André Breton, pues subraya la esencia ficcional de la obra. El epígrafe dicta: "Lo que hay de admirable en lo fantástico es que ya no hay nada fantástico, sólo hay realidad". Asimismo, las palabras anteriores enuncian la difícil tarea de atribuirle un autor a la novela, aspecto sobre el que la crítica aclara:

> […] nunca sabremos a ciencia cierta a quién realmente debemos la escritura del libro que tenemos en las manos: a un perro que habla al uso de las antiguas fábulas, o a su 'sensato' comentador extradiegético. El perro-autor [...] habrá de hacer gala también de una condición autorial equívoca. Con ello [...] Sánchez replanteará de manera novel el dictum bretoniano. Su caleidoscopio ontológico gira de manera lúdica y terminará por socavarnos el sentido común con el cual distinguimos la realidad de la fantasía [...].[29]

Precisamente, dicho comentador, que bien podría ser un autor implícito establece, en el prólogo de la obra, un pacto de lectura que devela su inclinación no solamente hacia la censura, indica cómo leer de manera más pertinente el texto, sino que asume una actitud burlesca (hacia el autor empírico):

> La fantasía que patrocina la novela a continuación palidece frente al modo como la misma llega a mis manos. Todavía asocio cuanto sucedió en Manhattan aquel último sábado del último abril del siglo veinte con el delirio y la quimera.
> Mas ni la fantasía, ni lo sucedido aquel sábado de frío agobiador y lluvia sin escampo, hipnotizan las entendederas como los hechos que se revelan en el epílogo. La cortesía debida al lector manda callar cualquier comentario adicional. En oposición, la cortesía sugiere radicar unos avisos urgentes que harán más eficaz la lectura.[30]

En el fragmento se apunta tangencialmente la existencia de un autor explícito quien realiza un texto hallado por otro escritor, éste en su rol de autor implícito, enfatiza que *Indiscreciones* es una fabulación;[31] término que puede definirse como una mezcla de géneros. También la reflexión se liga con las precisiones críticas a propósito de un texto de carácter autobiográfico: "Al no estar limitados por una clasificación estricta, una validación ortodoxa ni una crítica repleta de clichés, son libres de manifestar sus ambigüedades, sus contradicciones y la naturaleza híbrida de su estructura".[32]

Sánchez enfatiza con toda intención la naturaleza mixta de su obra, que bien podría mirarse como una novela con pequeños retazos de biografía. Incluso exhibe ese añejo desacuerdo en torno a cómo estimar a la autobiografía, a saber, cómo un género exclusivamente no ficcional o un género que necesaria e intrínsecamente apela a la ficcionalización.[33]

Precisamente, en el sexto aviso del extraño prólogo afirma: "La testificación, como se comprobará dentro de unas páginas, remolca un racimo de relatos y microrrelatos, de fabulillas y viñetas […] La copiosidad del racimo configura, sin proponérselo, la novela arbitraria que el lector tiene en sus manos";[34] el adjetivo que se le achaca al género es llamativo.

Asimismo, el autor señalado advierte, en el séptimo aviso, que retornará en el último paratexto para develar hechos dignos de contarse: "Volveremos a encontrarnos en el epílogo, calculo que dentro de unas ciento cincuenta páginas, más o menos. Entonces revelaré unos hechos que, a lo mejor, hipnotizan las entendederas del lector, como hipnotizaron las mías [...] Lectores, les dejo con el personaje principal de la novela Indiscreciones de un perro gringo. Con permiso."[35]

Puntualicemos que en la narrativa de Sánchez el autor implícito representa un recurso usual y perfeccionado por él en sus ensayos. Entidad que, junto al lector implícito, "[...] crea un nuevo contrato de lectura en el que concurren simultáneamente la verdad y la falsedad, la mentira y el secreto."[36]

Por otro lado, llama la atención que en el cuerpo del relato el autor ficcionalizado parece que no se despide del todo, porque el can narrador lista obsesivamente todo lo que cuenta, tal como lo hace el primero en su prólogo, aspecto que recubre de gran ambigüedad a la autoría: "Son tantos los

[28] La disposición del contenido textual es la misma que en la compilación *Devórame otra vez*.

[29] Luce López-Baralt, "El coloquio de *dos* perros: Luis Rafael Sánchez y Miguel de Cervantes", p. 319.

[30] Luis Rafael Sánchez, *Indiscreciones de un perro gringo*, p. 15.

[31] Para el escritor puertorriqueño la fabulación consiste en "un género híbrido, con características del cuento y del ensayo, el documento apócrifo y la novela", *La guagua aérea*, p. 102.

[32] Sylvia Molloy, *Acto de presencia*…, p. 11.

[33] Aspecto apuntado por José Luis Pozuelo Yvancos. Véase *Poética de la ficción*.

[34] Luis Rafael Sánchez, *Indiscreciones*…, p. 17.

[35] *Ídem*.

[36] Ana Luego *et. al*., "La auto(r)ficción: modelizaciones, problemas y estado de la investigación", p. 8. Las investigadoras citan la conceptualización de Miriam Di Gerónimo; se trata de una conceptualización de la auto(r)ficción.

paralelos narrativos, que [...] si sometiéramos ambos discursos a un ordenador, como se ha hecho para averiguar si *La Celestina* se debe a la pluma de un autor o dos autores, las notables coincidencias entre el testimonio perruno y su marco metaficcional podrían arrojar el saldo inesperado de que estamos ante un solo autor."[37]

En este sentido, para Sánchez el concepto de autoría es digno de mirarse desde una perspectiva lúdica. La misma se advierte en el epílogo de la obra, pues el falso autor aparece de nueva cuenta, tal como lo advirtió en el "Prólogo", para decir la manera cómo llegó a sus manos la novela arbitraria y luego procede a descubrir hechos hipnóticos; aclaremos que las afirmaciones del autor apócrifo son muy semejantes a las usadas en el prefacio, pero el lector no debe creer sus palabras. Aun comenta: "Todo ocurrió por obra y gracia del azar. Viajaba a bordo del tren número de Manhattan, en dirección de City College, uno de los veintiún campos de la Universidad de la Ciudad de Nueva York, donde impartía cursos de literatura."[38]

El curioso profesor literario, hurtador de textos y, al mismo tiempo, un verdadero *alter ego* de Luis Rafael Sánchez, escritor de carne y hueso que también fue profesor distinguido universitario en la misma institución, continúa con su relato y habla de su singular encuentro (en el metro neoyorquino) con un tipo de rasgos asiáticos. Personaje que olvida premeditadamente una bolsa de papel cuyo contenido estaba envuelto en una servilleta de tela ocre chillante y flecos violetas.

[37] Luce López-Baralt, *op. cit*., p. 336.

[38] Luis Rafael Sánchez, *op. cit*., p. 151.

El autor implícito al hurgar en el interior de la bolsa descubre una copia mecanografiada (de gran volumen) de la obra, cuyo título le despertó una enorme curiosidad. Y añade: "Si el título era curioso, más era verlo escrito con lápiz labial. Si sorprendía el albedrío irreverente de manuscribir el título con un lápiz de labios rojo, más sorprendía la omisión del nombre del autor".[39] A partir de este momento la identidad del autor explícito innominado se torna en una preocupación para el falso autor:

> Pierdo la cuenta de las veces que me escoció ignorar el nombre del autor: libre, arriesgado y provocador. Pues libertades, riesgos y provocaciones despilfarra quien se atrinchera en la realidad a la hora de convocar a la fantasía: en *Indiscreciones* […] nadie viaja en escoba aérea, nadie vacaciona en el planeta Neptuno, nadie se invisibiliza a ratos. Aparte de que la humanización de Buddy Clinton no yerra ni desafina por un segundo.[40]

El escrito anónimo causa genuina inquietud en el autor ficcionalizado; quien se encuentra inmerso en la imposibilidad de afiliar el texto a un determinado canon. Además, tiene cierta comicidad que para otorgar la recepción pertinente a ese discurso ajeno, el autor implícito decida buscar, cual perro tras una pista, al artífice de la obra para felicitarlo, pero sus intenciones se verán frustradas pues se convence, tras hallar una incontenible vocación por la palabra en las miradas de los perros, de que la obra *Indiscreciones*… es en verdad la testificación auténtica de un animal.

[39] Ibíd., p. 163.

[40] Ibíd., p. 164.

Instantes después en el relato, el autor ficcionalizado, tras lanzar a los lectores una serie de suposiciones sobre cómo llegó el manuscrito a sus manos, "decide" adueñarse de la testificación y publicarla como novela arbitraria. Asimismo, sin escrúpulo alguno aclara: "Por supuesto que con mi nombre como autor. Pisaba terreno fértil. Nadie objetaría la publicación de una novela a caballo entre la fábula y la ciencia anticipatoria, con un perro parlanchín como personaje principal. Nadie impugnaría la aparición de una novela enajenada a los grandes problemas contemporáneos [...]".[41] Más todavía: no conforme con robarse el texto, el entrometido autor apócrifo, decide censurar el contenido:

> Tuve clara, enseguida, la necesidad de podar. Una novela deberá tener una extensión razonable: basta con doscientas y pico de páginas […] impresas en letras facilitadoras de la lectura. Si la extensión razonable se desdeña el autor queda huérfano de lectores […] Borrar o achicar párrafos, mudar oraciones a donde mejor cupieran, prescindir de adjetivos, descartar balbuceos que tendrían un significado oscuro, no fueron labores apresuradas.[42]

[41] *Ibid*., p. 193.

[42] *Ibid*., pp. 194-195. Lo que afirma ese falso autor dialoga directamente con lo que hace el autor implícito de la segunda novela de Sánchez, aquel señala al precisar que su historia la consigue de otro personaje: "[...] Yo le debo el dramón que todavía, a meses de escucharlo, podo, ajusto, fiscalizo, le redirijo la furia y el sonido— escribir es borrar mil veces lo reescrito, escribir es reescribir mil veces lo borrado". Luis Rafael Sánchez, *La importancia de llamarse Daniel Santos*, p. 136.

Por un lado, es evidente que la referencia a un can parlanchín (e impertinente), que elabora una testificación verdadera, hace evocar el famoso coloquio de perros cervantino.[43] Por otro lado, se advierte que el falso autor al "podar" lo que en apariencia escribió un perro provoca que las "indiscreciones" emprenda otra sugerente conversación literaria con otro texto significativo: "El gato Murr", de Hoffmann.[44]

Sin duda, para el lector atento resultan de interés los diálogos literarios que exhibe el autor ficcionalizado, quien en el último párrafo de su extenso epílogo deja abiertas muchas interrogantes acerca de lo que se leyó: "Una novela que llega a su final en este momento preciso, habiendo dicho ya cuanto podía decir. Si bien para decirlo tuvo que rebajarse a maquillar una verdad exasperante con el color analgésico de una mentira calculada. Con permiso".[45] Se advierte que aquel autor asume una actitud desvergonzada y deja al lector con un cúmulo de incertidumbres.

En este orden de ideas, puntualicemos que el ataviar la verdad con la mentira representa una directriz de estilo propia

[43] López-Baralt puntualiza que el texto de Cervantes, El coloquio de los perros, entabla un fundamental diálogo literario con *Indiscreciones*…, "El coloquio de *dos* perros: Luis Rafael Sánchez y Miguel de Cervantes", p. 307.

[44] Véase la tesis doctoral *El otro radical. La voz animal en la literatura hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX*, de Alejandro Ramírez Lámbarry. Disponible en ‹http://www.academia.edu/4008702/El_otro_radical._La_voz_animal_en_la_literatura_hispanoamericana_de_la_segunda_mitad_del_siglo_XX›.

[45] Luis Rafael Sánchez, *Indiscreciones*…, p. 199.

de Luis Rafael Sánchez, autor empírico quien por medio de un autor implícito sustituye "[…] el principio de sinceridad por la expresión de una subjetividad que, a través de la ficción, es capaz de acceder a una realidad íntima, hecha de equívocos y contradicciones, y que gracias a subvertir las formas y los pactos de lectura habituales, logra instaurar una nueva relación del escritor con la verdad."[46] Indudablemente, el escritor boricua transgrede lo formal en cuanto al género y los presupuestos de cómo leer una obra determinada.

Conclusiones

Luis Rafael Sánchez trastoca de forma evidente la ortodoxia en el ejercicio de escribir, pues asume con plenitud su papel de "narraturgo". Rol que ejerce con total libertad al hacer un uso notable de un lenguaje que es capaz de convertir en literatura diversos aspectos de la vida, por ejemplo, lo cultural o político, y que deambula en su propuesta tan heterogénea como disfrutable para el posible lector.

Dicha propuesta, que se concretiza en diferentes tipos de escrito, no tiene ningún empacho en rebasar los límites genéricos. Aspecto que pone en dificultades al lector, aun a la crítica, quien busca satisfacer la "necesidad de otorgar" una etiqueta precisa a la creación literaria que el autor pone sobre la palestra. Sin embargo, ese "defecto" le facilita ofrecer un género nuevo que alberga rasgos de novela, el ensayo o el artículo periodístico.

En relación con este último, creemos que el texto "La bragueta presidencia" representa la génesis del relato a cargo de un can parlanchín. Narrador sobre el que cae la fatalidad de la indiscreción. Sánchez asedia con naturalidad y lucidez un chisme para concretar su tercer *opus* novelístico, que más allá de abordar un suceso fantástico, le exige al receptor una lectura atenta; él funge como una especie de coautor.

Se puede afirmar que en *Indiscreciones de un perro gringo* el cuestionamiento sobre la autoría es más complejo de lo que aparenta. Porque la presencia de un autor implícito, el falso realizador y censor del texto ajeno, que coexiste con un autor explícito (el atrevido can parlanchín que nos relata su fantástico caso), dificulta el señalar con certeza al verdadero artífice de la novela.

Tarea que se devela de manera notable en la obra en cuestión, misma que además de valerse del humor como recurso esencial en el relato, presenta una reflexión trascendente y significativa a propósito de la escritura. Actividad que para Sánchez merece un trabajo constante, como si se tratase de una necesidad vital que se satisface a muy largo plazo y que conlleva ciertos sinsabores, cuyo resultado no deja para nada indiferente a su posible lector.

[46] Ana Casas, "La construcción del discurso autoficcional: procedimientos y estrategias", p. 211.

Bibliografía

Acevedo Marrero, Ramón Luis. "Introducción. Luis Rafael Sánchez: un escritor completo", en William Mejías López editor y compilador, *A lomo de tigre. Homenaje a Luis Rafael Sánchez*, San Juan (Puerto Rico), Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2015, pp. 19-36.

Casas, Ana. "La construcción del discurso autoficcional: procedimientos y estrategias", en Vera Toro et. al. editoras, *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2010, pp. 193-211.

De la Fuente, José Luis. *La nueva narrativa hispanoamericana. Entre la realidad y las formas de la apariencia*. Valladolid, España: Universidad de Valladolid, 2005.

López-Baralt, Luce. "El coloquio de dos perros: Luis Rafael Sánchez y Miguel de Cervantes", en William Mejías López editor y compilador, *A lomo de tigre. Homenaje a Luis Rafael Sánchez*, San Juan (Puerto Rico), Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2015, pp. 305-341.

López-Baralt, Mercedes. "Neobarroco y poesía en *La guaracha del Macho Camacho*", en William Mejías López editor y compilador, *A lomo de tigre. Homenaje a Luis Rafael Sánchez*, San Juan (Puerto Rico), Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2015, pp. 149-158.

Luengo, Ana, Vera Toro y Sabine Schlickers (editoras). "La auto(r)ficción: modelizaciones, problemas y estado de la investigación", *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2010, pp. 7-29.

Mejías López, William (editor y compilador). "Palabras preliminares", en *A lomo de tigre. Homenaje a Luis Rafael Sánchez*, San Juan (Puerto Rico), Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2015, pp. 9-17.

Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, FCE- Colmex, 1996.

Pérez Marín, Carmen. "El ensayo periodístico en la obra de Luis Rafael Sánchez: A propósito de *Devórame otra vez*", en William Mejías López editor y compilador, *A lomo de tigre. Homenaje a Luis Rafael Sánchez*, San Juan (Puerto Rico), Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2015, pp. 261-272.

Pozuelo Yvancos, José María. *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.

Sánchez, Luis Rafael. *La importancia de llamarse Daniel Santos*, México, Diana, 1989.

————. *No llores por nosotros, Puerto Rico*, Hanover (New Hampshire, EUA), Ediciones del Norte, 1998.

———. *Devórame otra vez*, segunda edición, San Juan (Puerto Rico), Ediciones Callejón, 2006.

————. *Indiscreciones de un perro gringo*, Guaynabo (Puerto Rico), Alfaguara, 2007.

Vargas Llosa, Mario. "La novela", en María Eugenia Mudrovcic selección y prólogo, *Espejo en el camino*. México, UNAM, 1988, pp. 47-76.

Vázquez Arce, Carmen. "Luis Rafael Sánchez: la escritura del deseo", en William Mejías López editor y compilador, *A lomo de tigre. Homenaje a Luis Rafael Sánchez*, San Juan (Puerto Rico), Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2015, pp. 53-67.

Waldman, Gloria F. "Devórame otra vez: Destape boricua", en William Mejías López editor y compilador, *A lomo de tigre. Homenaje a Luis Rafael Sánchez*, San Juan (Puerto Rico), Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2015, pp. 299-304.

El mar, el Caribe —o casi— y el teatro de Emilio Carballido

Alejandro Ortiz Bullé Goyri | Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco

Resumen

Se expone en este artículo una reflexión acerca de la manera en que Emilio Carballido recurre al mar como un elemento o presencia teatral en algunas de sus obras teatrales más importantes como son *Del mar y sus misterios, Un pequeño día de ira y Fotografía en la playa*. Esa presencia del mar, influye en cierta medida en la estructura de las obras mismas y hace que nuestro autor se vincule con la tradición literaria caribeña sin propiamente serlo.

Abstract

This article presents a reflection on the way in which Emilio Carballido resorts to the element of the sea as an element or theatrical presence in some of his most important theatrical works such as *Del mar y sus misterios, Un pequeño día de ira and Fotografía en la playa*. This presence of the sea influences to a certain extent the structure of the works themselves and makes our author to the Caribbean literary tradition without being so per se.

Palabras clave: Carballido, drama mexicano del siglo XX, presencia del mar en el teatro.
Keywords: Carballido, 20th-century mexican drama, the sea presence at theatre.

Para citar este artículo: Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, "El mar, el Caribe —o casi— y el teatro de Emilio Carballido", en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 65, semestre II, julio-diciembre de 2025, UAM Azcapotzalco, pp. 87-96.

Reflexión introductoria

La obra dramática y literaria de Emilio es de una gran amplitud. Si bien la mayoría de sus obras están dentro de la dramaturgia, también escribió y publicó cuento, novela y guiones cinematográficos, libretos para ópera y ballet. Escribió -incluyendo su colección de obras breves *52 veces D.F.*- una centena de piezas teatrales, cuatro novelas, ocho libros de literatura para las infancias, y un libro de cuentos.[1] El espacio donde ocurren las historias suele ser muy diverso, lo mismo en una pequeña ciudad de provincia que en el fragor de la gran urbe de la ciudad de México. En algunos casos las historias se desarrollan en ciudades costeras o en las que el mar adquiere una presencia fundamental en el relato, ya sea en narrativa como en el drama. Así, por ejemplo, en la novela *El Norte*, el mar y sus cambiantes estados de ánimo, sirve como resonador de la relación entre dos personajes que encuentran en el puerto de Veracruz un espacio para su romance secreto:

> Ahí estaba el mar, lleno de sonidos cavernosos e hipnóticos. Se fue por una orilla de cemento iluminado y desierto, una cinta larga de acera en que los postes de alumbrado acentuaban la perspectiva, haciéndose cada vez más chicos, mientras la expresión negra permanecía allí junto, llena de hervores. Un mulato joven pasó contoneándose y sonriéndole y Aristeo se acordó de su hermano, y de su madre. Después pensó en Isabel, pero el mar no dejaba pensar, era lo único ahora, tenebroso, impredecible, lleno de movimientos que apenas se adivinaban por los pequeños fulgores de la espuma.[2]

[1] Véase el trabajo de Socorro Merlín *Catálogo Comentado de la obra de Emilio Carballido*, vols. I, II y III, México, CONACULTA-CENART/CITRU, [cdrom] 2005.

[2] Carballido, Emilio, *El Norte, la veleta oxidada*, Xalapa, Universidad Veracruzana, ficción,1980. p. 83.

> El mar de las costas veracruzanas es en la obra de Carballido un referente de su mundo personal autobiográfico y de la vida cotidiana de una parte de México que no corresponde geográficamente al Caribe mexicano, de manera precisa, pero que posee una semejanza en que la cultura caribeña se prolonga tanto en prácticas de vida, como en la música y la naturaleza, como puede observarse en la cita anterior. El mar del Golfo de México, sufre de las mismas inclemencias climatológicas y sus costas han sido pobladas por diversidad de poblaciones afromestizas, originarias y criollas. El mar que se manifiesta en las obras de Emilio Carballido no es exactamente el mar Caribe, pero casi… el propio Carballido en una entrevista mencionó lo siguiente:
>
> "Al haber nacido en Veracruz, un estado privilegiado, siempre he tenido cerca el mar; se ha metido en mis obras esta forma del universo que me conmueve y hace que se me ocurran cosas. El mar y la selva siempre me han impactado".[3]

Así como el caso particular de *La prisionera*.[4] Carballido ha construido una estética propia no sólo en la totalidad de su obra, sino en particular con estas piezas teatrales en donde el mar adquiere una presencia actancial. Estética que para el autor, está destinada con claridad al conjunto de espectadores que habrán de compartir con el autor su propuesta teatral. Socorro Merlín nos ofrece una reflexión valiosa para comprender las ligazones que obran en la escritura de Carballido, su vida y el ambiente en donde se desarrollan; particularmente en sus piezas dramáticas *Un pequeño día de ira, Fotografía en la playa* y *El mar y sus misterios*.

> El universo de la ficción dramática se extiende más allá de la ficción del escenario y más allá del tiempo-espacio social de la representación; trasciende el presente del espectador y se proyecta al futuro, a veces, en movimientos de ficción retrospectivos a otros tiempos históricos, pero siempre ligados a una determinada realidad de producción (creación, escritura). El dramaturgo es un creador mexicano que escribe sobre realidades mexicanas […]. Lo real de la realidad afecta al dramaturgo y a los receptores; cuando el dramaturgo ubica esa realidad en un contexto dramático, que muchas veces combina con la fantasía, lo hace con un lenguaje comprensible, matizado de humor e ironía propios, pero lleno de simbolismos y metáforas, dice algo más que el mensaje literal. El receptor se identifica con el texto escrito o espectacular y genera reflexiones sobre la propia obra, sobre el contexto social, sobre sí mismo, que lo acercan o lo alejan del horizonte. Esta reflexión de los receptores es a lo que Jauss llama estética de la recepción.[5]

Por su parte en un artículo periodístico, compilado en *Juicios sumarios*, Rosario Castellanos detalla un aspecto que define con claridad el proceder como dramaturgo de Emilio Carballido:

> En Emilio Carballido hay una cualidad esencial: la simpatía. Con ella se ha acercado siempre a sus criaturas para comprenderlas, para interpretarlas. Ella le ha permitido ir más allá de las meras

[3] Gámez, Silvia Isabel, "Estrena Carballido obra lírica y profunda. *Reforma*, 14 septiembre 1996 Cit. en Merlin, Socorro, La estética en la dramaturgia de Emilio Carballido, Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California-ICBJ-INBA, 2009, p. 128

[4] Hay otras obras teatrales de Carballido en donde el mar está presente, como Acapulco los lunes o El manto terrestre o La prisionera. O el caso de Orinoco en donde se manifiesta la fuerza telúrica de un río. Las cuales no abordamos aquí por razones de espacio.

[5] *Op. cit.*, p. 34.

apariencias para alcanzar el núcleo más verdadero de las leyes generales que rigen los fenómenos de la conducta y la personalidad humana.[6]

En efecto, en estas tres obras que habremos de comentar, lo que trasciende es la simpatía por el sentido humano de sus personajes y sus contradicciones, así como también esa gran admiración personal que tuvo Carballido con la fuerza marítima que se verá reflejada en estas obras. Ese acento en la presencia del mar y del ambiente costero es lo que nos interesa observar en las obras de Emilio Carballido, la manera como influye en la construcción de las obras y ofrece un inusitado sentido de teatralidad en cada una de ellas. De hecho Jacqueline Bixler, una de las especialistas en su dramaturgia observó lo siguiente:

Según varias obras del maestro, el mar contiene muchos misterios, pero lo mismo se podría decir de su teatro, que es, como han observado algunos críticos, "engañosamente sencillo". Hay un poema, «Sospecha de foca», del español Jorge Guillén, que empieza con el verso «el mar murmura su grandeza». Asimismo, el teatro de Carballido es un mar que murmura grandeza.[7]

Se puede notar una gran cercanía con el sentido poético que el mar pueda contener en la obra de Carballido. Tratemos de esclarecer el punto en las siguientes páginas, a través de algunas de sus propias obras dramáticas.

El mar y sus misterios, una propuesta peculiar de teatro poético

En *El mar y sus misterios*,[8] Carballido le da voz a la fuerza marítima, con la conciencia de que el mar es un espacio de apertura y ensoñación inabarcable. Esta obra, dividida en cuadros, en una sucesión de momentos en donde el paisaje marítimo se manifiesta a través de la humanización de sus formas y presencias de vida. Un caso singular en toda la dramografía del escritor veracruzano, en virtud de que se trata de una propuesta de teatro poético bastante singular. Es difícil establecer más allá del motivo conductor de la obra, el eje temático que Carballido propone establecer en *El mar y sus misterios*. No obstante, Socorro Merlín, con cierta agudeza que nos aclara el punto:

¿Cuál es el discurso que subyace en la obra y cuáles son los misterios del mar? Los hilos de la trama pueden aclarar esta pregunta, pues son varios los que nacen del corazón de la fábula. Estos hilos son fuerzas que se concretan en cuatro binomios que juegan unos con otros en el desarrollo de la trama como: vida/muerte; elementos naturales/naturaleza humana; efímero/duradero; conocimiento/ignorancia; humildad/soberbia
[…]

Lo que el discurso nos presenta son estos binomios como parte del gran concierto de la naturaleza, donde el planeta da cabida a todos los seres, con sus defectos y sus virtudes, donde vivir y morir es parte del todo de la naturaleza. [9]

En efecto y consideramos, por nuestra parte, que lo importante para el autor en este juego teatral poético no está tanto en revelar enigmas, sino en hacer patente el misterio de la vida que subyace en la fuerza del mar, siempre presente en la vida de la humanidad y de los pueblos. Todo, expresado en medio de un hálito poético inusitado para la tendencia realista de buena parte de su obra literaria y dramática, como se puede ver en el cuadro titulado GAVIOTA:

OLA.- ¡Siento el vuelo, el espacio aéreo! Están en ti. Siento tu pequeño corazón y tu sangre caliente, que pulsa y palpita.
GAVIOTA.- Siento tu pulso enorme con la carga de un fondo inalcanzable…Una extensión inabarcable….
OLA.- Siento tu vuelo en que el aire se vuelve espejo para que te deslices…
GAVIOTA.- En ti hay medusas corales perlas música.
OLA.- En ti hay nubes nieblas el cielo entero música.
GAVIOTA.- TU BELLEZA. No quiero volar nunca estar en ti sentirte rodar estremecernos.[10]

Un singular ejercicio dramatúrgico, alejado en principio del costumbrismo de *Rosalba y los Llaveros* y de una estructura realista convencional. Para indagar en los terrenos de esa forma tan difícil de realizar en la escena como lo es el teatro poético, en el que la dramaticidad no siempre está en trayectorias del personaje, en la presencia de un protagonista versus un antagonista. Sino en espacios de confrontación del ser humano ante la inmensidad de su existencia o ante el cosmos mismo. En *El mar y sus misterios* Carballido explora las posibilidades expresivas de las fuerzas naturales, humanizándolas y dotándolas de fuerza y carácter; mientras que los personajes humanos luchan ante su inmensidad y en ocasiones sucumben como ocurre en el cuadro del surfista que es devorado por las olas o la muchacha que termina quedando desnuda porque el mar le ha robado sus pertenencias.

Un pequeño día de ira: un pequeño caso de justicia en el Caribe mexicano

Emilio Carballido, el narrador y dramaturgo escribió *Un pequeño día de ira*,[11] una pieza teatral antiaristotélica, que rompe en su estructura con el modelo del realismo convencional moderno, para disertar en torno de un problema central en la vida social de nuestros países: ¿de qué lado está la impartición de la justicia? A partir de esta interrogante, nuestro autor discurre en una trama que oscila entre el teatro documental y el teatro anti aristotélico o brechtiano, con momentos de humor y de aguda crítica social,

[6] Castellanos, Rosario, "Obras de Emilio Carballido", *Obras* II, México, FCE, 2016, pp. 478-482.

[7] Bixler, Jacqueline "Emilio Carballido y un tren que corre hacia el mar", en Herrera, Héctor y S. Merlin, *Emilio Carballido*, Xalapa, Instituto Veracruzano de la Cultura, 2018, pp. 53-59.

[8] Carballido, Emilio, *Orinoco, Rosa de dos aromas, El mar y sus misterios, Escrito en el cuerpo de la noche, Los esclavos de Estambul*, México, FCE, Colecc. Popular 499, 1994.

[9] Merlin, Socorro, *La estética en la dramaturgia de Emilio Carballido*, Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California-ICBJ-INBA, 2009, p. 134.

[10] Carballido, Emilio, *El mar y sus misterios*, México, FCE, Colecc. Popular 499, p. 116.

[11] Carballido, Emilio, *Silencio pollos pelones ya les van a echar su máiz, Un pequeño día de ira, Acapulco los lunes*, México, Editores Mexicanos Unidos (Colecc. Teatro), 1985.

en un ambiente cotidiano en un pueblo caribeño mexicano, donde el mar envuelve constantemente la intriga y el ambiente de la obra. Como lo menciona el personaje de El Narrador al principio de la obra:

> NARRADOR.- Supongamos que se hiciera el silencio. Que viéramos nada más este grupo de gente dando vueltas, sin el latón dorado de ese vals, sin el murmullo de las conversaciones…
> *Se hace el silencio*
> Nos quedaría el sonido del mar, que no se calla nunca, que palpita y da vuelcos y manazos.
> *Se oye el mar*
> "El cántico del mar" dicen. "El murmullo del mar" también, el pulso de la tierra, el camino y la tumba, el gorgoteo, la furia, la ronroneante calma, los zumbidos: el mar. Este es un puerto sin mayor importancia. Detrás de ese palacio se extiende el Golfo de México. Hacia allá están los muelles, las flotillas pesqueras, las canciones nocturnas, la amenaza constante para la vasta proliferación de los mariscos.[12]

Pero *Un pequeño día de ira*, no es una obra poética, como *El mar y sus misterios*, sino más bien es una propuesta de pieza didáctica, con la idea principal de exponer las desigualdades sociales en la impartición de justicia: "la justicia es un recurso para defender a quienes tienen un nivel social y económico superior; para los pobres y marginados no existe". De ahí que se plantee la idea de un amotinamiento popular, que aunque no tenga grandes consecuencias es una advertencia muy clara. Como lo plantea el personaje de El Narrador en la secuencia final:

> Narrador:- Las parejas se hacen, o se rehacen. El hilo frágil, resplandeciente y enmarañado de las pequeñas vidas individuales sigue desenredándose. Pero hubo un día de ira. Sólo un pequeño día de ira (va alejándose, empieza a confundirse con la gente) ¡Podría haber uno grande! *Circula, se pierde entre la gente*. […][13]

En realidad, el motivo conductor de la obra no es propiamente la crónica de una rebelión, sino un cuestionamiento a la impartición de justicia en un pequeño poblado pesquero del sur de Veracruz. Al mismo tiempo Carballido va explorando los distintos sectores sociales que componen esa comunidad costera. Nos lleva de la mano a través de la figura de un narrador, con lo que la ilusión del realismo teatral es puesta en crisis. Un ejercicio de teatro épico, cercano a Brecht, pero en el que Carballido se da a la tarea de retratar con maestría esos personajes de conforman el mundo de contradicciones sociales, de un país como México o como cualquier otro en América Latina o el Caribe mismo. Muestra de ello es el cuadro 3 en donde la propietaria de la finca de mangos, la señora Cristina, defiende su propiedad de manera irracional ante las travesuras de un grupo de muchachos que ingresan a robarle unos mangos.

CRISTINA.- […] ¡Ahí están, se están subiendo al árbol!

[…]

ONÉSIMO.- Voy a soltar al perro! […]

[12] Carballido, Emilio, *Un pequeño día de ira*, México, Editores Mexicanos Unidos (Colecc. Teatro), 1985, p. 109.

[13] *Op. cit.*, p. 156.

CRISTINA.- ¡Está suelto! ¡Y ni siquiera les ladra!. No te muevas. Deja que suban bien. Desgraciados. No vayas a hacer ruido.

Sale corriendo. Onésimo espía […] Va a abrir la ventana cuando vuelve Cristina y lo hace a un lado de un empellón. Trae un rifle. Abre la ventana

CRISTINA.- (Grita) ¡Aprendan a robarme! (Dispara) ¡Vuelvan, anden!

Se oye el golpe de un cuerpo que cae. Ruidos de ramas, carreras.[14]

A partir de ese momento el drama gira en torno, ya no de un asunto policíaco sobre quién cometió el asesinato de un pobre chamaco que se metió a una huerta a robar mangos, sino ante el dilema sobre si la Justicia debe aplicarse a una mujer "decente", de "posición acomodada". ¿o no? ¿De qué lado está la justicia? Sin caer en truculencias melodramáticas de teatro militante, Carballido logra exponer ante el lector espectador una realidad que parece estar detenida e inmutable en la América y el Caribe. Por eso, no es necesario que haya un desenlace, sólo la advertencia de que hubo alguna vez "un pequeño día de ira pero podría ser que la rabia acumulada entre las clases populares estallase con una fuerza mucho mayor.

Domingo Adame comenta a propósito de esta obra lo siguiente:

> Estamos ante una obra didáctica que muestra lo que una comunidad es capaz de hacer cuando se siente víctima del abuso y la injusticia; revela el absurdo mecanismo que norma las relaciones entre un poder político que no representa los intereses de la sociedad y el poder económico ambicioso y mezquino. […] ¿Incitación a la violencia? ¿Propaganda política? Estos y otros motivos temáticos se le adjudicaron a Un pequeño día de ira, por ello fue vista como determinada por los movimientos sociales ocurridos en Latinoamérica en los años cincuenta —especialmente la revolución cubana— y que en México tuvieron consecuencia en el surgimiento de las guerrillas durante los años setenta. Para nosotros es más bien una explicación lógica de cómo la torpeza y la ambición política y económica —donde la vida humana no vale nada— son capaces de generar reacciones insospechadas en el pueblo.[15]

Fotografía en la playa y la crónica al instante de una vida familia.

En el caso de *Fotografía en la playa*,[16] nuestro autor logra un prodigio dramatúrgico al capturar en un instante fotográfico la multiplicidad de vidas humanas, congregadas en los lazos familiares en un momento en una playa del golfo de México. Vidas, recuerdos, evocaciones que son convocadas a través de un álbum familiar, en donde se van desplegando las pequeñas tragedias de cada integrante en una familia en donde el mar expone con sus flujos y reflujos las biografías entrelazadas por los anhelos de vivir y el dolor

[14] Carballido, Emilio, *Un pequeño día de ira*, pp. 126-128.

[15] Adame, Domingo, *Más allá de la gesticulación. Ensayos sobre teatro y cultura en México*, Buenos Aires/Los Ángeles, Argus-a, 2017, pp. 78-79.

[16] Carballido, Emilio, *Fotografía en la playa*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1985.

del fracaso. En donde la antinomia muerte-vida se manifiesta como hilo conductor de la trama. A través de la mirada de un álbum de familia, Carballido consigue explorar teatralmente la convergencia de historias familiares y personales que se entrecruzan a través de un prodigioso manejo de los tiempos, con una similitud con la estructura de novela. Pluralidad de voces, pluralidad de historias que terminan confluyendo en un momento preciso a través de un instante. El momento mismo del click de una cámara fotográfica y la familia reunida en una instantánea fotográfica, frente al mar, en alguna población costera veracruzana. El instante capturado y que queda plasmado en forma perenne. La última foto del álbum familiar, el último momento en que las vidas se entrecruzaron y que cobrará vida a través del prodigio del teatro. Como lo afirma Vázquez Touriño:

> Una foto familiar, al igual que la interpretación de un símbolo, es la imposición de una mirada mediante la selección de ciertos aspectos de una realidad infinitamente más compleja. [la realidad de los personajes] […] que hace pensar que toda la pieza no son más que los recuerdos de Constanza al mirar la borrosa fotografía, la cual no está en sus manos, sino frente a los espectadores. Estos se han visto obligados, por culpa de la esencia del teatro, a situarse durante dos horas en la perspectiva de cada uno de los personajes en el día en que se tomó la foto. Y, al final de la representación, el público ha tenido que comprobar, con Constanza, cuán borrosas y mínimas resultan ser las grandes ilusiones que los demás se habían creado y habían intentado imponer.[17]

Pero primero hará falta que se realice en la playa esa foto familiar que condensará en un momento la vida congregada de sus integrantes:

> El fotógrafo va a su cámara. Ve desde dentro.
> FOTOGRAFO.
> Están muy bien así. No vayan a moverse, va a ser de tiempo. Voy a contarles hasta tres. Nadie se mueva hasta que haya yo dicho "tres".
> ADOLFO.
> Y como no hay pajaritos, vean esa ola.[18]

La foto se ha tomado y queda impresa, pero como los recuerdos irán perdiendo nitidez, a través del tiempo, como lo afirma el propio personaje de Constanza al final:

> CONSTANZA:
> (Quedo.) Las dos solas aquí en la casa. Viendo esta foto, contando los difuntos. Las dos quedamos todavía, la Abuela y yo. Pero la foto ha ido borrándose, poco a poco.
> *Luz muy intensa, blanca, por un instante.*
> *Luego, se va volviendo una luz amarilla, cada vez más opaca y borrosa.*
> *Sube el ruido del mar.*
> *Telón 19*

Voces que recuerdan, que murmuran desde su propia muerte, contemplando los despojos de lo que fueron sus vidas. Sólo eso y nada más en una pieza teatral que Carballido no intenta organizarla en torno a las vicisitudes de un protagonista, sino a través de la interacción de las vidas individuales en un prodigio de construcción dramática que retoma para el teatro elementos propios de la estructura de la novela.

Un aspecto que cabe destacar en *Fotografía en la playa* es la presencia del mar como fondo de la fotografía, pero también con su inmensidad como metáfora de la inabarcable vida y de la cauda de ilusiones, fracasos y pequeños momentos de felicidad.

Nota final

En las tres obras aquí comentadas puede verse la capacidad formal de un dramaturgo como Emilio Carballido para construir obras con estructuras dramáticas diversas, dependiendo siempre del contenido temático de éstas. Puede observarse así, que el escritor veracruzano siempre fue algo más que un simple autor costumbrista que retrata de manera risueña pasajes e historias de la vida cotidiana. Resulta notable también, la manera como Emilio Carballido logra construir en varias de sus obras una presencia, como la del mar océano, como una fuerza que resuena en el accionar de los personajes en sus vidas y comportamientos; sin que ellos necesariamente se den cuenta de ello. El mar de Veracruz, ese mar que no tiene los resplandores, ni la claridad del de la península de Yucatán del Caribe mexicano pero que comparte línea costera y vida en común, como también comparte rasgos de historia y de vida en común con la cultura caribeña. Emilio Carballido no es un escritor caribeño, propiamente dicho, pero casi. Y el mar en su complejidad y amplitud le dio elementos para construir tres obras fundamentales en el repertorio teatral mexicano del siglo XX.

Obra citada o consultada

Adame, Domingo, *Más allá de la gesticulación. Ensayos sobre teatro y cultura en México*, Buenos Aires/Los Ángeles, Argus-a, 2017.

Bixler, Jacqueline "Emilio Carballido y un tren que corre hacia el mar", en Herrera, Héctor y S. Merlin, *Emilio Carballido*, Xalapa, Instituto Veracruzano de la Cultura, 2018.

Bixler, Jacqueline E., *Convención y transgresión. El teatro de Emilio Carballido*, Mexico, Universidad Veracruzana, 2001.

Carballido, Emilio, *El Norte, la veleta oxidada*, Xalapa, Universidad Veracruzana, ficción, 1980.

Carballido, Emilio, *Te juro Juana que tengo ganas, Yo también hablo de la rosa, Fotografía en la playa*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1985.

Carballido, Emilio, *Fotografía en la playa, Soñar la noche, Las cartas de Mozart,* México, Escenología-Drama, 1994.

Carballido, Emilio, *Orinoco, Rosa de dos aromas, El mar y sus misterios, Escrito en el cuerpo de la noche, Los esclavos de Estambul,* México, FCE, Colecc. Popular 499, 1994.

Carballido, Emilio, *Silencio pollos pelones ya les van a echar su máiz, Un pequeño día de ira, Acapulco los lunes*, México, Editores Mexicanos Unidos (Colecc. Teatro), 1985.

Castellanos, Rosario, *Obras* II, México, FCE, 2016.

Merlín, Socorro *Catálogo Comentado de la obra de Emilio Carballido*, vols. I, II y III, México, CONACULTA-CENART/CITRU, [cdrom] 2005.

[17] Daniel Vázquez Touriño, *La teatralización de la realidad como discurso ético: El teatro de Emilio Carballido*, Madrid [Tesis doctoral Filología española], Universidad Autónoma de Madrid, 2008, pp. 64-67.

[18] Carballido, Emilio, *Fotografía en la playa, op. cit.*, p. 246.

[19] *Op. cit.*, p. 240.

Merlin, Socorro, *La estética en la dramaturgia de Emilio Carballido*, Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California-ICBJ-INBA, 2009.

Partida, Armando, "Entrevista con Emilio Carballido", *La Cabra*, Mexico, UNAM, 3a época, num. 8, mayo 1979, pp. 5-7.

Vázquez Amaral, Mary, *El teatro de Emilio Carballido (1950-1965)*, Mexico, Costa-Amic, 1974.

Vázquez Touriño, Daniel *La teatralización de la realidad como discurso ético: El teatro de Emilio Carballido*, Madrid [Tesis doctoral Filología española], Universidad Autónoma de Madrid, 2008. [Frankfurt am Main: Peter Lang. 2012, 238 pp.]

Velez, Joseph F, "Una entrevista con Emilio Carballido", *Latin American Theater Review*, EUA, otoño, 1973, pp. 17-24.

VV.AA. *70 año de Carballido*, México, CONACULTA, 1995.

Corando Oliveira

Fernando Ortiz Lachica

—Cuando yo era niña, todos los años pasábamos las vacaciones en Las Anacuas, cerca de Benavides, con la familia de mi mamá. Un día estaba jugando fuera de la casa con Ninfa, mi hermana, y llegó Corando Oliveira, que vivía en el rancho de al lado.

—¿Cómo se llamaba?

—Corando, Corando Oliveira, hermano de Chencho, el esposo de mi tía María.

—Será Conrado…

—No, Corando, así se llamaba, Corando, hijo de Don Chencho Oliveira. Tuvo un montón de hijos Don Chencho, once o doce. Corando era el más chico. Bueno, pos ya te digo, estaba yo jugando afuera de la casa y llegó Corando a caballo; tendría yo once o doce años, y él dos más que yo, y me dijo: "Estelita, ¿quieres dar una vuelta?" Y yo no sabía andar a caballo, porque en Saltillo no andábamos a caballo. En Las Anacuas sí había muy bonitos caballos, pero mi mamá no nos dejaba montar. Me dijo que él me llevaba, que su caballo era mansito, y ahí voy. Me dijo: "No le hace que no sepas, yo te llevo despacito." Y me fui montada, no sentada, montada con él, a dar la vuelta por la labor. Me llevó hasta donde se acababa el rancho y de regreso. Como ya se estaba haciendo de noche, mis abuelos, mi mamá y mis tíos estaban afuera de la casa, muy preocupados. Mi mamá me llevó aparte y me estuvo regañe y regañe, que las señoritas no andaban a caballo, me dijo, y menos con un hombre. ¡Entre santa y santo, pared de cal y canto! ¡Hombre y mujer juntos, ni difuntos! Esos eran dichos de mi mamá y mi abuela. Yo creo que a él también lo regañaron, porque ya no regresó y nosotros a la semana nos fuimos de vuelta pa' Saltillo. Pos ya te digo, nos fuimos pa' Saltillo y creo que me escribió, pero mi mamá rompió las cartas y yo nunca las leí. Seis o siete años después, ya que me iba a casar con Francisco, Esther mi hermana me dijo que mi mamá había roto unas cartas que venían de Benavides. Estoy segurísima de que eran de él, pero pos quién sabe. No lo volví a ver, hasta 'ora de viejos los dos, pero sí supe que se había casado. Al año siguiente que estábamos en Las Anacuas llegó José, hermano de mi mamá, y nos dijo que los Rinches habían matado a Gumersindo, el hermano de Corando.

—¿Los Rinches?

—Los Rinches eran como la policía de allá…

—Serán los Rangers, los *Texas Rangers*.

—Pos esos, los Rinches, así les decían allá, los Rinches, y ya te digo, mataron a Gumersindo, su hermano.

—¿Por qué lo mataron?

—Los gringos no los querían. Vivían allá, del otro lado, pero eran mexicanos. Lo que pasa es que allá estaban sus ranchos, desde que todo eso era parte de México, y allá se quedaron. Ora ya las jóvenes, muchas se casaron con gringos, pero entonces a cada rato se agarraban a balazos con los gringos... ¿Qué te estaba diciendo?

—Ya no sé, primero de Corando y luego que mataron a Gumersindo su…

—Ah, sí, espérame tantito. Es que a Gumersindo lo mataron los Rinches cuando iba a su boda. Venían de otro rancho y se pararon en una charca a que tomaran agua los caballos y ahí los estaba esperando los Rinches, escondidos entre los huizaches, y se armó la balacera y al que mataron fue a Gumersindo, que esa noche se casaba. Ya estaba todo listo para el casamiento y llegaron a avisar que habían matado a Gumersindo y Don Chencho, su papá, dijo que de ningún modo la boda se suspendía, si ya estaba todo listo, y tantos invitados habían llegado de lejos, y la novia ya vestida de blanco, así que la boda no se suspendía. De los hijos de Don Chencho, le quedaban dos solteros, los más chicos. Entonces le dijo a Serapio: "Tú cásate, con Toñita, la boda no se puede suspender." Pero Serapio le dijo: "No, papá, acuérdese que yo me voy a casar con Consuelo." Por eso se casó Corando con Toñita, porque Serapio estaba comprometido y Don Chencho le dijo a Corando: "Entonces, tú." Y Corando contestó: "Sí, papa." Yo no lo volví a ver, hasta 'ora de viejos los dos. Ya vez que estuve en Benavides, hace dos meses, que se juntaron todos los García. ¡Hubieras ido hijo! Yo creo que es la última vez que voy, porque pos ya estamos todos muy viejos, a lo mejor ya no nos volvemos a ver, y los jóvenes ya ni me conocen, son como gringos, ya ni hablan español, viven en Corpus, en Dallas, o más lejos.

—¿Y Corando?

—Pos ya te digo, ora que estuve por allá, me quedé en casa de Toña, en Benavides…

—¿Toña, a la que casaron con Corando?

—No, la de Corando era Toñita, hija de don Juan Gutiérrez. Yo estaba en casa de Toña, mi prima. Yo creo que ya fue la última vez que la vi, ya estoy muy vieja, todas estamos muy viejas… ¿Qué te estaba diciendo?

—Que lo volviste a ver ahora que fuiste a Benavides.

—Ah, bueno, pos estábamos en casa de Toña, Ninfa mi hermana, y yo, y que tocan a la puerta. Toña fue a abrir y oí que decían: "Me enteré que estaba Estelita por aquí y la vine a saludar." No supe quién era cuando entró, con el pelo blanco, colorado, más alto que tú, y me preguntó: "¿Eres Estelita?" "Sí", le dije. "Tú, ¿quién eres?" "Corando, Corando Oliveira", y me abrazó. Ya te digo, yo al principio no lo conocí, pero luego estuvimos platique y platique, que tenía cinco hijos, muchos nietos y bisnietos. Yo le conté de mis cuatro hijos, de ti y de mis otros nietos, porque tú, como viviste conmigo, es como si fueras mi hijo. Me contó que había enviudado hace como un año y yo le dije que mi Fran tenía más de diez años de muerto. Y ahí se estuvo más de dos horas, pero me dijo: "Supe que estabas por aquí y te vine a saludar." Nunca había visitado a Toña. Es que supo que yo me estaba quedando con ella, por eso fue, pa' verme, y se estuvo platicando conmigo más de dos horas. Ora, para navidad, recibí carta de Toña. Me dice que ya se murieron dos de los que vi apenas en agosto, que estuve en Benavides: Meme, el esposo de Chana, mi prima, y Corando. ¡Si lo acababa de ver, se veía muy bien! Pero ya te digo, llegó y dijo: "Supe que estaba Estelita por aquí y la vine a saludar." Y entró, todo canoso, muy guapo, más alto que tú…

Bitácora

ALEJANDRO ADAME | EGRESADO DE LA ESPECIALIZACIÓN EN LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO XX, UAM AZCAPOTZALCO

Domingo
Hoy es el fin del mundo.
Entra polvo
por la ventana de mi casa.
Líneas de suciedad en el librero,
en el sillón, en las paredes:
mapas de mundos vacíos,
de ciudades de aire, de calles de humo.
Un final no es un final porque algo acaba.
Un final es algo que se rompe,
que se va rompiendo hasta que acaba.
Porque mañana es lunes y los mapas son de polvo
y el vacío se puede borrar con una escoba,
pero hoy las grietas se desgarran
en el suelo, en el techo, en las paredes
de mi cuerpo.
Ningún puente soporta
el paso de los años.
Algo siempre está por derrumbarse:
piedras volcánicas, mármol,
que son dureza contenida,
se deshacen y la ceniza
entra por mi ventana
y deja mapas en mis muebles,
mapas de cosas que fueron
y parecían indestructibles
como un puente en ruinas,
en una fila horrenda de vestigios
que no dejan ni señal ni rastro
de su forma inicial,
de lo que fueron antes del derrumbe.

Lunes
El principio
como la incertidumbre de la semilla
que no sabe cómo crecerá:
he sido
el flamboyán de fuego en primavera,
he sido
el memorioso fresno del otoño,
he sido la semilla trunca, la llena de grietas
que le entra agua por un oído y le sale por el otro.
Suena la alarma y nos compadecemos de la sábana
porque no despierta nunca, porque sueña
todo el tiempo su ondulado sueño
y nosotros queremos ser la ola
que se ancla a la orilla y luego se desprende
y se va lejos mientras observa a las demás
regresar, regresar siempre a lo mismo.
Por eso nos vestimos
y salimos frescos a la calle,
como el fuego que rebota en una lupa.
Soy un muro sin memoria
que ve siempre lo mismo y cree que lo mismo
es algo siempre diferente;
soy un muro que pintan cada lunes,
que se va secando, que se va rompiendo
hasta ser los viernes un muro cacarizo.
Cuándo
volverá Dios a ponerse los zapatos
para que veamos cómo
vuelve a trotar la cordillera.
Cuándo veremos
el mundo volteado de cabeza,
nada puesto en su lugar,
todo acomodado diferente,
cuánto falta, cuántos lunes
faltan para abrir los ojos
y que el principio no sólo sea
otro principio del final.

Miércoles
El agua de la fuente suspendida,
cuando no está subiendo ni bajando:
la mitad
como hacha exacta en medio de un tronco.
Y yo que espero
a que acabe la espera
de la larga semana de mi vida
en la que el 7 no mide nada,
se repite el 7, 7, muchas veces,
la lagartija de los días
cambia su piel blanca, su piel negra
cada 12 horas,
indefinidamente.
Bajo el cielo macizo del miércoles
camino lento
con la tela de plomo de mi ropa,
el piso arena movediza,
soy disléxico, confundo
el final con el principio.
El subibaja de mi infancia
puesto en jaque como dos
números negativos se eliminan.
El (miércoles)
como una palabra entre paréntesis,
como una palabra
aserruchada a la mitad,
como el pan que corté esta mañana
con el cuchillo rubio,
mediodía de la semana el miércoles
y yo que espero a que baje un poco el sol,
que mi ropa vuelva a aligerarse,
que se petrifique la arena movediza,
que caiga ya el agua de la fuente,
que sea jueves, que sea viernes
para estar más cerca del final y del principio,
para soplarle al desierto de mi mente,
que se agite la arena, que me llene de bruma
para olvidarme al menos un ratito
de la espera dilatada que es mi vida.

Jotería en junio de 2025: Cuaderno de apuntes, I

ANTONIO MARQUET | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

En esta primera parte de mi cuaderno de apuntes, personal, escrito bajo el impacto de lo que mucho que vi (poquísimo en relación con la oferta cultural elegebetera de junio de 2025) me concentro en tres eventos, un espectáculo dancístico, una obra de teatro, una exposición: Pura señora católica, Benda Muxe ("benda" significa hermana en zapoteco), "Masculinidades disidentes: pasajes de vulnerabilidad y erotismo", exposición que abordo a partir de cinco autorretratos. Pasar de los cuadros de la danza vernácula, al purgatorio muxe y a una exposición exige mucho al espectador. Paso en estas notas de la alegría exultante, del ejercicio de la ironía, a la elaboración del duelo por las muxes asesinadas (impunidad obligatoria, tratándose de muxes), a la representación de sí.

Abstract

In this first part of my personal notebook, written under the influence of what I saw (very little in relation to the cultural gay, lesbian and trans offerings of June 2025), I focus on three events: a dance performance, a play, and an exhibition: "Pura Señora Católica" (Pure Catholic Lady), "Benda Muxe" ("benda" means sister in Zapotec), and "Dissident Masculinities: Passages of Vulnerability and Eroticism," an exhibition I approach through five self-portraits. Moving from paintings of vernacular dance to muxe purgatory and an exhibition demands a lot from the viewer. In these notes, I move from exultant joy, from the exercise of irony, to the elaboration of mourning for the killed muxes (mandatory impunity, in the case of muxes), to the representation of oneself.

Palabras clave: Cultura elegebetera mexicana, 2025; Teatro transexual - México; danza transexual - México. Cess Enríquez. México de Colores.

Keywords: Contemporary Lesbian and Gay culture – Mexico; Transexual Theatre- México; Transexual Dance – Mexico. Cess Enríquez. México de Colores.

Para citar este artículo: Marquet, Antonio, "Jotería en junio de 2025: Cuaderno de apuntes, I", en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 65, semestre II, julio-diciembre de 2025, UAM Azcapotzalco, pp. 105-122.

Es preciso iniciar la reflexión del tsunami de espectáculos que se presentó en el mes más joto, junio, periodo en el que se celebra la llamada Navigay.[1] Un complejo de festividades que se producen vertiginosamente, una tras otra, muchas a la misma hora del mismo día, en el enjotado espacio de la Ciudad de México que termina visiténdose con los colores del arcoíris el último sábado de junio: día mayor al que convergen anhelos, luchas, protagonismos, políticas, conflictos… una madeja afectiva fuertemente devanada.

A lo largo del mes, se proponen conferencias, charlas, presentaciones de libros, obras de teatro, ciclos de cine, pasarelas, exposiciones…[2] En cada uno de los escenarios (como los teatros del Centro Cultural del Bosque, el Teatro de la Ciudad, Esperanza Iris, Teatro Milán, Foro "A poco No", El Hormiguero…), de las galerías, centros culturales (Museo Universitario del Chopo, Cineteca Nacional, Eucalipto 20, Centro Cultural del Bosque, Galería Xavier Villaurrutia, Museo Numismático Nacional, Galería José Ma. Velasco, Archivo General de la Nación, Museo Franz Meyer…), de las universidades (UNAM, UACM, IPN, UAM), de las editoriales…

Las notas que propongo inician una reflexión sobre transexualidad, en especial sobre la transexualidad en el escenario mexicano actual: las preocupaciones, construcciones, la configuración de las herramientas, foto, historias, identidades, biografías, para la edificación de las identidades trans. Sin proponerlo, sin imaginarlo, la transexualidad se hizo fuertemente protagónica en muchos de los foros antes mencionados.

De tal manera que directamente se analiza lo que se vio, tal como se vio. Directamente, en un primer momento, para después proceder a establecer vínculos entre obras presentadas en otros escenarios. Todo esto, sin pasar por el filtro deformante de las reflexiones sobre transexualidades ya publicadas.

[1] Es decir la mayor fiesta de la Nación queer, comparable al ciclo de festividades de Navidad, el circuito Guadalupe-Reyes.

[2] Julia Cabrera Solís, directora de la Red de Museos de la Ciudad de México declaró que: "Los museos y espacios públicos deben ser lugares seguros para las disidencias. Para el Gobierno de la Ciudad de México y para la Secretaría de Cultura capitalina es muy importante que la Ciudad de México sea la capital de la diversidad", en la inauguración de la exposición de Nelson Morales. LLEGA AL MUSEO DE LA CIUDAD DE MÉXICO OBRA DEL ARTISTE CUIR NELSON MORALES

En el piso de las escaleras del Ángel de la Independencia, se grafiteó: "No hay orgullo con genocidio en Palestina." Honda frase que nos recuerda, en medio de la celebración, la bancarrota de la humanidad que se da en Gaza, en Cisjordania ocupada. Cada una de las crónicas y de las reflexiones de la escena cultura elegebetera en la Ciudad de México está fuertemente teñida por este siniestro espectáculo ejecutado, financiado, promocionado, alentado, manipulado por Israel, Estados Unidos y la Unión Europea que pretenden que la civilización occidental se edifica sobre el genocidio más cruel e inhumano, más directo que se haya registrado jamás. Malhayan los responsables, quienes permanecen en silencio, los que vuelven el rostro ha$ia otra parte.

Estas notas gritan: **No en el nombre de la comunidad elegebetera mexicana** que sabe qué es persecución, etiquetamiento, bullying, violencia, emigración, humillación, marginación, ser paria.

El México (de colores) de Pura señora católica

Si Pedro Calderón de la Barca viviera, quizás diría que "La vida es una danza" y que las danzas, danzas son. No lo diría en tono melancólico-teológico-filosófico, sino de manera trans-entusiasta.

Ante todo, ***México de colores*** es una compañía de altos estándares profesionales, de gran inventiva. Sus integrantas están dispuestas a apropiarse (hay que confesar que eso ya pasó, ya es un hecho) de la muy rica tradición mexicana dancística, un conjunto sólidamente estructurado.

La compañía ***México de colores*** se presentó, dentro de la Muestra de Prácticas coreográficas de(s)generadas LGBTIQ+, el 18 de junio en el Teatro de la Danza,[3] a una semana de la Marcha del Orgullo (o del *Pride* como se dice en nuestro México ciegamente aferrado a auto-neo-colonizarse, a pesar de la violencia estatal generada hacia México, por la ultraderecha norteamericana, blanca y despótica.[4] Entre más perseguida, más sumisa).

El programa que presentaron en esta ocasión, *Pura señora católica*, apuesta por la cuerda irónica, por explotar el sentido del humor, tan libre como el transvuelo de sus amplias transfaldas. En un tono fársico, elles se presentan

[3] Se presentaron el 6, 7 y 8 de junio de 2025 en la Sala Miguel Covarrubias.

[4] ¡Ante los intereses trumpistas, la rubicunda Pam Bondy ya compara a México con Irán!

como señor@s, mujer@s madur@s conscientes de su valer, ufanas de su estado civil, de sus paradojas. Primero aparecen vestidas de manera meticulosamente "indecente"; luego adoptan gestos de señora del rosario, con golpe de pecho y muy recogido masoquismo (hay que gozar plenamente la escena perversa). En efecto, se visten con largas faldas y se colocan el rebozo (como si fuera shador), misal en mano, cuando andaban con brevísima minifalda (de hecho, la traen abajo). Cuando las señor@s enlutad@s terminan sus devociones… ***bailan el cancán, con faldas de olán arcoíris***. Los tres momentos forman parte de la misma mujer, ora devota, ora fiestera; ora enrebozada para terminar mostrando pantaleta en el Folies Bergere. No se trata de un duelo entre piadosas contra reventadas, sino de una misma mujer que lo mismo reza que enseña pierna (con la misma entrega). El espectro transfemenino es contrastado, paradójico, inmenso y se desplaza desde el altar hasta el antro.

A pesar de las apariencias, son *muy* católicas: se arremolinan detrás del estandarte de la Virgen de Guadalupe. Con devoción y respeto bailan en torno a la imagen guadalupana, que remite al Estandarte fundacional del Padre de la Patria. Como Miguel Hidalgo, ellas lo enarbolan y salen a la pista para asumir la carta completa de libertades: de goce, de ser, vestir y zapatear como las diosas les dieron a entender. Traigo a colación a diosas porque justamente ellas quedan DIVINAS: en su atuendo, en su iluminación, en la limpia ejecución de la coreografía, en su fe guadalupana. Divinas de una divinidad cuyo secreto guardan y exhiben. Es el "secreto" de la transexualidad gozosa, zapateadora, de faldas volando.

Hay que gozar, hay que mostrar en el escenario no solo la perfecta unión, bajo la forma de sincronicidad de movimientos: se convierten así en un solo cuerpo que ocupa todo el escenario donde levitan y despegan en dirección a los cielos.

El programa de la UNAM, las presentan de la siguiente manera:

> Compañía de danza independiente de temática gay, inspirada en el extenso folklor mexicano, integrada exclusivamente por hombres, sin importar su preferencia, lo que da legitimidad a su objetivo de promover la inclusión y la diversidad.

Debo confesar que no se ve a ningún "hombre" en el escenario, sino a transféminas: Al entregarse a la inventiva transgresora, el rebozo sirve como brasier; otra utiliza el zarape con la misma función. No es un detalle irrelevante: Ambas prendas rebasan la función tradicional de proteger del frío: elles lo utilizan para hacer énfasis en pechos que no tienen, pero cuya presencia subrayan. De cualquier accesorio se puede hacer un vestido… ninguna prenda

tiene una función fija, inamovible. El maquillaje adragado (enormes pestañas, chapas apayasadas, grotescas, divertidas...) acentúa también esa manifiesta transfeminidad que no cae en pretensiones cisgenéricas. No quieren parecerse a nada, a nadie. Lo suyo es creatividad en la coreografía, en la danza, y en las representaciones de la transfeminidad. Hay un sujeto que hace todo ese esfuerzo, que imagina, fantasea y un cuerpo, perfectamente entrenado, que lo lleva al escenario. Ante todo, se subraya el género como performance y la diversidad de tonalidades que puede albergar sus almas, lúdicas y certeras.

La compañía circula por cuatro ejes, al menos: por un lado, su recorrido coreográfico va desde la época prehispánica hasta nuestros días. Por otro lado, el viaje es por regiones, desde Yucatán hasta Sinaloa. Además, pasan por todas las edades del femenin@ cuerp@: se vuelven ancianas de bastón (danza de las viejitas vertiginosa); se convierten en jóvenes chicuelas casaderas, seductoras, son palomas, mariposas o mujeres trans en el talón. También pasan de la danza folklórica a la danza contemporánea, al cabaret. Apuestan por una riqueza y dinamismo en el escenario, por la ***trans***formación permanente: ninguna coreografía permanece en la misma música, en el mismo cuadro, en la misma coloración afectiva...

No sé si sean puras, tampoco si son señoras, pero católicas es demasiado obvio que no lo son. La prueba es que no fueron a misa de las cinco el domingo de su presentación en el Teatro de la danza (ay, ¡qué pecado!). En lugar de cumplir con el ritual de la eucaristía, se pusieron a *trans*bailar como *trans*diablas *trans*enloquecidas, pero coordinadas. En su *trans*danzar les sale lo desenfrenado, el gusto, el éxtasis, la alegría de vivir: la vida es una danza. Quién sabe qué les pica en las zapatillas que las hace contorsionar todo el cuerpo (mucho más que la trayectoria de un misil antiaéreo en el desgarrado cielo de Medio Oriente).

Impresiona la primera coreografía: como punto de partida, dos jóvenes están en un momento de intimidad, expresándose su amor, sus ganas, erotismo y afecto. De pronto, son sorprendidos.[5] Inmediatamente los aprehenden y los llevan al pueblo, donde son juzgados y condenados. Todo sucede con rapidez. Esos chicos que se amaron, que huyeron a las orillas del pueblo para descubrir los bordes de su pasión, fueron descubiertos, atrapados, juzgados y finalmente castigados. La misma historia de siempre como diría Luis Zapata. Es una historia de crimen y castigo:

[5] Imposible creer en casualidades: seguramente eran vigilados, se les seguía; había que sorprenderlos *in fraganti*, interrumpir sus goces: sobrevienen el castigo, la estigmatización, la vergüenza, el castigo corporal. Tal es la primera escena de la vida de las homosexualidades.

Primer crimen: ser homosexuales.
Segundo crimen: amarse.
Tercer crimen: bailar desenfrenadamente.

Nada frena el amor homojuvenil, la unión homocorporal; nada frena el castigo supremachista: en ese ***desenfreno*** vivimos, como lo demuestra el gaycidio de los activistas hidalguenses asesinados después de la 47a Marcha del Orgullo, **Francisco Jesús Laiza González e Isaí López Rodríguez en los límites del Estado de México e Hidalgo** y los gaycidios que siguieron hasta completar media docena. Danzar es confrontar el supremachismo; el gaycidio estructural que vivimos (en que morimos).

México de colores disfruta de la entrega total, gozosa; esa enorme capacidad de sincronizar los movimientos hasta parecer que todas forman un solo cuerpo. El público, después de verlas se convence de que no hay más dicha que bailar. Que el lenguaje corporal promueve una transformación constante, que poco importa hombre o mujer, paloma o mariposa, vieja o jovenzuela, prostituta o devota: lo importante es bailar lo que se es, exhibir un cuerpo *trans*ido por la música (pero, sobre todo, no permanecer en una misma cuerda: el arpa tiene muchas).

Mientras en Irán y Tel Aviv caían bombas y el genocidio continuaba en Gaza, *México de colores* hacía un recorrido por casi cada rincón del país.

Particular atención merece la era porfirista: época en la que, bajo las notas de "Pompas de jabón" las trans irrumpen de la manera más "escandalosa". Siempre con el ánimo de transgredir.

De pronto resuenan las notas con la letra: "El mismo cielo se estremecía al oír su llanto": Cucurrucucú se convierte, obviamente, en el duelo por un trasfeminicidio bailado por cinco palomas cuyos blancos rebozos son alas: lloran la desaparición de una trabajadora transexual que portara en vida botas doradas en la soledad de la noche. Una vez más, esto se transforma con la música de arpa veracruzana para asegurar la transmutación del desconsuelo en alegría de la danza.

Las *trans*bailarinas de *México de colores* lo mismo cabriolean con zapatillas que descalzas, infunden amplio vuelo de enaguas o lucen minifaldas para caracterizar a una embotada (más allá de la rodilla) "Negrita de los pesares", pero eso sí, con su rebozo de seda. Jalisco o Puebla, Oaxaca o Veracruz… prevalece el vértigo *trans*formador en el escenario.

En el siguiente número Transmutan en mariposas monarcas, descalzas, por supuesto, con el son "Ay, ay, ay Tecalitlán". Revoloteo con esplendorosas alas, mariposeo de las alas-capas, vestido minúsculo. Sin duda, México de colores es una de las transcompañías más profesionales, con mayores logros, que se ha internacionalizado (con presentaciones en Los Ángeles, París, La Habana, México). Originales, contundentes, llenas de humor y jotería.

La cerrada ovación notifica a la compañía cuánto gozo generó en el público al verlas bailar, al escuchar sus fuertes taconeos, al ver la originalidad de sus prendas, maquillajes…

Bailan lo nuestro, en clave nuestra. Es decir, todas esas músicas y danzas vernáculas que nos constituyen como nación, con la nota trans, de la diversidad genérica. La Nación mexicana y la Nación queer borran sus fronteras. Al verl@s gozando intensamente con sus prendas, *trans*idas de placer con sus faldas, exultantes con las zapatillas, pelucas, tocados, maquillajes *trans*miten una energía, un tsunami emocional que inunda las entrañas de cada espectador.

Referencias

Antúnez Tiburcio, Flavio Carlos (director y coreografía). *Pura señora católica* con la Compañía de Danza México de Colores. México, 22 de junio, 18 hrs. Dentro del maratónico marco de la Muestra de Prácticas Coreográficas De(s)generadas LGBTIQ+

La compañía México de colores está formada por:

Alberto Salgado Román, Juan Pablo Torres Hernández, Marco Antonio Ortiz Rivera, Jacob Rafael Soto López, Jorge Estrada Bautista, Omar Pedro Ciénega Mangú, Benjamín Chantes Nicolás, Iván Enrique Herrera Sol, Pablo Eduardo Martínez Martínez, Héctor Armando Muruato Calzada, Ernesto Arturo Morales Sánchez, Israel Fermín Romero Sánchez, Ariel Torres Cordero, Antonio Vite Castro, José Manuel Hernández Pardo, Brayan Alberto Hernández Santa María, Luis Mario Martínez Martínez, Kevin Hernández González. (https://www.danza.unam.mx/pura-catolica)

https://teatroinbal.sistemadeboletos.com/eventperformances.asp?evt=234
https://www.danza.unam.mx/pura-catolica

Disidencia y erotismo en la plástica mexicana

El 7 de junio de 2025 el visitante del Museo Numismático Nacional no deja de sorprenderse por el amplio y silencioso patio virreinal, un edificio que ha sido impecablemente recuperado en china sea la parte, llena de barullo, de la Ciudad de México: en la calle República de Bolivia 40, a un costado de la Iglesia de Santo Domingo, donde nací a la devoción de los altares dorados, el tezontle y la piedra ricamente tallada: qué plaza tan hermosa, tan mía.

En este marco de belleza y espiritualidad quién se negaría a deleitar el ojo con una exposición cuyo título es más que prometedor: "Masculinidades disidentes: pasajes de vulnerabilidad y erotismo", curada por el Laboratorio de Experimentación curatorial (Somos voces y UACM); Maai Ortiz y Carlos Segoviano.

En el coctel de inauguración, ilumina la sonrisa de Salvador Irys, director del FIDS, un bálsamo en medio de los horrores que vivimos y las palabras de los curadores, Maai Ortiz y Carlos Segoviano. Son más de veinte los artistas, jóvenes y consagrados, los que concurren:

> Los artistas que participan en la muestra Masculinidades disidentes son Zule Camarena, César Casta, Mar Coyol, Armando Cristeto, Alicia Cruz, Alberto Escobar, Emmanuel Espintla, Karl Frías, Terry Holiday, Fernando Osorno, Santy Mito, Nelson Morales, Arturo Ramírez Juárez, Adolfo Riestra, Juanjo Sainz, Óscar Sánchez Gómez, Eric Tabales, Taller Documentación Visual, Felipe Ugalde, Reynaldo Velázquez y Nahum Zenil.[6]

Mar Coyol ofrece "Faltas a la moral" (reformulación de una imagen del Archivo Casasola.), se trata de la imagen de tres maricones en traje de reclusión de rayas rosas. Uniformadas, están marcadas por el poder penitenciario, purgando la pena de ser putos, de no tener dinero para sufragar la extorsión o de ser morenos (son rigurosas las leyes de la clase, raza y dinero). A pesar del supremachismo, el trío hace la fuerza. No tienen a nadie más que a ellos, en el silencio que los envuelve, están en la crujía J, pintada de un rosa que todo tiñe.

Al imperativo de castigo a las locas, la resistencia joteril. Las lógicas de la representación se transforman en los cuadros escogidos.

[6] ‹https://www.diariodemexico.com/escena/abre-la-exposicion-colectiva-masculinidades-disidentes-pasajes-de-vulnerabilidad-y-erotismo›.

Cinco autorretratos: más allá del principio narcisista

1. "El convaleciente" (1989) de Adolfo Riestra en un vigoroso autorretrato en el lecho vihchoso. Visión a pico que muestra al paciente en soledad y en medio de la trasfusión. No hay nada más en la habitación del hospital, sino la cama, el frasco del suero, la aguja (nótese que no hay personal médico, familiares, amigues). La línea dibuja el contorno del cuerpo. En la época, retratarse de esa manera era una verdadera temeridad, una auténtica hazaña. Significaba destrozar el miedo, el estigma frontalmente. Riestra encara el mundo desde el lecho de enfermo, desde la postración, con los brazos delgados. La enfermedad pudo avanzar mucho; el heroísmo de Riestra no retrocedió un ápice. Es muy vigoroso autorretrato en que el artista se ve de frente, en su soledad hospitalaria, en ese momento aún no existen los retrovirales.

2. En el cuadro de boda de Nahúm Zenil, las doncellas que sostienen el velo del novio; los familiares: todos tienen el mismo rostro de los novios. El cuadro fue pintado cuando ni siquiera se soñaba con que íbamos a tener derecho de casarnos y de que se realizaran bodas colectivas en la Oficina del Registro Civil, en Arcos de Belén en 2010. Es un cuadro profético (aunque hay que decir que no necesitamos de leyes para amarnos).

¿Qué significa que todos tengan los mismos rasgos, que sean los mismos personajes?: probablemente que los contrayentes no tienen más familia que ellos mismos. Que ellos son todo lo que tienen, padres, sobrinos…. En la ceremonia de matrimonio, que en esa época no existía, no se pronuncia "hasta que la muerte los separe" como fórmula de compromiso. Es innecesario, en el mundo no existe más que ellos mismos. Ellos son su pareja, al mismo tiempo que sus familiares cercanos y lejanos y todo su entorno. Esta es una forma, original y contundente, de decir su compromiso, de expresar la soledad de la pareja formada por dos hombres maduros.

Es fascinante esta soledad en la que vive una pareja que se basta a sí misma. Que ha estado unida a lo largo de varias décadas: no fue necesario el papelito sino el compromiso, la intensidad afectuosa y sobre todo la voluntad de estar juntos. El cuadro es la representación de una realidad concreta, conocida por el mundo de artistas plásticas.

Larga vida a la pareja.

3. En medio de la estancia, con el altar familiar al fondo, el comedor a la derecha aparece desnudo Santi Mito, en una foto titulada "Interretrato con mi abuela en Santiago Nacaltepec" (2018). Envueltos por el silencio, en esta fotografía el fotógrafo aparece desnudo, para mostrar su fuerte y amplio pecho, con una piel rozagante. Cierra los ojos en entrega total al cuidado, al amor de la abuela en una fotografía llena de calor familiar en la tibieza de Oaxaca.

4. Nelson Morales,[7] uno de los fotógrafos jóvenes con mayor número de exposiciones en Estados Unidos y Europa[8] (actualmente presenta en el Museo de la Ciudad de México ***Nelson Morales y otras historias: muxe, deseo, foto, cuir***) exhibe un "Autorretrato con enagua" (2016).

¡Ay! ¡qué bonito es reposar, reposar a media tarde!, despojándose de la blusa y quedándose con las enaguas (¡primero muerta que sin enaguas!). Justamente es esa condición relajada, en medio de la intimidad, en la sala de su casa, donde hallamos a un hombre que no quiere lucir su magnífica falda, ni su hermosura a pesar de tener un cuerpo joven, moreno, luminoso. Se le descubre en la media luz de su sala con la puerta abierta donde se puede descansar de la opresión supremachista, de Heterolandia. Este magnífico autorretrato, en muxe, muestra que uno puede vivir una vida relajada, tener un domicilio seguro a donde no llega persecución ni acoso.

5. Imposible contar las cápsulas y comprimidos que están en la base del vaso, medio lleno (o medio vacío). Dentro del vaso, sumergida, la foto, tamaño pasaporte del joven Oscar Sánchez Gómez (http://facebook.com/YeLatinBro). Foto (enmarcada) de la foto (ahogándose). Fotógrafo observándose en medio de la inundación química que hubo que ingerir, a horarios fijos, sin omitir ningún comprimido. La foto (1997) es síntesis del horror que significó estar dispuesto a sobrevivir, incluso viviendo con la camisa de fuerza de la química. Para muchos, este fue el martirio vivido desde los años noventa, antes de la aparición de los retrovirales. La pieza pertenece a la serie "Efectos secundarios".

[7] En el currículo de Morales nacido en Unión Hidalgo, Oaxaca, destacan los premios: "Ganó el concurso de fotografía "Te hace ver más" del Canal 11 del Instituto Politécnico Nacional, así como nominaciones en el Festival Internacional de Fotografía Paraty em foco 2014, en Brasil. Su trabajo ha sido seleccionado en la Bienal de Oaxaca y publicado en revistas como: L'Oeil de la Photographie, Mexicanísimo, Vice, entre otras." LLEGA AL MUSEO DE LA CIUDAD DE MÉXICO OBRA DEL ARTISTE CUIR NELSON MORALES

[8] "Ha tenido exposiciones en Hydra Fotografía de la artista Ana Casas Broda, el Centro de la Imagen, Fundación Televisa, Editorial RM, el Centro Nacional de las Artes, el Centro espacio cultural de Madrid, España, y en LODO Galley, de Loredana Dall'amico en París." *Idem*.

Cinco autorretratos, ajenos de la lógica selfie, que introducen al espectador en la complejidad de la intimidad gay masculina; el silencio envuelve a estos varones que piensan sobre sí mismos y los retos emocionales, de salud, familiares que deben arrostrar, desde su soledad.

Con un "¡Que viva el arte, el arte de las disidencias sexuales!", terminó el Dr. Segoviano sus palabras de presentación en el Museo Numismático Nacional, al filo de las tres. Antes de que ingresara el público a las salas a descubrir esas masculinidades en el triángulo de la vulnerabilidad, la diversidad, la disidencia; tres coordenadas dentro de las cuales no se presenta el buga.

Referencias

Fájer, Israel León. (2024) "Masculinidades disidentes: la vulnerabilidad como resistencia", ‹https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16162021000300191&lng=es&nrm=iso›.

El autor señala que "esta investigación es un esfuerzo por encontrar un punto medio, por tender un puente entre la realidad mexicana 2021, mi realidad, y las aspiraciones teóricas que pueda haber respecto al objeto de estudio."

‹https://www.diariodemexico.com/escena/abre-la-exposicion-colectiva-masculinidades-disidentes-pasajes-de-vulnerabilidad-y-erotismo›.

‹https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=689034640551638›.

Carta a Cess Enríquez y a la compañía que hizo posible *Benda Muxe*

Muchas gracias por un dragma tan fuerte, por una puesta en escena tan linda, por una compañía tan propositiva; sobre todo, por transportar al público al Istmo, por hacer resonar el zapoteco, por maravillarnos con el tejido de la palma, con las muxes de barro…

El público del Teatro Helénico viaja a un Tehuantepec auténtico, de las personas. No un istmo de tarjeta postal que, siendo entrañable, hermoso y magnífico, carece de la profundidad que le imprime *Benda Muxe*.

Benda Muxe (2024) es una obra bordada con la característica maestría de las tehuanas, con mil hilos de mil coloridos. ¡Que entrañable obra! Tan trica: llena de veneno, de sal y salero, de erotismo y de ganas, (ganas de coger), porque esas muxes ni muertas olvidan los placeres. Las Muxes se entregan a esas

recordaciones de manera directa, festivamente grosera, vulgar, vigorosamente corriente, libre, espontánea. Una quiere marido; otra se pone de cuatro. Todas son una atascadas. Una no deja el mezcal por nada del mundo: piensa llegar al paraíso con la botella en la mano… ¡qué bárbara![9]

Empezaré por los aretes que le faltan a la luna: esos aretes que quiere recuperar une de los muxes. En el desenlace, el espectador se entera que los quiere para llevárselos a la abuela. Ágil manera de llevar la anagnórisis a terrenos tan íntimos, inesperados.

La abuela bien puede estar en el paraíso sin que nada le falte; sin embargo, la muxe sabe que hay mucho más que el paraíso prometido ("No me basta mi dios para quererte, el cielo que me tienes prometido"): quiere llevárselos porque los aretes eran lo que más le gustaba a la abuela. Este gesto constituye una perla de la memoria afectiva. Llegar con ellos, cruzar con ellos el mundo de la muerte, equivale a decirle: no te olvido, no descuido tu gusto, tus ganas de acicalarte y de enjoyarte. Tengo presente tu coquetería, tu voluntad de mostrarte socialmente de manera espectacular. Por ello te traigo lo que te gusta, lo que más quieres… Y la muxe termina poniéndoselos, asumiendo las enseñanzas de la abuela. ¡Qué circuito del recuerdo, del afecto, de la íntima y fuerte relación nieto/abuela! Las herencias que importan no son en bienes contables.

¿Qué significa vestir con las prendas de ese ser tan querido? El muxe no se traviste, no se transgeneriza… Sobre todo, ante todo, se viste con su gusto, con su voluntad de aparecer hermosa, arreglada.

Ella murió; su recuerdo, no. Los aretes que dejó fue una herencia de muy hondo significado. El gesto de la muxe es más complejo. Queda simbólicamente investido con el cariño de la abuela, con su recuerdo, con la veneración y apego que le profesa… El laberinto del recuerdo, del afecto es complicado: nada detiene a la muxe para entregárselos a su abuela…

El trayecto por los infiernos, el círculo muxe del infierno descrito en *Benda Muxe* sacude al público: Cess-Dante Allighieri, lo sabe. Es justamente en ese vértice, el de la muerte del que ha sacado primero César Enríquez, ahora Cess Enríquez, varias de sus dragmas se colocan en el espacio de los muertos. Poetas (*Por hocicones mataron a los actores*), mujer trans (*Priety Guoman*[10]), el castrati, pasan por los infiernos antes de que caiga el telón.[11] De hecho, todos

[9] Cf. Para comprender la obra de Cess, es conveniente revisar "César Enríquez, profesor cabaretero" en *Elegebeteando* de Antonio Marquet (UAM, Azc., 2017) p. 524 y ss.

[10] ‹https://elegebeteando.wordpress.com/2017/06/14/luis-montalvo/› (junio de 2017).

[11] ‹https://elegebeteando.wordpress.com/2020/12/03/catita-es-cesar/› (diciembre de 2020).

son personajes muertos que desde el más allá se hacen oír, reflexionan sobre su vida, sobre la violencia supremachista que los llevó a fenecer. Estando muertes, sus palabras adquieren otro peso, otra consistencia.

> César Enríquez ha decidido explorar sistemáticamente el terreno de lo fantasmático y, al hacerlo, rescata, por ejemplo, historias de los 41, en Por hocicones mataron a los actores.
> Los personajes de César están muertos, y buscan el hilo de su historia. Esa búsqueda de sonámbulos enciende la conciencia en el espectador. No es la trans exclusivamente la que tiene una historia de violencia. Toda la historia de la comunidad LGBTTTI, hunde sus raíces en la violencia. Esos actores "hocicones" practican teatro de jacal, formas populares antiguas. Teatro popular que afirma que donde hay un actor y un espectador ocurre el teatro. Efectivamente, lo que necesita la draga es un espectador.[12]

El punto central de Benda Muxe tiene que ver con la tramitación, la confrontación con la violencia, que en realidad son un denso cúmulo de violencias.

Una de ellas, nada menor, es cómo confronta la víctima los hechos:

Víctima de asesinato

Una díler, una díler transexual, que muere de dos balazos en la cara, uno de los cientos de asesinatos que ocurren casi cotidianamente, ¿a quién le importa?; ¿quién la echa de menos?

Solo la comunidad trans se acerca a ella, a su cuerpo. Al menos estas mujeres trans reciben un entierro, tienen un funeral, expresan últimos deseos, algunas pueden pagar por hacer tronar cuetes en el funeral, aunque el dinero tenga otro destino. No es la suerte de muchos cientos de miles de muertos, de los y las desaparecides…

¿A quién le importa el final de una trans alcohólica?

Más allá del acercamiento pintoresco-turístico ¿a quién le importan las muxes? Se les ha condenado a la leyenda (denunciada en *Benda Muxe*) de que son un caso de integración, aceptación en una sociedad tradicional donde la diversidad tiene otro estatus.

A nadie le importa en esta sociedad globalizada heterosexista, que hace desparecer el universo trans con un decreto firmado el día de la investidura de Trump. Lo cual no solo es un acto de transfeminicidio, sino de transgenocidio,

[12] ‹https://elegebeteando.wordpress.com/2020/01/19/dragas-en-rebeldia-presentacion-en-el-nicho/› (enero de 2020).

que no solo concierne al universo Trans, sino a todos, incluso a los y las bugas, porque se reconoce sólo al hombre y mujer HETEROSEXUALES, retornando a la presión del binarismo que destruye la riqueza humana de elegir, construir, vivir, gozar de la riqueza humana que se abre con la toma de conciencia de que existe el género, como un constructo social. Esto es un atentado mayor de un delincuente mayor, aplaudido por la plutocracia sionista.

En primer lugar, con *Benda Muxe* es el público en general el que escucha con atención, riendo, un puñado de historias trans. ¡Qué revolución!

Pasear por el más allá

Cuánto necesitamos que exista el más allá; que haya una vida después de la muerte. Cuánto necesitamos que haya un purgatorio y estrategias para salir del purgatorio y transitar al paraíso. Son estas categorías de una visión del mundo las que permiten una obra de teatro como *Benda Muxe*, pero sobre todo que exista un espacio de acogida para las víctimas de muxecidio.

A nadie le importa el muxecidio, una forma de transfeminicidio, que sin embargo tiene notas que hacen de este asesinato, una categoría aparte.

Lo más importante es que nuestra historia, como la de esas muxes de *Benda Muxe*, es el eje para salir del purgatorio, del limbo del olvido, del abandono familiar y social. El teatro puede contribuir a tomar conciencia del horror de la vida trans a partir de un puñado de trayectorias de muxes.

El principio de que "Cada historia cuenta" es el meollo de *Benda Muxe*. Contar nuestra historia es ***lo que cuenta*** para salir de la muerte, del purgatorio, de la parálisis, de las adicciones, del narcisismo. Por muchas razones:

1. Porque vivimos como muertos. Aunque haya una cada vez más nutrida Marcha del Orgullo, en realidad hay cuerpos, trayectorias, historias que no cuentan (desde Palestina hasta los mil guetos: lésbico, gay, muxe, trans, leather, vaquero…): vivimos en Heterolandia. Ciertamente tenemos una Zona Rosa, nos podemos casar y llenar la plancha del Zócalo con la bandera más grande del planeta… Puro ***pinkwashing***. La vida elegebetera no consiste en mover un paraguas de color un domingo por la mañana durante un par de horas.

2. Solo contando nuestra historia, es decir estructurándola, elaborando un relato puede haber un cambio. Esencialmente porque nos sabremos dotad@s de una biografía, porque construyéndola, difundiéndola, habremos podido nombrar lo que ha sido borrado, amordazado, desconocido, ignorado, violentado en Heterolandia. Los hechos de esa biografía pueden estar salpicados con mezcal. Sin embargo, por más litros de mezcal que bebamos, eso no quita el sabor amargo de una vida de exclusión, bullying, persecución, de encapsulamiento… La vida de los sujetos elegebeteros, (hoy, ayer, quizá en un remoto mañana) no pasa como se representa en una pieza de Pierre y Gilles, que son tan maravillosas como "falsas", en el sentido de que edulcoran, subliman joterilmente la opresión que vivimos cada día. (Gracias hay que dar por que lo hacen, pero ese embellecimiento idílico no quita que en este mundo hay elegebeticidio).

3. Es imperativo, vital, imprescindible **contar nuestra historia**, porque a nadie más le importa. Somos seres que NO IMPORTAN, primer elemento de la toma de conciencia que impulsa a la acción.

4. Contar la historia personal significa tomar conciencia de lo revolucionario de ese gesto, y tener la convicción de que esas historias son parte esencial de la Queer Nation, o si se quiere de Jotilandia, de Muxelandia, de Translandia, todas las naciones que hay en la elegebeteqüidad…

5. Esa conciencia de ser sujetos dotados de una historia (más oscura y ominosa que rosa) nos llevará a actuar. A salir de Llorar frente al espejo, título de una noveleta de Severino Salazar. De salir de muchos males que aquejan fuertemente a la comunidad elegebetera, el mayor de los cuales es la pasividad, el fluir, el valemadrismo, llevar una vida dividida, las numerosas formas de clóset que existen actualmente.

6. *El vampiro de la colonia Roma* tomó la palabra para contar su historia: fue una revolución que provocó el boom de la literatura elegebetera; Francisco de Hoyos tomó la palabra para escribir *Con la sonrisa en los labios*, una vida de ocho décadas: sí los gays vivimos ocho décadas y vivimos para contarlas.

7. Por favor sigan ustedes enumerando las grandes e innumerables consecuencias que tiene elaborar nuestra historia…

‹https://elegebeteando.wordpress.com/2020/01/19/dragas-en-rebeldia-presentacion-en-el-nicho/›.

Mar Coyol "Faltas a la moral"

Adolfo Riestra "El convaleciente"

Nahúm Zenil "Matrimonio"

Santy Mito, "Interretrato con mi abuela en Santiago Nacaltepec"

Nelson Morales, "Autorretrato con enagua"

Foto tamaño pasaporte del joven Oscar Sánchez Gómez. La pieza pertenece a la serie "Efectos secundarios".

Landrú de Alfonso Reyes y la polémica entre Ibargüengoitia y Monsiváis como aliento al espíritu crítico[1]

HÉCTOR PALACIO | EGRESADO DE LA MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA, UAM AZCAPOTZALCO

Resumen

Este ensayo expone las virtudes tanto de la crítica y la polémica literarias, como del espíritu libre que anima el debate de las ideas, fuentes esenciales para la creatividad de los escritores y muy estimulantes para el lector. Un fenómeno que puede mirarse incluso como un subgénero literario que al tiempo de contener elementos anacrónicos, también los tiene de contemporaneidad. A partir de una polémica en el ámbito de la filosofía inglesa, de batallas literarias célebres y algunas reflexiones teóricas sobre la polémica como subgénero literario, se presentan asimismo casos significativos en México. En particular, se examina el desencuentro entre dos prestigiados escritores mexicanos –Ibargüengoitia y Monsiváis– en torno a *Landrú*, una obra del considerado patriarca de la literatura mexicana, Alfonso Reyes. La polémica literaria es, cuando menos, un necesario y fértil aliento al libre ejercicio del espíritu crítico.

Abstract

This essay exposes the virtues of literary criticism and literary controversy, as well as the free spirit that inspires the debate of ideas, sources at the heart of creativity in writers that are highly stimulating for readers. This phenomenon can even be seen as a literary subgenre that, while containing anachronistic elements, also contains contemporary ones. Based on a polemic in the field of English philosophy, famous literary battles, and some theoretical reflections on polemics as a literary subgenre, significant

[1] Trabajo resultado de la UEA "Tendencias actuales en la crítica literaria mexicana", a cargo del profesor Daniel Arturo Samperio Jiménez. UAM Azcapotzalco.

cases from Mexico are also presented. In particular, it examines the disagreement between two prestigious Mexican writers —Ibargüengoitia and Monsiváis— regarding *Landrú*, a work by Alfonso Reyes, considered the patriarch of Mexican literature. Literary controversy is, at the very least, a necessary and fertile encouragement for the free exercise of the critical spirit.

Palabras clave: Bertrand Russell, Aradra Sánchez, Octavio Paz, Enrique Krauze, Carlos Fuentes, Alfonso Reyes, Jorge Ibargüengoitia, Carlos Monsiváis, Rafael Elizondo, polémica literaria, espíritu crítico, mayéutica, opereta, libreto, Landrú…
Keywords: Bertrand Russell, Aradra Sánchez, Octavio Paz, Enrique Krauze, Carlos Fuentes, Alfonso Reyes, Jorge Ibargüengoitia, Carlos Monsiváis, Rafael Elizondo, literary controversy, critical spirit, mayeutics, operetta, libretto, Landrú…
Para citar este artículo: Palacio, Héctor, "Landrú de Alfonso Reyes y la polémica entre Ibargüengoitia y Monsiváis como aliento al espíritu crítico", en ***Tema y Variaciones de Literatura***, número 65, semestre II, julio-diciembre de 2025, UAM Azcapotzalco, pp. 123-138.

1. El espíritu crítico y las virtudes de la polémica

En otoño de 1959, la revista inglesa especializada en filosofía, *Mind*, rechazaba publicar una reseña crítica sobre el libro *Words and Things*, de Ernest Gellner, enviada por Bertrand Russel. En "Nota crítica rechazada" –incorporada en la sección de correspondencias del periódico *The Times*–, el prestigiado filósofo expresaba su disgusto contra el director de la publicación que había esgrimido tratarse de un libro ofensivo a la escuela filosófica de Oxford, base de la revista, pues no lo consideraba un argumento válido sino un "punto de vista partidario"; lo cual contravenía el espíritu de un medio que desde su fundación había ofrecido un foro para discutir todo trabajo filosófico serio y competente.

El libro en cuestión no era ofensivo excepto en el sentido de que no se estuviera de acuerdo con las opiniones que discute, sostenía Russel, cuya carta inició la polémica y el debate que generaron una enorme cantidad de réplicas y contrarréplicas entre un sinnúmero de participantes en la disputa. Ved Mehta, en su libro de 1961, *La mosca y el frasco*, dio seguimiento a la querella

(aun tomando partido, a veces cambiante de acuerdo a los razonamientos) y seleccionó solamente trece cartas, entre decenas, para ejemplificar el espíritu de lucha de quienes llamó "los combatientes filosóficos".[2]

Otro punto observado por Russel era si un libro considerado ofensivo merecía o no una nota crítica en una revista seria como había sido *Mind*. Y la posición mayoritaria de los combatientes pensaba que sí debía ser reseñado, aun con las supuestas ofensas que contenía, pues daba ocasión al desmentido o a las precisiones, es decir, a propiciar, de nueva cuenta, la discusión y el debate. El triunfo final fue para Russel, por mayoría de adhesiones razonadas y, en cierta manera, también para el libro rechazado, pues la polémica suscitada había despertado interés en la comunidad resarciendo así el "daño" causado por la negativa de Gilbert Ryle, director de la revista.

En apariencia, toda esa trama puede mirarse como un caso de censura, de toma de partido indeseable. En realidad, en el fondo subyacen las virtudes del espíritu libre del debate de las ideas que eran frenadas al no publicarse la reseña y, como una consecuencia inesperada, esas mismas virtudes se hacían evidentes en la polémica y el debate producidos en los medios de comunicación diversos, periódicos y revistas.

Ese espíritu polemista que no rehúye el debate argumentado es lo que más llama la atención y da pie, por un lado, a reflexiones sobre el carácter de la polémica y los polemistas y, por otro, a conocer si el historial o "tradición" de la polémica permiten encontrar en esta un género (o subgénero) literario a cabalidad, que aun con interdependencia de otros géneros –didáctica, crónica o periodismo cultural, por ejemplo– pueda sostenerse por sí mismo.

2. Sócrates y la mayéutica

Si se considera que la polémica es una disputa, controversia o discusión en la que intervienen dos o más personas que sostienen posturas distintas y aun opuestas, y que razonan no con el fin de llegar necesariamente a una conclusión feliz o a un acuerdo sino sobre todo de imponerse y triunfar frente al contrario, ya desde la antigüedad se encuentran ejemplos. En particular, en los diálogos socráticos de Platón, donde se exponen el estilo y el arte de preguntar de Sócrates, la mayéutica, para derivar razones y verdades subsecuentes (no se llega a una verdad o razón concluyente, pero hay virtud en el proceso), aunque

[2] Ved Mehta. *La mosca y el frasco*. FCE, 1976; pp. 11-50. Una crónica más que atractiva, se aproxima a lo excitante, de la polémica y los debates entre filósofos ingleses y la participación de ciudadanos interesados.

se trate de su razón y su verdad, en quienes tienen ideas contrarias a las suyas; una técnica no necesariamente pacífica.

La mayéutica es una habilidad empleada para polemizar incluso hoy día, como es el caso de Ettore Gotti Tedeschi, de cuyo libro, ***El arte mayéutico de la polémica***, el filósofo y editor Giovanni Zenone apunta: "El tono… [es] gustosamente polémico, porque quien ama siempre está dispuesto a defender y combatir por aquel y por aquello que ama… Este libro… sigue el arte mayéutico de Sócrates, que hace salir la verdad de la misma boca de quien la combate".[3] Es decir, la confrontación socrática no necesariamente es diálogo ecuánime entre alumno y maestro sino que produce una tensión entre ellos dos, y con frecuencia interviene un tercero.

Tensión que podemos observar en *Protágoras* o más claramente en *El simposio*, donde Platón conduce al lector a una batalla entre trágicos, filósofos, médicos y oradores al disertar sobre el amor desde posturas distintas, y en la cual Pausanias, Agatón, Aristófanes y el propio Sócrates son protagonistas. Y es que el mundo griego antiguo tenía en la filosofía un ámbito para la polémica; polémica como instrumento y/o como creación literaria per se.

3. La polémica en tiempos modernos

Durante la Edad Media las polémicas tuvieron un carácter más bien eclesiástico, hasta que vuelven a secularizarse en la llamada edad moderna y es posible afirmar que se asientan en el siglo XIX y se profundizan en el XX, en particular en las crecientes páginas de revistas y periódicos. En un estudio reciente, la investigadora Aradra Sánchez ha querido establecer los significados de las polémicas literarias del siglo XVIII para la historia literaria y su vínculo con las perspectivas contemporáneas del ejercicio de los géneros y de la crítica misma, con la mira puesta en la consideración de si los registros de las polémicas de entonces forman parte de una historiografía como género:

> Esta importantísima actividad crítica [la polémica] al margen de los formatos tradicionales del tratado, se desarrolló en textos, soportes y lenguajes muy distintos, que plasmaron por escrito los debates y las inquietudes estéticas del momento. Pero ¿qué función ejercen estos textos en la formación de la historia literaria? ¿En qué medida se conforman como categoría o género historiográfico? ¿Cómo y desde qué presupuestos modelan el pensamiento literario?".[4]

[3] Giovanni Zenone. Introducción a *Coloquios mínimos: El arte mayéutico de la polémica*, de Ettore Gotti Tedeschi. Homo legens, 2019.

[4] Rosa María Aradra Sánchez. *Las polémicas literarias en el siglo XVIII: ¿Un género historiográfico?* Universidad Nacional de Educación a Distancia, España; otoño de 2021.

Esta tarea partía de una definición del concepto "polémica" del propio siglo en cuestión tomada del Diccionario de Terreros y Pando, el único en plantear la polémica desde una perspectiva literaria: "libro, o cuestión en que los autores escriben unos contra otros, criticándose mutuamente, o disputando alguna cosa; y en una palabra, los libros polémicos son las guerras de los sabios".[5] Este punto era importante porque trasladaba el término griego ***polemikós***, de significado físico y/o bélico, al desencuentro dialéctico y/o ideológico de la literatura usualmente identificado con el concepto controversia. Polémica y controversia tenían un encuentro conceptual dentro del ámbito del desencuentro al tiempo que definían su naturaleza: batalla, lucha, contraposición, triunfo, derrota, indefinición, imposición…

Por otra parte, la relación que establece la autora entre la polémica literaria del siglo XVIII en España con la historiografía contemporánea, es razonablemente aplicable a otros géneros y aproximaciones críticas y teóricas actuales, y resulta igualmente útil para el presente ensayo; aquí algunos puntos esenciales:

A. La polémica literaria tiene una tipología de interlocución específica y unas estrategias y funciones genéricas, argumentativas y estilísticas que, dentro de su variedad, permiten establecer líneas comunes en pos de una conceptualización teórica más precisa.

B. La naturaleza dialógica de la polémica literaria se manifiesta en una configuración interna de base dialéctica y de apelación continua en dos frentes: el del adversario literario y el del público receptor, ante los que despliegan sus armas retóricas.

C. La polémica literaria no funciona como enfrentamiento dialéctico únicamente entre los actantes implicados; exige el espacio de recepción más amplio de un auditorio-público lector ante el que se proyecta una determinada imagen de escritor, ante el que se exponen habilidades y conocimientos, y al que se quiere convencer desde las más variadas formulaciones y argumentos.

D. La polémica literaria escrita se construye en diferido, pero sus procesos de interlocución son próximos en el tiempo y la contemporaneidad es su zona de expansión, por lo que se constituye como uno de los medios más dinámicos de pulsar las inquietudes teóricas de una época.

E. El análisis sistemático de las polémicas literarias de un periodo concreto permitirá reconstruir la tipología argumentativa de una época, ordenar sus

[5] *Ibídem*, citando a Esteban de Terreros y Pando. *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*, 1787, Madrid.

principios y estructuras y trazar, en definitiva, la historia del disenso literario de un tiempo dado.[6]

4. Algunas polémicas célebres[7]

Como la polémica implica una batalla, algunos escritores se han tomado demasiado en serio el rol de *polemikós* (arte de la guerra) y han llegado a ser literales, pasando a los insultos, las manos, los golpes e incluso las armas. Naturalmente siempre será mejor quedar en el plano del debate, el razonamiento y la pluma como espada, pero aquí van algunos casos famosos:

Quevedo vs Góngora

Quevedo, políticamente incorrecto, insultaba a Góngora llamándole "judío" por el perfil de su nariz: "érase un hombre a una nariz pegado"; este replicaba burlándose de su patizambo antagonista: "que vuestros pies son de lejía", y de sus "quevedos", las gafas.

Proust vs Lorrain

Es difícil imaginar a Marcel Proust como protagonista de un duelo a pistola a causa de una mala reseña, en particular contra Jean Lorrain, un poeta simbolista que ejercía la crítica literaria como arma para destrozar rivales.

Cierto día, antes de que Proust comenzara *En busca del tiempo perdido*, Lorrain criticó su colección de poemas en prosa *Los placeres y los días*. Lo más cercano al elogio que escribió fue que se trataba de un libro pestilente. Afirmó en público que Proust era homosexual (el mismo Lorrain lo era) acusándolo de tener un romance con el hijo de Alphonse Daudet, razón por la cual Proust había conseguido que él prologara su libro. Proust lo retó a duelo, pero como los dos eran poetas decadentes, ninguno acertó en el blanco.

Faulkner vs Hemingway

En 1947, William Faulkner afirmó que Ernest Hemingway "no tenía coraje" y que "nunca había usado una palabra que hiciera a alguien buscar un diccionario". El agraviado, todo un macho, enumeró las veces en que había desafiado la muerte, y contraatacó a Faulkner: "¿Has leído su último libro? No es más que prosa etílica, pero una vez fue bueno. Antes del alcohol, o cuando sabía cómo mantenerlo a raya".

[6] *Ibídem*. Pp. 52-53. Puntos extraídos de las conclusiones de la autora.

[7] Tomado parcialmente de "7 piques entre escritores para desacralizar la literatura". *Esquire*. Alberto Hernando. 19 de abril de 2022.

Sartre vs Camus

Es sabido que Jean Paul Sartre valoraba a Albert Camus como novelista, no como filósofo. En los años 50 del siglo XX, ellos eran las dos figuras intelectuales europeas más importantes de su tiempo y acabaron por pelear por cuestiones político-ideológicas. Camus publicó *El hombre rebelde*, una crítica a la izquierda estalinista; Sartre organizó un nutrido ataque en su contra en *Les Temps Modernes*, la revista que dirigía. Terminaron a navajazos literarios: Sartre lo despreció abiertamente como filósofo acusándolo de burgués. Camus replicó subrayando que, durante la guerra, Sartre había conservado las relaciones literarias con los colaboracionistas.

5. Y en México: Paz vs Fuentes

En México se han dado algunas polémicas literarias. Por ejemplo, las establecidas por Sor Juana y Carlos de Sigüenza y Góngora con sus contemporáneos a finales del siglo XVII. O la propia Juana de Asbaje contra Sor Filotea de la Cruz. En el siglo XIX, escritores conservadores contra liberales. En el XX, integrantes de la generación de los Estridentistas contra la de Contemporáneos, nacionalistas contra extrajerizantes; Octavio Paz contra Antonio Alatorre en torno a Sor Juana; Paz contra José Joaquín Blanco por cuestión de egos. O la célebre de Paz contra Carlos Monsiváis, quien le había reprochado poseer una mentalidad autoritaria que abusaba de la generalización y lo condenaba a la inexactitud. "Si mi pecado es mi manía generalizadora, el suyo es el discurso deshilvanado, hecho de afirmaciones y negaciones sueltas… no es un hombre de ideas sino de ocurrencias"; Paz no es hombre de ideas sino de recetas, reviró Monsiváis. Y así se siguen un rato hasta que el tiempo aparentemente los reconcilia.[8]

Pero la más sobresaliente de todas las polémicas literarias que derivaría en rivalidad se dio entre dos escritores que fueron amigos íntimos, y entre los grupos cercanos a ellos. Dos autores celebrados en su momento: Octavio Paz contra Carlos Fuentes.

En junio de 1988,[9] Enrique Krauze publicó en la revista *Vuelta*, de Paz, un irascible y fiero ataque contra el novelista: "La comedia mexicana de Carlos

[8] "Polémica: Carlos Monsiváis-Octavio Paz", en la *Enciclopedia de la Literatura en México* que cita al *Diccionario de literatura mexicana*. Siglo XX, coordinado por Armando Pereira. UNAM / IIF / CEL / Ediciones Coyoacán; 2004.

[9] El asunto Paz vs Fuentes y la intromisión de Enrique Krauze lo he desarrollado en "Enrique Krauze Kleinbort, el mesías de sí mismo, y la ruptura de la 'familia cultural' mexicana", publicado el 30 de agosto de 2010. Ahora se le encuentra en *El Blog de @NietzscheAristo*. De ahí tomo un fragmento ajustándolo mínimamente al propósito de este ensayo.

Fuentes". Lo más suave escrito por Krauze afirma que Fuentes era "un gringo niño de origen mexicano". Lo acusa de desarraigo, de falta de identidad, de exiliado: cuando en México, de los Estados Unidos, y cuando allá, de México. Que su vacío de historia personal e identidad lo compensa con su avidez por la literatura y el cine. De allí que su obra estuviera construida, bordada, sobre una imagen, sobre una elucubración mental, no una experiencia de vida, no una identidad. Una máscara, pues. Esta característica se hace evidente ya desde temprano en *La región más transparente*. Carece Fuentes de lo que sobra a Krauze: Sentido de pertenencia.[10] Cuando salió el golpe, Fuentes quedó paralizado por un tiempo. No esperaba esa traición, que la revista de su amigo de muchos años publicara con la autorización del mismo Paz el artero embate. Dijo, preciando la amistad, que en alguna ocasión y en calidad de editor tuvo él en sus manos un escrito contra Paz y había decidido no darlo a conocer, lo censuró. Paz, como siempre, sonrió e invocó la libertad bajo palabra. Amigos y adversarios de Fuentes no podían creerlo. Lenguas viperinas dijeron que ese texto había sido ordenado, dictado, alimentado en los detalles, sobre todo los íntimos, por el propio Octavio, quien lentamente habría madurado con los años el ataque a su adulador y sonriente amigo, un tanto celoso, pero sobre todo, fatigado ya de la desmesurada ambición intelectual de Fuentes. Y utilizó para ello a uno de sus asistentes. A un ingeniero en labores de crítico literario.

Krauze escribió que su desencuentro con el novelista le vino en 1971. Para entonces Fuentes y Paz aún eran amigos. ¿Tuvo Krauze que esperar 17 largos años para satisfacer su ambición crítica que quizá no habría cristalizado sin la autorización de Paz como director de la revista? Como quiera que sea, el daño estaba hecho. Haya sido ordenado o no, el escrito de Krauze dividió, significó la ruptura, el fin de una época: los encuentros entre el novelista y el poeta, los máximos exponentes de la literatura mexicana de la segunda mitad del siglo XX (dejando de lado la excepcionalidad de Juan Rulfo). Ya desde entonces quedó fragmentada la *intelligentsia* mexicana en dos grupos principales: Los que apoyaron a uno o a otro. Y así se vivió en 1990 cuando, por un lado, cobijado por Televisa, Paz, sin Fuentes y con *Vuelta* por delante, llevó a cabo el *Encuentro* Vuelta: *El siglo XX: La experiencia de la libertad*. Y Fuentes en 1992, sin Paz y arropado por la UNAM y la revista *Nexos*, celebró *El Coloquio de Invierno*.

Cuestionado tiempo después de los agravios, Carlos Fuentes declaró que la ruptura entre él y Paz se había producido gracias a la intervención de una cucaracha ambiciosa: Enrique Krauze.

[10] "La comedia mexicana de Carlos Fuentes". Enrique Krauze. *Vuelta* 139, 30 de junio de 1988.

6. El caso Landrú

En México ha existido una suerte de leyenda en torno a una "opereta de Alfonso Reyes": *Landrú*, que fue llevada a escena después de fallecido el autor. Reyes había iniciado la escritura de la obra en Buenos Aires, Argentina, en 1929, y la dio por concluida en 1953, en México. Su viuda la entregó a la *Revista de la Universidad* para su publicación en 1964 y fue puesta en escena por Juan José Gurrola en Casa del Lago el mismo año. ¿Pero quién es Landru y de qué trata la obra de Reyes?

Henri Desiré Landru fue un francés que entre 1914 y 1919, durante la Primera Guerra Mundial, por ambición se convirtió en asesino serial de mujeres viudas de soldados víctimas de la guerra. Las engañaba, robaba y finalmente asesinaba con un veneno creado por él; luego las quemaba. Utilizaba seudónimos y cambios de personalidad para cometer sus crímenes, mas fue descubierto al fin y, después de un juicio de dos años de duración, condenado a la guillotina y ejecutado en la cárcel de Versalles en 1922. La condena fue por el robo y asesinato de diez mujeres y el hijo de una de ellas, aunque la policía había calculado la serie de muertes entre 100 y 300.

El caso fue muy sonado y el juicio alcanzó difusión al grado de la popularidad. Y aunque algunos, los surrealistas por ejemplo, quisieron ver en ese hecho al asesinato como una expresión de las bellas artes, en realidad se trató del juicio de un psicópata asesino de mujeres (hoy sería femenicida) estimulado por la ambición que jugaba tanto a la extravagancia como a la sordidez; alguien que anunciaba sus servicios en el periódico enmascarado en distintas identidades, una de ellas se hizo famosa, "Barba Azul", pues se hizo pasar por alemán.

El asunto causó interés, más allá del público, entre los artistas. Después de los surrealistas, Charles Chaplin realizó la película *Monsieur Verdoux* en 1947 con él como protagonista, con base en la biografía de Landru. Asimismo Claude Chabrol realizó su versión cinematográfica en 1963: *Landru*.[11] En 1987, Jürgen Alberts publicó la novela *Landru*, con la variante argumental de que, diez años después de su ejecución, el personaje en realidad seguía vivo y había escapado a Buenos Aires.[12] Incluso recientemente, en 2018, en Argentina se estrenó la obra de teatro *El Barba Azul de Gambais*, del dramaturgo Víctor Dupont. Pero mucho antes, tuvimos en México nuestra propia versión, la de Alfonso Reyes.

[11] El guion de la película de Chaplin es de él mismo (guion nominado al Óscar en 1947), en el caso de Chabrol, es de Francois Sagan. Hay pocas variantes entre ambas aunque la primera aspire a un tono de comedia y la segunda sea sombría.
[12] Jürgen Alberts. *Landru*. FCE. 1987.

La de Reyes se trata de un libreto breve y en verso para opereta. Dividido en VII partes, aspiraba a ser puesto en música, pues anuncia un preludio, un himno, un monólogo, coros… De ahí que se le conozca como "la opereta de Alfonso Reyes".[13] La obra cuenta de manera chusca (un tanto a la Chaplin), de acuerdo a la naturaleza de la opereta –un subgénero ligero derivado de la ópera seria–, la vida del asesino serial. Su puesta en escena en Casa del Lago generó buenas expectativas, arrojó reseñas, crónicas y notas críticas en general positivas, por ejemplo, de Emilio García Riera, Juan García Ponce, Luis Rius y Juan Vicente Melo. Pero también, la severa crítica de Jorge Ibargüengoitia, que mereció una respuesta de Carlos Monsiváis y una contra respuesta que generaron una polémica en cierto sentido trunca, pues desafortunadamente no despertó el ánimo de otros combatientes como suele suceder, tal se ha visto, en Inglaterra.

7. Ibargüengoitia vs Monsiváis sobre Landrú de Reyes

Jorge Ibargüengoitia, que originalmente quiso ser dramaturgo pero terminó teniendo éxito abrumador como novelista, se entretuvo un tiempo como cronista y crítico teatral. Tras ver la puesta en escena de ***Landrú***, dirigida por Juan José Gurrola, escribió "El Landrú degeneradón de Alfonso Reyes".[14] El autor comienza a manera de crónica exponiendo las versiones Landru[15] de Chabrol y Chaplin, y muta con la de Reyes a una crítica animosa y burlona: "El Preludio en la Soledad, que es la primera parte de la pieza, es una especie de monólogo de un Segismundo cincuentón e intelectual, que lo mismo puede llegar a ser asesino notable que director del Colegio de México".

El vínculo entre el perfil de Henri Desiré Landru y el de Alfonso Reyes Ochoa es tan evidente (aun físico, por el actor intérprete del protagonista, parecido a Reyes, según el crítico[16]), que naturalmente disgustaría a más de uno en esa época en que la veneración por el escritor mexicano estaba en su cénit. Ibargüengoitia va diseccionando tanto la pieza como la puesta en escena y concluye que la obra "no es opereta, sino cuatro monólogos y dos coros de Alfonso Reyes". Y no deja de lamentarse, al parecer seriamente, del resultado:

> Lo más triste del caso es que Reyes fue el primer escritor que vio las posibilidades dramáticas de Landrú y que además lo vio a él, no como héroe cómico, ni como mártir de la domesticidad, sino como lo que muy probablemente ha de haber sido, un señor mediocre y vagamente degeneradón.

El artículo de Ibargüengoitia recibió pronta y airada contestación de Carlos Monsiváis en defensa de Reyes y su opereta: "Landrú o crítica de la crítica humorística o cómo iniciar una polémica sin previo aviso".[17] El respondiente afirma que la puesta escénica es un gran experimento y considera que el objetivo de su crítico es "demoler la validez literaria de dos textos de don Alfonso Reyes. Y a propósito de Jorge Ibargüengoitia, intentaré, a la vez que señalo mi radical discrepancia con sus opiniones, atisbar algunos de los escollos más evidentes de la crítica en México".[18]

Para lograr lo anterior, su respuesta procura:

> Promover no la defensa de quien ("primer hombre de letras de Hispanoamérica") por sí solo establece su categoría, sino el recuento de los daños que nos causa la crítica o la reseña impresionista. Porque es muy peligroso que lo pintoresco haga las veces del razonamiento y que se pueda, en nombre del sentido del humor legalizar la arbitrariedad.

De ahí que escriba una diatriba contra las "técnicas críticas" de Ibargüengoitia (tono, frivolidad, chistes, suposiciones, puntadas), quien había desatado "una campaña de desprestigio por derrumbe" contra ***Landrú*** y su autor, que merecen una valoración distinta: "***Landrú*** es una incursión genial en el calambur, en el lenguaje vivo del pueblo, que nos muestra a un Reyes irónico, ambiguo, muy jovial y que, también no desmerece en el contexto de la obra del autor de ***El Deslinde***".

Es decir, merecen la seriedad crítica de Monsiváis como propuesta frente o contra el humor: "Bella incursión, en efecto, en el terreno de las alusiones finas. ¿Se identifica aquí entonces a Landrú con los anhelos incumplidos de quien al no ser asesino notable, sí fue director del Colegio de México?".

[13] Alfonso Reyes. *Landrú. Opereta. Revista de la Universidad*. UNAM. 1964. Se encuentra también en el tomo XXIII de las obras completas de Reyes.
[14] Jorge Ibargüengoitia. "El Landrú degeneradón de Alfonso Reyes". En *El libro de oro del teatro mexicano*. Ediciones Milagro / IMSS. 1999; pp. 165-172. Originalmente publicado en *Revista de la Universidad* en 1964. Las citas subsecuentes provienen del mismo artículo.
[15] El apellido francés del personaje histórico es Landru, sin tilde, la opereta lo acentúa, Landrú.
[16] Del actor Carlos Jordán describe el crítico: "interpreta a Landrú, al Jefe de la Policía, a don Alfonso Reyes y en general a todo el mundo, porque la obra demuestra que todos podemos ser cualquier cosa, es astracanado, grotesco y excelente".
[17] Carlos Monsiváis. "Landrú o crítica de la crítica humorística o cómo iniciar una polémica sin previo aviso". En *Revista de la Universidad*, 1964. Las citas subsecuentes, tomadas del mismo artículo de Monsiváis.
[18] Monsiváis se refiere a *Landrú* y a *La mano del comandante Aranda*, otra obra de Reyes puesta en el mismo programa y que también critica el polemista: "es una obra extraordinaria, que podría llamarse *Cómo matar de tedio en ocho páginas*, escrita por un señor (Alfonso Reyes) que no tenía nada que decir y que estaba empeñado en escribir ocho páginas".

Jorge Ibargüengoitia ataca de nuevo con el que sería su último texto como crítico teatral:

"Oración fúnebre por J.I.".[19]:

> Escribo este artículo nomás para que no digan que me retiré de la crítica porque Monsiváis me puso como Dios al perico… o porque me corrieron de aquí por mal crítico. No me voy ni arrepentido, ni cesante, ni, mucho menos, a leer las obras completas de Alfonso Reyes. Me voy porque ya me cansé de tener que ir al teatro (actividad que he llegado a detestar), escribir artículos de seis páginas y entregarlos el día 20 de cada mes. Los artículos que escribí buenos o malos, son los únicos que puedo escribir: Si son ingeniosos (ver Monsiváis loc. cit.) es porque tengo ingenio, si son arbitrarios es porque soy arbitrario, y si son humorísticos es porque así veo las cosas, que esto no es virtud, ni defecto sino peculiaridad. Ni modo. Quien creyó que todo lo que dije fue en serio, es un cándido, y quien creyó que todo fue broma, es un imbécil.

Por último, en relación al vínculo físico (¿y psíquico?) entre Landru y Reyes, J.I. revierte:

> En cuanto a mi "Bella incursión... en el terreno de las alusiones finas" (nótese el sarcasmo). "¿Se identifica aquí entonces a Landrú con los anhelos incumplidos de quien al no ser asesino notable, sí fue director de El Colegio de México?". Pues sí. Precisamente. Sólo que la identificación no la hice yo, sino Gurrola. Esto puede comprobarse fácilmente comparando una foto del verdadero Landru, con las de Alfonso Reyes y Carlos Jordán, para que se vea quién se parece a quien.

Tomando esta idea de Ibargüengoitia sin decirlo, Adolfo Castañón realizó, para la Academia Mexicana de la Lengua, una aproximación a *Landrú* y su recepción crítica, "curioso por querer saber hasta qué punto Alfonso Reyes, en cierto modo, fue capaz de identificarse con este personaje al grado de escribir una obra".[20] Hace un buen recuento de lo sucedido con el caso

[19] "Oración fúnebre por J. I.". *En El libro de oro*….; citado. Originalmente se halla en *Revista de la Universidad*; ahora bien, Monsiváis rechazó autorizar a los editores que su réplica fuera publicada en la compilación de los artículos teatrales de Ibargüengoitia en lo que habría sido una sucesión 1, 2, 3 muy atractiva para el lector.

[20] "'Landrú', la opereta de un Reyes carnavalesco". Yanet Aguilar Sosa. *El Universal*, 9 de noviembre 2023. La lectura que Castañón hace de "Landrú, la opereta de Alfonso Reyes", se encuentra en el canal de Youtube de la Academia Mexicana de la Lengua. En 2018, Juan Villoro ofreció la conferencia "La invención de la risa: Jorge Ibargüengoitia y Carlos Monsiváis", donde aborda tangencialmente el asunto *Landrú* en tono conciliador, dada su admiración por ambos polemistas. No obstante, le concede peso e influencia al texto del cronista sobre la decisión del novelista de retirarse tanto de la crítica teatral como de la dramaturgia, efecto bastante improbable pues, para entonces, Ibargüengoitia había decidido ya por la novela; por otra parte, queda la impresión de que Monsiváis rehuyó proseguir el debate.

Landru, donde Castañón comenta que Reyes se interesó en él tal vez por los surrealistas, que estuvieron presentes en el juicio. Esto es muy probable, pero dado que la opereta se concluyó en 1953, resulta también interesante pensar que Reyes (1889-1959) pudo haber visto la versión cinematográfica de Chaplin, de 1947; no obstante, se había anticipado a todos desde 1929, como observa Ibargüengoitia.

En esta polémica trunca[21] pero a tal grado excitante que se lee con interés y aun con emoción, hay una especie de invitación a seguir lecturas de características similares que hablan no sólo del objeto de la polémica –una pieza escénico musical en esta ocasión–, sino de aquello que subyace detrás de ellas y más allá de los debatientes. En este caso, la figura "intocable" que ha sido Alfonso Reyes dada la trayectoria y la obra de quien es considerado una suerte de patriarca de la literatura en México. La postura común de cara a Reyes ha sido la de Monsiváis, la de excepción, la de Ibargüengoitia. Por ello, decir "respeto mucho más al teatro que a las obras que se montan en él y, en particular, que respeto mucho más a Landrú que a Alfonso Reyes", sonaba ayer y suena hoy, provocador, a contracorriente, ¿contracultural?

La libertad de crítica debiera dar cabida a toda expresión, incluso a las imprecisiones o valoraciones a contrapunto, como en el asunto de la nota crítica de Bertrand Russell rechazada por el director de una revista que se sintió ofendido por el autor del libro objeto de la reseña crítica. Y en esto tiene razón Ibargüengoitia:

> Venirme con la reclamación de que estoy destruyendo prestigios por amor al malabarismo, sale sobrando, porque con otros me he metido y nadie dijo nada. El caso es que decir que Alfonso Reyes escribió dos obras malas (una de las cuales, por cierto, él no se atrevió a publicar) sigue siendo aquí un pecado tan grande "como si" alguien dijera, hace cincuenta años, que Ángela Peralta cantaba muy feo, o hace veinticinco que Francisco Sarabia era un mal piloto.

De nuevo, la libertad de crítica, el debate, la polémica han sido una parte muy apetecible de la literatura y de la crítica allá donde se haya dado. La polémica es un estilo que involucra una técnica de combate que quizá deba tenerse en consideración para estudiarse, aglutinarse y analizarse (por épocas, corrientes, generaciones…) como sugieren los puntos de Aradra Sánchez

[21] Al parecer sólo Juan Vicente Melo, director de Casa del Lago en ese tiempo (1962-1967), terció en la polémica al ironizar, a propósito de la nueva puesta en escena de Gurrola en ese espacio (*La cantante calva*, de Ionesco), que de tan buena, invitaba a ejercer la crítica teatral: "Un irremediable pudor y la certidumbre de la implacable ira de Jorge Ibargüengoitia nos detienen". En *Notas sin música*, FCE, 1994; p. 122.

enumerados arriba –en particular, D y E, sobre la temporalidad de las polémicas literarias y su estudio específico–, y como un estimulante y enriquecedor, además de emocional, subgénero literario que al tiempo de contener elementos anacrónicos también los tiene de contemporaneidad. La polémica es, cuando menos, un necesario aliento al libre espíritu crítico.

8. *Landrú*, una opereta, ¿de Reyes?

Una última nota, ahora personal, para agregar un plus a la trunca polémica entre Ibargüengoitia y Monsiváis: ¿Es Alfonso Reyes autor de una opereta o sólo del libreto para una opereta? La pregunta no va en el sentido de Ibargüengoitia que afirma correctamente que se trata de cuatro monólogos y dos coros, sino en el sentido del autor de la música que obviamente no es Reyes, que no fue compositor y cuando el estreno musical ya había fallecido. Me refiero a Rafael Elizondo (1930-1984), que compuso la música para la métrica de Reyes.[22]

En los medios literarios y académicos mexicanos no se ha reparado en ese detalle. Reyes tituló su obra: *Landrú. Opereta*, y todos la citan así, pero estrictamente hablando sólo hizo un libreto en verso, tal vez con la expectativa de que algún día se pusiera en música. Incluso Castañón externa en su lectura: "Escrita, compuesta por Alfonso Reyes". Sucede que usualmente el compositor de la música es el verdadero autor de la obra en tanto que la convierte en una pieza para representación escénico-musical (o puede ser una simple canción). Pero sucede también que muchas veces se ignora o desdeña a los libretistas; en casos notables, libretista y compositor son uno mismo.[23]

Tengo la impresión de que Reyes escribió un libreto al estilo ligero y jocoso de una opereta sobre un tema dramático: un psicópata ambicioso asesino de mujeres. Aunque carece de un elemento distintivo de la opereta: el diálogo, tal cual señala Ibargüengoitia sarcásticamente, un "recurso inventado hace dos mil quinientos años" (y esencial recurso de diferenciación de la opereta frente a la ópera). Asimismo, Reyes escribió *Ifigenia cruel* al estilo de la tragedia griega, que originalmente era acompañada o estaba integrada por música, una composición que no ha llegado a nuestro tiempo. Por ello conocemos las tragedias sólo como obra escénica, como versificación dramática, y sus autores (Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes) nos resultan inventores de texto, no de música, pero en su tiempo la realidad fue otra: los trágicos creaban el objeto artístico en su integralidad escénico-musical y representacional.

Sin duda, Reyes conocía la naturaleza, la estructura y el estilo tanto de la tragedia griega como de la opereta,[24] por eso compuso en sus términos *Ifigenia cruel* y *Landrú*. ¿Esto lo convierte en autor de una tragedia y de una opereta en su condición convencionalmente musical?: No. El autor reconocido de la opereta *Landrú* tendría que ser formalmente Elizondo, mas una solución eficaz y feliz podría ser, decir lo que es: *Landrú. Breve opereta en cuatro monólogos y dos coros*, con música de Rafael Elizondo (primero en el orden) y libreto de Alfonso Reyes.

[22] Durante marzo y abril de 2017, la Compañía Nacional de Teatro del INBA realizó una reposición del espectáculo de 1964 de la Casa del Lago, dirigida por Marta Verduzco en el Teatro El Galeón, como un homenaje formal, según los anuncios, a Alfonso Reyes, Rafael Elizondo y Juan José Gurrola; sólo faltó agregar el nombre de Monsiváis a los homenajeados.

[23] El crítico musical José Antonio Alcaraz se refiere a Elizondo y a "su adorable opereta *Landrú*, sobre el texto colmado de regocijo de Reyes". *Proceso*, 1984. El también crítico y novelista Juan Vicente Melo reitera con justicia el reconocimiento a Elizondo como el autor musical de *Landrú* que, por otra parte, elogia y considera como el espectáculo con más éxito en la Casa del Lago durante su administración. En *Notas sin música* (diversos artículos), citado.
Hablando de su experiencia, Ricardo Piglia ha dicho que cuando el guionista o libretista entregan su trabajo al cineasta o compositor, la obra ya le pertenece a estos.

[24] Reyes escribió un artículo dedicado a "La reina de la opereta", Esperanza Iris: "La opereta", T. XXIII, obras completas, cita Castañón en su texto para la AML.

Bibliografía mínima (libros y artículos)

Agamben, Giorgio. "¿Qué es lo contemporáneo?". En ***Desnudez***. Anagrama. 2011.

Aguilar Sosa, Yanet. "'Landrú', la opereta de un Reyes carnavalesco". ***El Universal***. 9 de noviembre de 2023.

Aradra Sánchez, Rosa María. "Las polémicas literarias en el siglo XVIII". Universidad de Educación a Distancia. 2021.

De Kaska, Ego. "Duelo entre homosexuales: Proust vs. Lorrain". ***EKF***. 25 de enero de 2023.

Didi-Huberman, Georges. "Sólo hay historia de los anacronismos: el síntoma". En ***Ante el tiempo***. Adriana Hidalgo editora. 2011.

Hernando, Alberto. "7 piques entre escritores para desacralizar la literatura". ***Esquire***. 19 de abril de 2022.

Ibargüengoitia, Jorge. ***El libro de oro del teatro mexicano***. Ediciones El Milagro / IMSS. 1999.

Mehta, Ved. ***La mosca y el frasco***. FCE. 1976.

Melo, Juan Vicente. ***Notas sin música***. FCE. 1994.

Monsiváis, Carlos. "Landrú o crítica de la crítica humorística o cómo iniciar una polémica sin previo aviso". ***Revista de la Universidad***. UNAM. Digital, 1964.

Platón. Diversos diálogos: *Apología de Sócrates. Protágoras. El simposio*…
Reyes, Alfonso. *Landrú. Opereta. Revista de la Universidad*. Digital. 1964.
———. *Ifigenia cruel*. En Antología de Alfonso Reyes. FCE. 1990.
Zenone, Giovanni. Introducción a *El arte mayéutico de la polémica*, de Ettore Gotti Tedeschi. Homo legens. 2019.

Material videográfico

Castañón, Adolfo. "*Landrú*, la opereta de Alfonso Reyes". Lectura en el canal de youtube de la Academia Mexicana de la Lengua. 9 noviembre de 2023.
Chabrol, Claude. *Landru*. Libreto de Francois Sagan. 1963.
Chaplin, Charles. *Monsieur Verdoux*. Libreto, dirección y protagonista, Chaplin. 1947.
Villoro, Juan. "La invención de la risa: Jorge Ibargüengoitia y Carlos Monsiváis". Feria del Libro de la UANL; 29 de enero de 2018.
Radiolman, canal de youtube. Fragmentos de la reposición de *Landrú*, en 2017, en el teatro El Galeón del INBAL.

El revire metafísico: *mythos y logos*

FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

Hoy, en las ciencias sociales y en los estudios literarios, se ha impuesto un meta-saber que implica la crítica de la racionalidad que preside su acto cognoscitivo: es el saber observándose sí mismo como práctica emplazada. La filosofía y sus motivaciones originales —Dios, alma, mundo, condición humana— han perdido la batalla en favor de ciertas búsquedas que, postulando el relativismo del conocimiento y el triunfo de la subjetividad, se refugian en la modelización del mismo como pantomima de cientificidad. Ante ello, la hipótesis que planteo en este ensayo es que a toda comprensión —epistémica o de sentido común, lógica o mítica— subyace la búsqueda de lo universal. Esta búsqueda de lo permanente se traduce, según el orden de nuestros apremios, en pensamiento simbólico (*mythos*) o en pensamiento lógico-científico-racionalista (*logos*). Mythos y logos representan, así, los dos horizontes de universalización del saber, los dos horizontes gnoseológicos o modelos metafísicos del mundo, mismos que, con el surgimiento de las ciencias humanas (o como prefiera llamárseles), se mezclan de manera solapada e inconmensurable en busca de sentidos compartidos y son origen de las racionalidades.

Abstract

Today, in the social sciences and literary studies, a meta-knowledge has been imposed that implies a critique of the rationality that presides over the cognitive act: it is knowledge observing itself as an established practice. Philosophy and its original motivations —God, soul, world, human condition— have lost the battle in favor of certain pursuits that, postulating the relativism of knowledge and the triumph of subjectivity, take refuge in the modeling of knowledge as a pantomime of scientificity. Given this, the hypothesis I propose in this essay is that underlying all understanding —epistemic or common sense, logical or mythical— is the search for the universal. This search for the permanent translates, depending on the order of our needs, into symbolic thought (*mythos*) or logical-scientific-rationalist thought (*logos*). Mythos and logos thus represent the two horizons of universalization

of knowledge, the two gnoseological horizons or metaphysical models of the world, which, with the emergence of the human sciences (or whatever you prefer to call them), are mixed in a crafty and incommensurable way in search of shared meanings and are the origin of rationalities.

Palabras clave: *mythos* y *logos*, horizontes gnoseológicos, modelos metafísicos del mundo, revire metafísico.
Keywords: *mythos* and *logos*, gnoseological horizons, metaphysical models of the world, metaphysical return.
Para citar este artículo: Martínez Ramírez, Fernando, "El revire metafísico: *mythos* y *logos*", en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 65, semestre II, julio-diciembre de 2025, UAM Azcapotzalco, pp. 139-154.

Para las ciencias sociales —y para los estudios literarios—, pensarse a sí mismas es siempre una tarea inacabada que gira alrededor de tres asuntos: su objeto de estudio, el método y su estatus epistemológico. A ello hay que agregarle el problema de la subjetividad: a diferencia de la naturaleza, lo social es una realidad valorativa, simbólica, lingüística e histórica que no pide ser explicada sino comprendida.[1] Dice, por ejemplo, Narciso Pizarro:

> Frente al determinismo que impera en la Naturaleza, lo humano es la libertad. Esta diferencia entre dos ámbitos de la realidad es, a la vez, la existente entre objeto y sujeto. De ella se deriva la diferencia de método: las ciencias naturales y las ciencias humanas se separan radicalmente. [2]

Nuestro saber opera bajo una doble mediación. Por un lado, pertenecemos a una comunidad de prejuicios —juicios que nos anteceden—, somos parte de una tradición; por otro, el lenguaje es el último horizonte de inteligibilidad que

[1] *Vid*. Pardo, Rubén H., "El desafío de las ciencias sociales: desde el naturalismo a la hermenéutica", en Héctor A. Palma y Rubén H. Pardo (coordinadores), *Epistemología de las ciencias sociales: perspectivas y problemas de las representaciones científicas de lo social*, Buenos Aires: Biblos, 2012.
[2] Pizarro, Narciso, *Tratado de metodología de las Ciencias Sociales*, Madrid: Siglo XXI, 1998, p. 69.
[3] *Vid*. Pardo, Rubén H., *op. cit*.; Gadamer, Hans-Georg, "II. Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica", en *Verdad y método*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977, pp. 331-377.

hace de nuestra actividad científica una actividad hermenéutica, es decir, intersubjetiva.[3] Una intersubjetividad que tiene que ver con horizontes de saber más allá de los cuales no existe lo científico, lo epistémico. Es decir, el conocimiento científico social no descansa en una realidad trascendental, ahistórica; la realidad no es una propiedad ontológica esperando ser descifrada.[4]

El psicólogo social, el antropólogo, el historiador, el sociólogo, el crítico literario, se saben a sí mismos como sujetos rodeados de contingencia, la cual determina la manera como ven y construyen su objeto de estudio. Por eso se imponen un meta-saber que implica la crítica de la racionalidad que preside su acto cognoscitivo: es el saber observándose sí mismo como práctica emplazada. Importa mucho —dicen los historiógrafos, por ejemplo— ***el lugar social de enunciación***,[5] es decir, el sujeto que construye, en este caso, el discurso histórico, lo que hace con su cultura y posición económica, con su edad, clase social o postura ideológica... El pasado, por tanto, no está ahí, esperando ser descubierto: es construido desde un marco axiológico ineludible, en medio del cual deben existir acuerdos intersubjetivos que se puedan reputar como racionales.

Aun así, seguimos temiendo al relativismo extremo, al peligro de que cualquier modelo de inteligibilidad (teoría) resulte igualmente plausible y que la objetividad sea sólo una invención positivista. Generar conocimiento social impone una reflexión epistemológica que legitime nuestras inversiones y evite que nuestra práctica parezca ingenua, injustificada o ideológica. Esta cautela —o este estigma— nos aleja cada vez más de la posibilidad de una ontología radical, es decir, de la búsqueda de un sentido primero o último acerca del mundo, la cultura, la *socialidad*, el pasado… Ahora resulta inútil formular preguntas por *el* sentido, ésas que antes se hacían en la filosofía o en la literatura. Esta última, por ejemplo, emboscada por esta dinámica relativista, suele evadirse del acto *poiético* mediante la auto-referencialidad: delata sus propios recursos creativos y echa abajo la barrera ficcional, como diciendo: ¡Miren, yo sé que sé, y puedo romper el pacto de lectura! ¡No soy ingenuo! Salimos y entramos de nuestras prácticas *científicas*, no por la reflexión metodológica ineludible sino por un afán de recursividad, para mostrar nuestro conocimiento de segundo grado y quedarnos ahí, dando vueltas, en un meta-saber que legaliza nuestras inversiones dentro de alguna institución, hasta que morimos plácidamente, con

[4] *Cfr*. Villoro, Luis, *Creer, saber, conocer*, México: Siglo XXI, 1984.
[5] *Vid*. Mendiola, Alfonso, "Inestabilidad de lo real en la ciencia de la historia: ¿argumentativa y/o narrativa?, *Historia y Grafía* 24, año 12, México, Universidad Iberoamericana, 2005.

un gordo currículo y libros que sólo leyeron nuestros pares. Eso sí, con unas largas barbas de sabiduría inútil. Renunciamos a la búsqueda de ***el sentido*** —digamos, existencial—, para conformarnos con significaciones que en su provisionalidad afirman su virtud epistémica y su carácter presumiblemente revolucionario. Explicamos. Describimos. Y creemos comprender.

La ciencia social corre el peligro de descansar o deambular toda ella en este meta-saber. La filosofía y sus motivaciones originales —Dios, alma, mundo, condición humana— han perdido la batalla en favor de búsquedas que, postulando el relativismo del conocimiento y el triunfo de la subjetividad, se refugian en la modelización del mismo como pantomima de cientificidad. Es decir, hacer ciencia social hoy es protegerse epistemológicamente, demorar la entrada al saber ontológico o posponerla indefinidamente para quedarse instalado en esta meta-actividad autocomplaciente que se dice crítica. No falta quien eche en falta este abandono del diálogo con la filosofía, como es el caso de Philippe Corcuff:

> Los efectos negativos de la profesionalización sociológica (y de allí en más, las reticencias en cuanto al diálogo con la filosofía), cierta retirada respecto de los debates de la polis y una relación exclusivamente técnica con esos debates, al igual que la embestida del léxico utilitarista, tienden a volver exiguas las posibilidades de despliegue de la imaginación sociológica.[6]

Ante esta huida hacia sí mismo y hacia mi comunidad epistémica en busca de seguridad, convendría recordar lo que ha dicho Michel Foucault en ***Las palabras y las cosas***: las racionalidades no son muchas, pues constituyen horizontes epocales. Lo mismo sucede con las ideologías: no se venden en baratillo o cada quien es dueño de la suya.[7]

[6] Corcuff, Philippe, *Las nuevas sociologías. Principales corrientes y debates, 1980-2010*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2013, p. 141.

[7] En *Las palabras y las cosas* (México: Siglo XXI, 1996), Michel Foucault explica lo que son las *estructuras epistémicas*: núcleos ortodoxos de determinaciones que le imponen su peculiaridad al modo de pensar, a la forma como se concibe el conocimiento. En cada época, el saber es concebido de manera específica. Así, durante el siglo xvi, la generación de conocimiento radicaba en las semejanzas entre las cosas; el saber era una especie de iluminación (*divinatio*). En cambio, en la época clásica, las identidades y las diferencias están en el fondo de lo que es considerado saber. Ahora —en el siglo XX— se entiende como orden exhaustivo (*taxinomia universalis*). Para Roland Barthes (*Mitologías*, México: Siglo XXI, 1999) y Jean Baudrillard (*El sistema de los objetos*, México: Siglo XXI, 1969), estas estructuras epistémicas también son *determinaciones ideológicas*, que se adquieren de manera no consciente. Véase Fernando Martínez Ramírez, "Tiempo, espacio y narración. Prolegómenos para una hermenéutica ontológica (Historiografía *versus* Filosofía)", *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 47, semestre II, 2016, UAM-A, pp. 143-171.

La realidad, por tanto, no es algo en sí mismo sino construido por la observación, un ***para-sí***. No existe, ni siquiera para la ciencia, un observar libre de presupuestos. Inclusive las comunidades epistémicas condicionan la mirada, le imponen a la verdad un ***estilo de pensamiento***, que la vuelve operativa al interior de esa comunidad, pero fuera de ella no importa que exista siquiera.[8] Hay que recordar, sin embargo, que esta duda ya había sido planteada de manera radical por el escepticismo antiguo y por el idealismo subjetivo de George Berkeley: la existencia es un predicado y el mundo no es una entidad trascendental más allá de la conciencia, y si lo fuera, no habría testigos salvo Dios, pero Dios no existe. A esta duda escéptica se le llama hoy —acostumbrados como estamos a las maromas— ***giro subjetivo*** y, en el mejor de los casos, representa una indagatoria de carácter metodológico, que es capaz de convertir la reflexión epistemológica en un instrumento con apoyaturas teóricas, en una caja de herramientas, y no se queda girando sobre sí misma.

No olvidemos que en mayor o menor medida las ciencias sociales, en tanto actividades humanas, no dejan de ser prácticas socialmente útiles, con un determinado valor ***pregnante***. Forman parte, por ejemplo, de los procesos educativos —además, modelan políticamente— en los distintos niveles formativos. Construyen una idea del mundo y de la sociedad, están institucionalizadas, integradas al universo simbólico que es la cultura. ¿Cómo puede una reflexión epistemológica determinar o modificar este ***uso***? ¿Ejerce este saber teórico —y en el mejor de los casos, metacognitivo— alguna influencia efectiva sobre el quehacer del científico social o es sólo conocimiento inútil, circular y auto-complaciente, sin aplicación práctica posible?

Considero que esta reflexión teorética es necesaria en dos ámbitos: el pedagógico y el metodológico. Es fundamental que el estudiante aprenda, pero también que conozca por qué y cómo aprende. En el lenguaje psico-pedagógico se dice que tiene que ***saber, saber-hacer y saber-ser***. Se le llama ***conocimiento significativo***. El problema es que, con frecuencia, estas reflexiones propedéuticas retardan la entrada en materia o se quedan metafísicamente fascinadas en la teoría. Al respecto, tengamos presente lo que advierte Ludwik Fleck: "La introducción en un campo de conocimiento es más un adoctrinamiento que un estímulo del pensamiento crítico-científico. El tiempo de aprendizaje —en la ciencia como en la industria, el arte o la religión— se caracteriza por una

[8] *Vid*. Schäfer, Lothar y Thomas Schenelle, "Introducción", en Ludwik Fleck, *La génesis y el desarrollo de un hecho científico*, Madrid: Alianza Universidad, 1986.

[9] *Ibid*., p. 31.

«sugestión de ideas puramente autoritaria». «Toda introducción didáctica es, por tanto, un conducir-dentro, una suave coerción».”[9] Un acto de autoridad mediante el cual soy aceptado en una comunidad de saber. Bien llevada, esta meta-cognición posibilita el pensamiento crítico, le permite al alumno asumir su lugar social de enunciación, la historicidad o relatividad de las representaciones científicas. En tanto sujeto epistémico, se sabe rodeado de historia, participante de una cultura y de una ideología.

Además de esta utilidad práctica y pedagógica, también tiene consecuencias metodológicas, pues en las ciencias sociales las teorías buscan convertirse en dispositivos de trabajo o cajas de herramientas. Los ensayos en este sentido han resultado alentadores. Tenemos el caso de las narrativas etnográficas a las que se refiere Carlos Reynoso en la presentación del libro ***El surgimiento de la antropología posmoderna***.[10] En estos experimentos hermenéutico-narrativos, el etnógrafo pone en jaque su actividad científica positivista apostando por ejercicios heteroglósicos, polifónicos o bajtinianamente dialógicos, que dieron como resultado otro tipo de narraciones. Fue como llevar la literatura a la etnología para que, a partir de la desfamiliarización metodológica, se alcanzaran saberes no previstos y reveladores. El aprendizaje significativo va de la mano de esta reflexión epistemológica preliminar y permite que el científico social sea más crítico de su labor: saber, saber-hacer y saber-ser. Aunque esto, desde luego, no libera de dudar siempre de si nuestra actividad es realmente científica o una coartada institucional para ser reconocido por una comunidad de iniciados y ser felices con nuestras largas barbas.

Existe, pues, una historicidad del pensamiento social. Cuando reflexionamos sobre ello, acometemos una analítica de segundo grado o meta-científica, meta-cognitiva. La operación fundante del pensamiento científico-social, lo que parece más relevante, ya no son los hechos sino la manera como los construimos en tanto objetos de conocimiento. Nuestra condición originariamente existencial u óntica con respecto al saber se ha convertido en una a la que podríamos llamar ***epistémica***. Pero, ¿es posible volver a una búsqueda ontológica fundamental y hablar de ella como algo real? ¿Es posible convertir este giro subjetivo en un estado del espíritu para practicar una ***hermenéutica ontológica***, y recuperar, desde la ciencia practicada y sus sospechas epistemológicas, alguna especie de revelación de sí o ***anagnórisis***, recuperar la pregunta por ***el sentido***? ¿No habla esta reflexión de segundo grado, más que de un problema epistemológico,

[10] Reynoso, Carlos (compilador), *El surgimiento de la antropología posmoderna*, Barcelona: Gedisa, 1992.

de nuestras ansiedades metafísicas? ¿Estamos haciendo ***ciencia*** social o sólo escenificamos nuestra propensión dramática? Quizás lo único que deseamos es seguir hablando de nosotros mismos —con vanidades epistémicas— y de los héroes que buscamos ser, colocarnos en el centro de la aventura bajo la parodia de la cientificidad. Con estas dudas, la investigación tal vez deba girar, o acometer de manera paralela, una búsqueda hermenéutico-ontológica: lo que deseamos comprender es el-qué-somos. Podríamos llamarle ***giro ontológico***, para hacer notar que estamos en nuestro tiempo, pero lo que en realidad proponemos es un ***revire metafísico***.

El saber busca lo universal

En lógica y teoría del conocimiento se suele distinguir entre ***esencia y accidentes*** de las substancias. Esencia es aquello que hace que una cosa sea lo que es. Accidente es aquello que tiene la cosa y que, si no lo tuviera, no dejaría de ser lo que es. Discriminar entre ésta y aquéllos es una operación de la inteligencia (operación gnoseológica), que busca siempre lo permanente en medio del cambio. A partir de esta operación se generan las ideas o conceptos, los cuales son distintos de la percepción sensible, además de que poseen distintos grados de abstracción: según se alejen más de la imagen sensible, se vuelven más ***noemáticos***, esto es, ideas que abarcan a otras ideas, conceptos que engloban a otros conceptos, pero que carecen de existencia independiente del sujeto cognoscente. Por ejemplo, entre los conceptos “Sócrates”, “hombre” y “animal”, es más abstracto el último y más concreto el primero. Tenemos la posibilidad de entablar una relación perceptual-sensible con Sócrates, pero no con “animal” o con “humano”… De esto se sigue que todo concepto es una abstracción: sintetiza la esencia y excluye los accidentes. Un hombre no es hombre porque sea mexicano o negro, sino porque es racional, etc. Con esto queremos decir que el conocimiento “seguro” busca siempre lo permanente, la esencia, lo universal, las leyes o semejanzas que rigen o relacionan a los fenómenos… Al respecto de la abstracción, dice Gaston Bachelard que es “el derrotero normal y fecundo del espíritu científico. […] Cuando se trata de experiencias guiadas o construidas por la razón, el orden es una verdad y el desorden un error. El orden abstracto es pues un ***orden probado***…”[11]

[11] Bachelard, Gaston, *La formación del espíritu científico*”, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974, p. 8.

[12] Aristóteles, *Tratados de lógica (Organon)*, introd., trad. y notas de Miguel Candel Sanmartín, Madrid: Gredos, 1988, 2 vols.

En los ***Tópicos***,[12] Aristóteles establece que la dialéctica es un método de razonamiento que parte, no de cosas verdaderas y primordiales, sino de cosas ***plausibles***. Verdadero y primordial es aquello que tiene credibilidad no por otras cosas, sino por sí mismo, como es el caso de los primeros principios;[13] en cambio, plausible es lo que parece bien a todos, o a la mayoría, o a los sabios —a todos o a los más conocidos y reputados— (***Tópicos***, 100a30-100b24).[14] Al respecto, tenemos que hacer dos consideraciones: la primera, que existe un conocimiento a partir de lo plausible y, la segunda, que la filosofía basa una parte de su saber en lo que la mayoría tiene por "bueno" y que es mayoría no suele poner en duda tan fácilmente, al menos no bajo ciertas circunstancias históricas o cierto horizonte de conocimiento.[15]

Para el estagirita, los predicables o categoremas son modos de predicación lógica-plausible, esto es, tienen en la creencia —hoy se le llama sentido— común su principal apoyo. Los cuatro categoremas son: generalizar, especificar, diferenciar y predicar los accidentes. En cada uno de ellos se tiene siempre presente lo que es universal en las cosas (la esencia). Lo universal es un atributo ***a posteriori***, verificable (histórico, contextual, decimos hoy). Los predicables son modos de predicación que consideran, que tienen presente en su decir —aunque no lo expliciten—, la esencia de las cosas, y la esencia es lo común, esto es, lo que permanece en medio del cambio.[16] (***Tópicos***, 101b15-33) En otras palabras, existe en el ser humano una disposición para lo universal, que tiene que ver con una apelación a la esencia —***quididad*** o ***quidditas***— de cada cosa y de las especies. Por medio de una ***intuición inductiva*** se capta lo universal

[13] Principios de: identidad, tercero excluido y no contradicción.

[14] Aristóteles, *Tratados de lógica (Organon), op. cit.*

[15] Hoy, por ejemplo, el lenguaje médico-psicológico del déficit ha creado toda una industria de la salud mental que es sostenida por profesionales que, con sus términos técnicos, condicionan la percepción social de lo sano y de lo enfermo. Cualquier actividad, al ser realizada con gusto e intensidad, se presta a ser considerada enfermedad. Las narrativas de la enfermedad forman parte de una microfísica del poder, donde los individuos, el *self*, la identidad, el Yo, están condicionados por su pertenencia social. Así, las comunidades epistémicas se convierten en comunidades de saber y de poder que condicionan la mirada y, con frecuencia, determinan los conceptos de lo bueno y de lo malo. Sin embargo, si nos detenemos a reflexionar, muchas veces resultan posturas ideológicas con apariencia epistémica, esto es, científica, formas de normalización social que lucran con el escándalo, con la disidencia, con lo diferente y lo estigmatizan, lo convierten en enfermedad (social o psicológica). *Vid*. Gergen, Keneth J., *Construccionismo social*. *Aportes para el debate y la práctica*, compilación y traducción de Ángela María Estrada Mesa y Silvia Diazgranados Ferráns, Bogotá: Universidad de Los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Psicología, CESO, Ediciones Uniandes, 2007. Para el concepto de "comunidades epistémicas", Villoro, Luis, *Creer, saber, conocer*, México: Siglo XXI, 1984.

[16] Aristóteles, *Tratados de lógica (Organon), op. cit*.

o permanente que hay en los entes o situaciones, pero tal proceso no es una inferencia que vaya de lo particular a lo general, sino una comprobación de que lo universal mora —ocultándose— en lo particular. Ahora bien, lo universal se deja decir de muchas maneras, aunque la esencia sólo sea una, compleja. La esencia no se dice en abstracto, esto es, al margen de las cosas —***in absentia***— sino en relación con algo, y este algo son las cualidades fenoménicas de las substancias, sus modos de existir, sus accidentes.[17] Por ejemplo, cuando afirmamos que un hombre es taciturno, señalamos categóricamente "una cualidad" y también afirmamos, de modo implícito, que es pensante, y pensante es ya esencial al ser del hombre, no así su taciturnidad. De este modo hemos dicho la esencia de la cosa a partir de una de las maneras en que se deja decir, o sea, de un accidente, sin necesidad de dar una definición de hombre. ***Los accidentes constituyen la riqueza de la esencia; en ellos, aquélla de desborda***. A través de lo contingente-accidental se muestra y se oculta lo necesario-permanente. Esto significa que la esencia debe abrirse a partir de lo accidental, es decir, lo plausible abre un saber acerca del mundo y nos permite penetrar en lo esencial de distintas maneras. Partir de lo accidental (categorías) para llegar lo esencial (categoremas) es un proceso de abstracción que tiene como consecuencia los conceptos, las teorías. Las categorías (tiempo, lugar, cualidad, hábito, relación, etc.) no tienen una existencia en sí mismas, son modos de pensamiento, pero su estatuto ontológico es primario porque abarcan, todas juntas, la realidad fenoménica en su totalidad; son el preámbulo de toda ***episteme***, de toda ordenación lógica[18] —***ergo***, deliberada— de la realidad, entendida como el conjunto de todas las cosas. Partimos de los accidental y encontramos lo esencial. Este proceso, cuando se refiere a lo plausible, se denomina ***intuición inductiva***.

Confirmamos, así, que a toda comprensión —epistémica o de sentido común, lógica o mítica— subyace la búsqueda de lo universal, aunque lo universal no esté dicho de modo explícito, lo cual no quiere decir que no busque su propia existencia terminológica. ***Tal es la vocación ontológica por lo genérico o universal o nuestro estigma gnoseológico***: conocer es nombrar, abrir la esencia a partir de sus accidentes.

La semejanza de las cosas se determina sólo a partir de lo universal que mora en ellas. La esencia es lo universal, que nos asalta por medio de sus

[17] Que Aristóteles llama predicamentos o categorías y que da en una lista de diez: sustancia, cantidad, cualidad, relación, lugar, tiempo, situación, hábito, acción y pasión. Cfr. *Categorías*, 1b25-2a4. Una categoría *acusa* un modo real de existir de las cosas. Aristóteles, *Tratados de lógica (Organon), op. cit.*

[18] Recordemos que Foucault le llamó *taxinomia universalis*.

accidentes lógicos. Generalizamos cuando relacionamos la esencia, el ***qué es***, de dos o más cosas para des-cubrir su semejanza. Cuando a esta primera operación le sumamos las diferencias, entonces especificamos. Siempre es preciso mirar partiendo de las cosas primordiales, esto es, de los géneros y las diferencias, para luego regresar al individuo.[19] (***Tópicos***, 109b16)

Definamos, pues: ***Género*** es la reunión lógica de lo semejante. Y aquí "lógico" no es un atributo con carga axiológica, sino ***una*** forma de comprensión que tiene, no obstante, como defecto el de responder siempre a un horizonte de comprensión que, en cada momento, es completo, auto-legitimado y ciego: no podemos ver más allá de lo que podemos ver. Hay, por tanto, una ***vocación ontológica por lo genérico***; pero también ***hay un mundo*** que pide ser conocido por el ente gnoseológico único y preeminente, el ser humano, y conocer este mundo es, entre otras cosas, generalizar acerca de él, esto es, reunir lo semejante y situar a las cosas "en ***su*** lugar", "donde les corresponde", ordenar, clasificar (***taxinomia universalis***). Todo concepto es clasificatorio, representa un orden, una comprensión.[20] La arbitrariedad de una generalización no está en la operación lógica misma, sino en los criterios para determinar lo semejante, criterios que tienen una enorme subordinación histórica, una enorme dependencia con un horizonte de comprensión válido, pero falible, por la dosis de ceguera que conlleva todo horizonte, por el más allá que ignorará siempre. En medio de esta actividad cognoscitiva —epistémica y simbólica— se perfila nuestra vocación ontológica por lo permanente, por lo universal.

¿Qué quiere decir esto? Que el conocimiento en general, y el científico en particular, es un saber acerca de lo universal, de lo permanente, de las leyes que gobiernan el cosmos —diría un filósofo presocrático—, o las que gobiernan la vida social. Pero también, digamos, un alquimista, un poeta, un físico moderno, un antropólogo, un psicoanalista, un psicólogo social buscan, a partir de lo plausible, verdades que quieren ser universales, o generales.

[19] Aristóteles, *Tratados de lógica (Organon), op cit.*

[20] Consigno aquí lo que dice Gaston Bachelard acerca de la generalización y de la clasificación: "Nada ha retrasado más el progreso científico que la falsa doctrina de lo *general* que ha reinado desde Aristóteles a Bacon inclusive, y que aún permanece para tantos espíritus, como una doctrina fundamental del saber." "…el pensamiento precientífico que estima que clasificar los fenómenos, ya es conocerlos." Bachelard, Gaston, *La formación del espíritu científico*", Buenos Aires, Siglo XXI, 1974, pp. 66 y 84. Sin embargo, el mismo Bachelard recomienda extraer lo más pronto posible lo abstracto de lo concreto (p. 47). Para nosotros, generalizar es un proceso de abstracción y constituye ya una forma de conocimiento, a veces científico, otras veces simbólico.

La búsqueda de lo permanente, al ser una huella ontológica fundamental, se traduce, según el orden de nuestros apremios, en pensamiento simbólico (*mythos*) o en pensamiento lógico-científico-racionalista (*logos*). *Mythos* y *logos* representan, así, los dos horizontes de universalización del saber, órdenes que con el surgimiento de las ciencias humanas (o como prefiera llamárseles), se mezclan de manera solapada e inconmensurable en busca de sentidos compartidos, más allá de la magia, la religión, las ideologías o las ciencias fácticas. En las ciencias humanas se busca lo universal-plausible para afirmarlo como lo universal permanente…

Esta búsqueda de lo universal ha existido siempre a través del *mythos*, pero con el surgimiento del *logos* —la explicación filosofante con los presocráticos—, se consumó el perfil metafísico del saber. A partir de esta oposición, se distingue entre un saber bien fundamentado (***episteme***) y un saber de opinión o de sentido común (***doxa***). Platón, por ejemplo, elaboró su alegoría de la caverna para distinguir entre la sabiduría última y universal (***noesis***) y el engaño del mundo sensible (***eikasia***). No obstante, la búsqueda de lo universal, de lo permanente no es privativa del conocimiento científico o filosófico. De manera muy reciente, en el psicoanálisis, en la antropología y en los estudios literarios, se ha revalorado la relevancia epistemológica del *mythos*, al que desde ahora se debe ver no como un simple relato dramático o fantasioso, sino como una representación simbólica de un modo de conciencia, de una cosmovisión. El *mythos* es expresión de un universal plausible, verificable, que posee o ha poseído una enorme ***pregnancia***, es decir, ha ejercido, a través de sus formas simbólicas —como diría Ernest Cassirer[21]—, autoridad moral y ética sobre sociedades que crean estas formas y por tanto sobre individuos concretos, históricos. El *mythos* determina el derrotero de nuestras vidas, de las emociones, de las esperanzas…[22] Con esto queremos decir que la búsqueda de lo universal no sólo se da en el pensamiento científico, también el pensamiento simbólico expresa esta apetencia o vocación ontológica. Todo símbolo es un universal-plausible, expresión de algo permanente que habla de la que queremos o decimos ser. Estos símbolos universales han sido hallados y nombrados en el ámbito de las ciencias humanas, también han sido buscados o sugeridos en los estudios literarios. Allá se les llama infraestructura antropológica, más allá

[21] Cassirer, Ernest, *La filosofía de las formas simbólicas*, tomo II, "El pensamiento mítico", México: Fondo de Cultura Económica, 2017.

[22] En Sociología y Psicología Social, Émile Durkheim y Serge Moscovici han llamado al recipiente simbólico que aquí llamamos *mythos*, "representaciones sociales". Véase Émile Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa*, Buenos Aires: Schapire, 1996; 1996, y Moscovici, Serge, *El psicoanálisis, su imagen y su público*, Buenos Aires: Huemul, 1979.

logoi spermatikoi o ideas elementales, también arquetipos o transconsciente mítico… Son infraestructurales en términos antropológicos.

Horizontes gnoseológicos

Existen, por tanto, dos *horizontes gnose*ológicos o *modelos metafísicos* del mundo: *mythos* y *logos*.[23] Ambos buscan lo universal, aunque en el primero impera la intuición inductiva, esto es, un conocimiento acerca de lo plausible, conocimiento que llega a convertirse en sabiduría epocal en torno a la condición humana, porque suele guiar la vida cotidiana, provee de sentido y da profundidad a nuestro paso por el mundo, aunque también suele ser imperioso y tiránico (ideológico); en el segundo operan las abstracciones, la búsqueda de leyes y quiere, ya no el sentido, sino certezas, si bien suele dejarnos impávidos y sin respuestas últimas. Las ciencias sociales —al tratar sobre la conducta, las acciones, la cultura, las sociedades humanas— operan bajo la lógica de los universales simbólicos, y cuando logran dar una explicación que trasciende el sentido común o se afianzan en él, alcanzan su verdadero poder heurístico. Tal es el caso, por ejemplo, de categorías como *conciencia colectiva* (Émile Durkheim), *imaginario colectivo* (Edgar Morín), *representaciones sociales* (Serge Moscovici), *imaginario social* (Cornelius Castoriadis) o *memoria colectiva* (Maurice Halbwachs).

[23] "Algunos autores han propuesto que un número reducido de paradigmas —en el sentido antes descrito de familias de teorías con ontologías y principios metodológicos básicos comunes— tendrán un peso específico en el desarrollo de la ciencia. Este análisis se inspira en la propuesta de Pepper sobre la existencia de seis clases de «hipótesis del mundo»: animismo, misticismo, formalismo, mecanicismo, contextualismo y organicismo […]". Lo que aquí llamo *modelos metafísicos* tiene presente la noción de "hipótesis del mundo" de Stephen C. Pepper. Sin embargo, con esta categoría no me refiero específicamente al desarrollo de la ciencia occidental sino a las formas del conocimiento, a nuestros dos horizontes gnoseológicos. Es decir, existen formas de conocimiento que no circulan por los cauces que impone la ciencia: las tradiciones orales, la sabiduría de los pueblos, son formas de saber que también representan guías para estar, ser y apropiarse del mundo, guías que incluso son anteriores al surgimiento de la filosofía y de las ciencias modernas. Véanse Miguel Clemente, "La preocupación de la psicología social por la metodología: justificación de un manual", en Miguel Clemente Días (coordinador), 1992, pp. 24-54; y Pedro Donaire, "La metáfora en la Filosofía, de Stephen Pepper", 2017. También Boaventura de Sousa, Santos, *Una epistemología del sur*, México: Siglo XXI-CLACSO, 2009, y "Epistemologías del Sur. Utopía y Praxis Latinoamericana", *Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social*, año 16, núm. 54 (julio-septiembre), 2011, pp. 17-39.

En toda esta reflexión hay un presupuesto meta-teórico: existen los universales en el pensamiento simbólico. Ejemplos de éstos son categorías como *arquetipo* (C. G. Jung), *infraestructura antropológica* (G. Durand), *transconsciente mítico* (M. Eliade). Las abstracciones metafísicas o formas poéticas de orden simbólico que parafrasean estos universales dentro de la literatura serían: *dramaticidad* ("la vida es un buen drama"), heroicidad ("todos somos héroes o heroínas") y *narratividad* ("todos somos sujetos de ficción"). Tres categorías que están presentes en la vida cotidiana y que explican nuestra relación más o menos problemática, más o menos feliz, con el mundo, con el sistema de la eticidad, donde están la moral, la religión, las instituciones y todo aquello que posee una significación y pregnancia cultural, y que tiene que ver con nuestra visión del mundo. Mirar desde la literatura y desde estos conceptos es hacer antropología filosófica, encontrar el sentido *poiético* —inclusive terapéutico— a las teorizaciones literarias. Se trata de mirar críticamente desde estas categorías o hipótesis todo aquello que nos condiciona e imposibilita que tengamos una buena vida (*eudaimonía*), que leamos e interpretemos de manera reflexiva nuestras sumisiones. Al leer y teorizar, tratamos de explicar y curar el deseo, la voluntad y el sentido en relación con nuestros condicionamientos culturales —representaciones o imaginarios sociales— apelando a estos universales que vuelven relativo y necesario todo *pathos*, toda emoción, por paradójico que parezca.

La realidad llega a ser aquello que encontramos. Existe una determinación histórica de la verdad, lo cual no la hace menos verdadera, sino diferente, condicionada, aunque en cada momento vaya acompañada de su propia certeza autolegitimante y ciega. La verdad, para serlo, precisa de esa certeza que se da en medio de un horizonte de comprensión. La verdad, para serlo, debe ir acompañada de un *sentimiento* de realidad, debe persuadir para alcanzar un poder heurístico que sólo la razón convencida concede, es decir, la realidad comienza con la alianza entre *ethos* y *episteme* o entre *ethos* y *mythos*; no es un referente o un punto de partida o de llegada, sino un constructo, una fuerza y, como tal, debe resultar verosímil, plausible, apremiante. Es en esta plausibilidad donde se asienta toda verdad; por eso es relativa, pero pregnante; por eso convence, pero no aprisiona, con excepción, desde luego, del pensamiento dogmático. No hay verdad sin persuasión. No hay ética sin verdad.

Esto que planteo es apenas un atisbo, tal vez remiso, de una discusión añeja, que Platón despliega en su teoría de las ideas, Aristóteles con sus causas finales, los estoicos y sus *logoi spermatikoi*; y más recientemente, Jung con sus arquetipos, Mircea Eliade y el transconsciente mítico, o con las llamadas de actitudes metafísicas de Joseph Campbell, o las estructuras antropológicas, de

Gilbert Durand; todos como facsímiles de una discusión sobre si existen o no los universales cuando se habla de la condición humana, o más aún, la *naturaleza* humana, noción ésta a la que se han opuesto filósofos como Marx, Nietzsche o Sartre, así como las escuelas conductistas y deterministas de la psicología. Por lo pronto, nuestra posición epistemológica es que no hay conocimiento si no es de lo universal. Pero lo universal para las ciencias sociales y en los estudios literarios pasa siempre por el *mythos*, atravesado, desde luego, por la pujanza del *logos*.

Fuentes

Aristóteles, ***Tratados de lógica (Organon)***, introd., trad. y notas de Miguel Candel Sanmartín, Madrid: Gredos, 1988, 2 vols.

Bachelard, Gaston, *La formación del espíritu científico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.

Barthes, Roland, ***Mitologías***, México: Siglo XXI, 1999.

Baudrillard, Jean, ***El sistema de los objetos***, México: Siglo XXI, 1969.

Boaventura de Sousa, Santos, "Epistemologías del Sur. Utopía y Praxis Latinoamericana", ***Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social***, año 16, núm. 54 (julio-septiembre), 2011, pp. 17-39.

_____, Santos, ***Una epistemología del sur***, México: Siglo XXI-CLACSO, 2009.

Cassirer, Ernest, ***La filosofía de las formas simbólicas***, tomo II, "El pensamiento mítico", México, FCE, 2017.

Clemente Días, Miguel, "La preocupación de la psicología social por la metodología: justificación de un manual", en Miguel Clemente Días (coordinador), ***Psicología Social. Métodos y técnicas de investigación***, Madrid: Eudema, 1992, pp. 24-54.

Corcuff, Philippe, ***Las nuevas sociologías. Principales corrientes y debates***, 1980-2010, Buenos Aires: Siglo XXI, 2013.

Donaire, P., "La metáfora en la Filosofía, de Stephen Pepper", 2017. Disponible en ‹http://cartadenaturaleza1.blogspot.com/2017/01/la-metafora-en-la-filosofia-de-stephen.html›.

Durkheim, Émile, ***Las formas elementales de la vida religiosa***, Buenos Aires: Schapire, 1996.

Foucault, Michel, ***Las palabras y las cosas***, México: Siglo XXI, 1996.

Gadamer, Hans-Georg., "II. Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica", en ***Verdad y método***, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977.

Gergen, Keneth J., ***Construccionismo social. Aportes para el debate y la práctica***, compilación y traducción de Ángela María Estrada Mesa y Silvia Diazgranados Ferráns, Bogotá: Universidad de Los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Psicología, CESO, Ediciones Uniandes, 2007.

Maero, Fabián, "El contextualismo: una introducción y traducción", Revista ***Horacio***, volumen 3, Buenos Aires: Grupo ACT, 2022.

Martínez Ramírez, Fernando, "Tiempo, espacio y narración. Prolegómenos para una hermenéutica ontológica (Historiografía ***versus*** Filosofía)", ***Tema y Variaciones de Literatura***, núm. 47, segundo semestre, UAM-Azcapotzalco, 2016, pp. 143-171.

Mendiola, Alfonso, "Inestabilidad de lo real en la ciencia de la historia: ¿argumentativa y/o narrativa?, ***Historia y Grafía*** 24, año 12, México, Universidad Iberoamericana, 2005.

Moscovici, Serge, ***El psicoanálisis, su imagen y su público***, Buenos Aires: Huemul, 1979.

Pardo, Rubén H., "El desafío de las ciencias sociales: desde el naturalismo a la hermenéutica", en Héctor A. Palma y Rubén H. Pardo (coordinadores), ***Epistemología de las ciencias sociales: perspectivas y problemas de las representaciones científicas de lo social***, Buenos Aires: Biblos, 2012.

Pizarro, Narciso, ***Tratado de metodología de las Ciencias Sociales***, Madrid: Siglo XXI, 1998.

Reynoso, Carlos (compilador), ***El surgimiento de la antropología posmoderna***, Barcelona: Gedisa, 1992.

Schäfer, Lothar y Thomas Schenelle, "Introducción", en Ludwik Fleck, ***La génesis y el desarrollo de un hecho científico***, Madrid: Alianza Universidad, 1986.

Villoro, Luis, ***Creer, saber, conocer***, México: Siglo XXI, 1984.

Este ensayo forma parte de una reflexión más amplia: Fernando Martínez Ramírez, ***Narratividad, dramaticidad, heroicidad. Enfoque socio-construccionista y simbólico en la enseñanza de la lecto-escritura***, tesis de Doctorado en Psicología Social, México: Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, 2025.

Catalina Guzmán: desafío y resistencia ante el patriarcado en la novela *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta

MA. TRINIDAD DÍAZ FERNÁNDEZ | ESTUDIANTE DE LA MAESTRÍA EN ESTUDIOS LITERARIOS MEXICANOS, UNIVERSIDAD DE COLIMA

Arráncame la vida, y si acaso te hiere el dolor.
Ángeles Mastretta[1]

Resumen

El presente artículo habla del desafío ante el patriarcado en la novela Arráncame la vida de Ángeles Mastretta, publicada en 1985. Ángeles Mastretta en Arráncame la vida hace una crítica al sistema político del México posrevolucionario de los años 1930-1940 a través del personaje de Andrés Ascencio, un político que represento el caciquismo, corrupción y autoritarismo de esa época. La novela muestra cómo el poder político estaba ligado a prácticas despóticas, abusos y corrupción, donde los intereses personales y el machismo predominaron sobre la justicia y el bienestar social. Así pues, la novela denuncia no solo la corrupción y traición, sino también la opresión patriarcal que limitaba la voz y autonomía de las mujeres.

[1] Ángeles Mastretta (Puebla, 1949) narradora, ensayista y poeta, es considerada como una de las escritoras más representativas de la literatura mexicana contemporánea por su análisis crítico de la sociedad mexicana, a través de sus novelas poniendo énfasis en temas como el patriarcado, violencia de género, machismo y desigualdad social que limitó a las mujeres en su desarrollo personal. Sus estudios los realizó en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM donde recibió su título en Comunicación. Colaboró en periódicos y revistas como Excélsior, Unomásuno, La Jornada y Proceso. Ha recibido varios premios entre los más conocidos están el Premio Mazatlán 1985 por su novela *Arráncame la vida*, y Rómulo Gallegos por *Mal de amores* (1996), su segunda novela. Las últimas ediciones de *Arráncame la vida*, han sido traducidas al italiano, inglés, alemán, francés y holandés. *Arráncame la vida* fue adaptada al cine en 2008, bajo la dirección de Roberto Sneider.

Abstract

This article discusses the challenge to patriarchy in the novel "Arráncame la vida" (Tear Me Out of Life) by Ángeles Mastretta, published in 1985. In "Arráncame la vida" (Tear Me Out of Life), Ángeles Mastretta critiques the political system of post-revolutionary Mexico in the 1930s and 1940s through the character of Andrés Ascencio, a politician who represented the caciquismo (political bossism), corruption, and authoritarianism of that era. The novel shows how political power was linked to despotic practices, abuse, and corruption, where personal interests and machismo prevailed over justice and social welfare. Thus, the novel denounces not only corruption and betrayal, but also the patriarchal oppression that limited women's voice and autonomy. Ángeles Mastretta (Puebla, 1949) is a narrator, essayist, and poet. She is considered one of the most representative writers of contemporary Mexican literature for her critical analysis of Mexican society. Through her novels, she emphasizes themes such as patriarchy, gender violence, machismo, and social inequality that limit women's personal development.

Palabras clave: Desafío, feminismo, patriarcado, poder, político, género.
Keywords: Challenge, Feminism, Patriarchy, Political Power, Gender.
Para citar este artículo: Díaz Fernández, Ma. Trinidad, "Catalina Guzmán: desafío y resistencia ante el patriarcado en la novela *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta", en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 65, semestre II, julio-diciembre de 2025, UAM Azcapotzalco, pp. 155-168.

Introducción

Ángeles Mastretta ha sido ampliamente reconocida a lo largo de su carrera literaria y periodística con premios literarios importantes por su compromiso con el feminismo y cultura mexicana. En sus novelas, ha explorado principalmente las relaciones de pareja desde una perspectiva crítica y realista, poniendo especial énfasis en el papel de la mujer. En *Arráncame la vida* (1985) narra la historia de Catalina Guzmán una mujer de 15 años quien está casada con el general Andrés Ascencio, un hombre machista, poseedor de un carácter fuerte y opresor. Catalina Guzmán llega a desafiar esa hegemonía mostrando inteligencia y autonomía, incluso teniendo amores extramaritales como parte de su proceso de libertad personal.

Arráncame la vida esta contextualizada en el movimiento feminista mexicano de los años setenta y ochenta. En esta historia Ángeles Mastretta nos ofrece una mirada crítica a las estructuras patriarcales de ese tiempo donde Catalina Guzmán se enfrenta a la opresión y dominación de Andrés Ascencio. Sin embargo, la novela no se limita a exponer la opresión, sino que narra el proceso de resistencia, y emancipación de la protagonista, quien desafía las normas sociales y busca espacios de libertad en medio de la represión. El despertar de Catalina Guzmán no solo es personal, sino simbólico representando la lucha de muchas mujeres atrapadas en un sistema patriarcal que buscaron romper el silencio y reclamar su derecho a decidir sobre su vida. Así, la novela *Arráncame la vida* es una referencia en la crítica literaria de la cultura patriarcal, proponiendo formas de imaginar a la mujer en la sociedad mexicana. La novela expone cómo el sistema patriarcal limitó la autonomía y voz de Catalina Guzmán a un papel sumiso dentro de un mundo político dominado por el hombre, representado en el personaje autoritario de Andrés Ascencio.

El feminismo en *Arráncame la vida.*

El desafío al patriarcado es uno de los temas centrales de *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta, novela que explora, a través del personaje de Catalina Guzmán, la lucha contra las estructuras de poder masculinas en una sociedad mexicana marcada por el machismo y el autoritarismo en la primera mitad del siglo XX. Esta novela es estudiada desde el feminismo la cual está conectada con los movimientos feministas y derechos humanos porque busca comprender y transformar las desigualdades de género y las relaciones de poder que oprimen a las mujeres. Ángeles Mastretta ha dedicado gran parte de su obra a estudiar el papel de la mujer en la sociedad mexicana, especialmente en lo que respecta a la búsqueda de libertad, autonomía femenina, machismo, relaciones de poder, contexto histórico y político de México, entre otros temas. *Arráncame la vida* no es una novela que defina explícitamente el feminismo, pero a través de la historia de Catalina Guzmán, presenta una crítica al patriarcado y la situación de la mujer en la sociedad mexicana, mostrando la lucha por la libertad, identidad y poder femenino. El tema del feminismo ha sido abordado por muchas escritoras desde múltiples perspectivas y etapas históricas, donde reflejan una lucha constante por la igualdad de género, visibilización de las mujeres y denuncia de las estructuras patriarcales que han limitado sus derechos y libertades, *Arráncame la vida* ha contribuido a generar conciencia sobre la importancia de la igualdad de género en muchas mujeres para luchar por sus derechos y autonomía. Esto significa que hoy en día las mujeres tenemos más libertad para opinar, proponer y decidir sobre nuestro cuerpo, profesión u oficios a lo que nos queramos dedicar. Ángeles Mastretta enfatiza que su feminismo no es de odio hacia los hombres, sino de amor y búsqueda de igualdad entre géneros. Para entender el feminismo es necesario

definirlo para tener una mente abierta y cuestionar las normas establecidas para reconocer y trabajar por un mundo más justo e igualitario para todas las personas. En palabras de Victoria Sau, en el volumen I de su Diccionario Ideológico Feminista lo define de la siguiente manera:

> El feminismo, es un movimiento social y político que se inicia formalmente a finales del siglo XVIII –aunque sin adoptar todavía esta denominación- y que supone la toma de conciencia de las mujeres como grupo o colectivo humano, de la opresión, dominación, y explotación de que ha sido y son objeto por parte del colectivo de los varones en el seno del patriarcado bajo sus distintas fases históricas de modelo de producción, lo cual las mueve a la acción para la liberación de su sexo con todas las transformaciones de la sociedad que aquélla requiera.[2]

Podemos decir que el feminismo que escribe Ángeles Mastretta es como una vocación de igualdad para dar voz a las mujeres que históricamente han sido marginadas en una sociedad conservadora y patriarcal. Además, su obra cumple una función social al acompañar el movimiento feminista y dar voz a mujeres que se reconocen en sus personajes, promoviendo el conocimiento y la reivindicación de sus derechos en un país donde aún persiste un trato desigual por género. Muchas escritoras mexicanas han hecho aportes significativos al feminismo en México entre ellas se encuentra Rosario Castellanos una de las más importantes del siglo XX en México en la lucha por los derechos de la mujer y los pueblos indígenas, en su novela ***Balún Canán***, publicada en 1957 abordando el tema del patriarcado donde exploró los conflictos internos que enfrentaron las mujeres con los estereotipos tradicionales, culturales entre ladinos y comunidades indígenas, lo que permitió visibilizar las injusticias raciales y de género. En este contexto podemos ver un fragmento del poder autoritario y despótico de César Argüello en Balún Canán.

> Ernesto se pone de pie, muy pálido, para encararse con César. —Yo se lo advertí en Comitán. No voy a dar clases. No quiero, no sé. Y usted no puede obligarme. César retira con disgusto la taza café y volviéndose a Zoraida protesta: —Está frío. Zoraida toma la jarra para llevarla a la cocina. Cuando se quedan solos, César mira burlonamente a Ernesto y dice con una suavidad hipócrita: —Me estás resultando de los que chillan antes de que los pisen. Y luego, ásperamente. Aquí no eres tú quien va a disponer nada, sino yo. Y si yo mando que desquites tu comida dando clases, las darás.[3]

[2] Verónica, Sau, *Diccionario Ideológico Feminista* I, Icaria Editorial, la mirada esférica, impreso en España,1981, p. 121,Disponible en ‹https://www.legisver.gob.mx/equidadNotas/publicacionLXIII/Victoria%20Sau%20-%20Diccionario%20Ideologico%20Feminista%20I%20(1981)..pdf›. Consultado 22 de Mayo 2025.

[3] Rosario Castellanos, *Balún Canán*, México: FCE.2007,Colección popular, p.38.

Esta cita ilustra cómo el patriarcado no solo oprime a las mujeres, sino que también establece relaciones de poder jerárquico entre hombres, donde la autoridad se reafirma mediante la dominación y sumisión. Comprender que el patriarcado daña a todos es fundamental para el avance del feminismo. No se trata de una guerra de sexos, sino de desmantelar un sistema que perjudica a toda la sociedad. Al liberar a las mujeres de la opresión, también se abren caminos para que los hombres vivan vidas más plenas, auténticas y emocionalmente ricas, libres de las cadenas de una masculinidad tóxica. Otra de las novelas que también es un ejemplo claro de cómo se vivió el patriarcado es *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel, publicada en 1989, donde narra la historia de amor, pasión, tradición y comida, ambientada en el México revolucionario, combinando elementos mágicos y realistas para contar una historia de amor apasionada y prohibida, donde la comida es el hilo conductor que une a los personajes y emociones. La obra muestra la lucha de las mujeres contra las estructuras patriarcales que las limita en varios aspectos debido a la persistencia de estructuras patriarcales y roles tradicionales, como el de la protagonista Tita, quien desafío las tradiciones familiares y sociales que le impedían vivir libremente su amor.

> Mamá Elena entró furiosa a la habitación y le dijo: ¿Ya viste lo que estás ocasionando? Pedro y tú sois unos desvergonzados. Si no quieres que la sangre corra en esta casa, vete a donde no puedas hacerle daño a nadie, antes de que sea demasiado tarde. La que se debería de ir es usted. Ya me cansé de que me atormenté. ¡Déjeme en paz de una vez por todas! —No lo voy a hacer hasta que te comportes como una mujer de bien ¡o sea, decentemente! ¿Qué es comportarse decentemente? ¿Como usted lo hacía? Sí. ¡Pues eso es lo que hago! ¿O no tuvo usted una hija ilícitamente? ¡Te vas a condenar por hablarme así!¡Nomás de lo que usted está! —¡Cállate la boca! ¿Pues qué te crees que eres? ¡Me creo lo que soy! Una persona que tiene todo el derecho a vivir la vida como mejor me plazca. ¡Déjeme de una vez por todas, ya no la soporto! Es más ¡la odio, siempre la odié! Tita pronunció las palabras mágicas para hacer desaparecer a Mamá Elena para siempre.[4]

Este diálogo de enfrentamiento entre madre e hija representa respeto y control, imponiendo un ideal de mujer decente que castiga y reprime cualquier desviación. Mamá Elena fue una mujer autoritaria y opresora, que reprimió cruelmente a Tita para imponerle las tradiciones familiares, como la obligación de cuidar de ella hasta su muerte y la prohibición de casarse con Pedro, el

[4] Laura Esquivel, *Como agua para chocolate, México*, Libro Electrónico, 1989, p. 94. Disponible en ‹https://www.suneo.mx/literatura/subidas/Laura%20Esquivel%20Como%20agua%20para%20chocolate.pdf›, consultado 25 de mayo, 2025.

hombre que ama. Este tipo de maltrato no es solo psicológico, sino que también se insinúa la violencia física como una forma de control y castigo hacia Tita, reflejando el patriarcado rígido y autoritario que impera en la familia. Por otro lado, la rebeldía de Tita manifiesta libertad, autonomía y justicia contra la opresión. Esta escena nos invita a reflexionar sobre las imposiciones sociales y familiares que pueden limitar nuestra felicidad y crecimiento personal, y sobre todo la importancia de poner límites a quienes intentan dominarnos con miedo y violencia.

Por su parte Inés Arredondo en su cuento *Sombra entre sombras*, publicado en la revista Diálogos en 1984, presenta historias sobre las dificultades emocionales y existenciales de sus personajes. Sus cuentos exploran la complejidad de lo femenino en un mundo dominado por las estructuras patriarcales que han negado y ocultado aspectos esenciales como la emoción, erotismo y misterio, imponiendo en cambio la imagen de la mujer obediente y sumisa. Elena Garro en su primera novela, *Los recuerdos del porvenir*, publicada en 1963 aborda la violencia, autoritarismo y guerra civil en México, ofreciendo una reflexión sobre la vida de las mujeres en tiempos de conflicto y su capacidad de resistencia frente a un sistema opresivo que afecta a mujeres y hombres. Estas escritoras desde distintas perspectivas y estilos han abordado el feminismo y condición de la mujer en México, contribuyendo de manera significativa a la reflexión y representación de la condición femenina, ya sea desde la denuncia explícita, exploración de la identidad, revalorización de los espacios y saberes femeninos. Estas novelas son algunos ejemplos donde se abordó el patriarcado desde distintos contextos históricos, estilos narrativos y enfoques ideológicos, y donde muchas escritoras utilizaron sus obras para denunciar cómo el patriarcado limita la vida de las mujeres, despoja de su libertad y las coloca en posiciones de subordinación.

El patriarcado y Catalina Guzmán en *Arráncame la vida*

El patriarcado es un tema significativo en *Arráncame la vida* al exponerse de manera crítica en las estructuras patriarcales que dominaban y persistían en la sociedad mexicana en el México posrevolucionario de los años 1930 y 1940. Ángeles Mastretta a través del personaje de Catalina Guzmán nos muestra cómo el patriarcado afectó la vida de las mujeres y condicionó sus posibilidades de autonomía y libertad. El término patriarcado se introdujo en México en el contexto del pensamiento feminista a partir de la década de 1970 donde se comenzó a analizar las estructuras de dominación masculina en el ámbito familiar, social, político y económico. Para entender el concepto de patriarcado es necesario definirlo con claridad, ya que esto permite identificar cómo opera y de qué manera afecta a la sociedad. En palabras de Marcela Lagarde:

> El patriarcado es un orden social genérico de poder, basado en un modo de dominación cuyo paradigma es el hombre. Este orden asegura la supremacía de los hombres y de lo masculino sobre la interiorización previa de las mujeres y de lo femenino. Es asimismo un orden de dominio de unos hombres sobre otros y de enajenación entre las mujeres. Nuestro mundo es dominado por los hombres. En él, las mujeres, en distintos grados, son expropiadas y sometidas a opresión de manera predeterminada. En este orden se apuntala a los hombres como dueños y dirigentes del mundo en todas las formaciones sociales. Se preservan para ellos poderes de dominio señorial sobre las mujeres y los hijos e hijas de las mujeres, quienes deben corresponderles con servidumbre.[5]

El patriarcado ha sido clave en el pensamiento feminista, y lo han utilizado muchas escritoras, periodistas, académicas y activistas para describir cómo la sociedad está organizada para beneficiar a los hombres en detrimento de las mujeres, y cómo esa organización se reproduce en todos los ámbitos desde la familia, trabajo, sistema político y cultural. Además, el patriarcado no solo explica la desigualdad de género, sino que también se entrelaza con otras formas de dominación social, como la clase y raza, lo que ha llevado al feminismo a desarrollar perspectivas interseccionales que abordan estas múltiples opresiones. En *Arráncame la vida*, el patriarcado se representó a través del personaje de Andrés Ascencio.

> Un día pasó en la mañana. —¿Están tus papás? —preguntó. Si estaban, era domingo. ¿Dónde podrían estar sino metidos en la casa como todos los domingos? —Diles que vengo por ustedes para que nos vayamos a casar. —¿Quiénes? —pregunté. —Yo y tú —dijo. Pero hay que llevar a los demás. —Ni siquiera me has preguntado si me qui ero casar contigo —dije. ¿Quién te crees? —¿Cómo que quién me creo? Pues me creo yo, Andrés Ascencio. No proteste y súbase al coche. Entró a la casa, cruzó tres palabras con mi papá y salió con toda la familia detrás.[6]

Esta cita ilustra de manera clara la dominación de Andrés sobre Catalina, en ese contexto, Ángeles Mastretta nos mostró cómo las mujeres de la época posrevolucionaria estaban relegadas a roles sumisos, dependientes y sujetas al control absoluto de sus esposos. A través de la historia de Catalina Guzmán,

[5] Marcela Lagarde, *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*, Cuadernos Inacabados núm.25, 1996, p. 52,Disponible en ‹https://desarmandolacultura.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/04/lagarde-marcela-genero-y-feminismo.pdf›. Consultado 30 de mayo, 2025.

[6] Ángeles Mastretta, *Arráncame la vida*, México: Editorial Cal y Arena, 1985, p. 6.

encontramos un ejemplo de lo que fue la mujer mexicana en los años treinta y cuarenta del siglo XX, como, formadora de los hijos y administradora del hogar. En cambio, el hombre era considerado como jefe de familia y proveedor, como la autoridad, pero con cierta ausencia. El personaje de Catalina Guzmán en *Arráncame la vida* transita por este camino lleno de machismo, opresión, miedo y aunque no pueda parecer, también de triunfos, así se construye su identidad femenina, reflejada en un cambio social, político, ideológico, que muchas mujeres hoy también viven. Durante mucho tiempo, el papel de la mujer estuvo limitado a los roles de madre, esposa cuidadora y servicio del hombre. Las mujeres eran educadas para ser buenas esposas y madres, los derechos de las mujeres como lo conocemos hoy no existían y cualquier intento de las mujeres por cuestionar su lugar en la sociedad era visto como una amenaza al orden social. El patriarcado sigue estando presente en la actualidad, aunque ha evolucionado y se manifiesta de forma más sutil o institucionalizada en comparación con épocas anteriores persiste en muchas áreas de la sociedad moderna y continúa afectando la vida de las mujeres y otros grupos marginados. Históricamente, los hombres han ocupado la mayoría de los cargos de poder, desde el gobierno hasta la creación de leyes y políticas que favorecen a los hombres y perpetúan la desigualdad. Al controlar las instituciones políticas y jurídicas, los hombres han diseñado normas y prácticas que refuerzan su posición dominante y limitan el acceso y participación plena de las mujeres en la vida pública y privada. Esto se traduce en leyes que, directa o indirectamente, han restringido los derechos de las mujeres, desde la capacidad legal para tomar decisiones autónomas hasta la protección insuficiente contra la violencia de género. Reconocer esta realidad es fundamental para impulsar reformas y políticas que promuevan la igualdad de género y la participación equitativa en todos los ámbitos del poder. En la actualidad, el patriarcado se presenta como un sistema social y político de dominación masculina que mantiene la desigualdad estructural entre hombres y mujeres en múltiples ámbitos de la vida.

> En definitiva, el concepto del patriarcado se ha empleado como concepto analítico desde el siglo xx hasta la actualidad para explicar la opresión de las mujeres. Desde que las feministas radicales comenzaron a usar el término, las corrientes del feminismo estudiadas han explorado sus distintas dimensiones: desde las cuestiones económicas, las ideológicas, las relacionadas con la violencia, la sexualidad, etc.[7]

[7] Irene de Lamo, Velado, *La persistencia del patriarcado. Análisis socio legal sobre la desinstitucionalización de la familia nuclear patriarcal y la evolución de la opresión de las mujeres en el siglo XXI*, Igualdades, 5, 427-459, Universidad Carlos III de Madrid, doi: ‹https://doi.org/10.18042/cepc/IgdES.5.05›, 2021, p. 7. Consultado 27 de junio 2025.

Este término permite comprender cómo las estructuras sociales, políticas, económicas y culturales están organizadas en torno a la supremacía masculina, que se traduce en la subordinación y discriminación de las mujeres. El patriarcado no solo se refiere a la dominación de los hombres sobre las mujeres en el ámbito familiar o privado, sino que también abarca las instituciones y normas sociales que reproducen y legitiman esta desigualdad en todos los ámbitos de la vida. Gracias a este concepto, el feminismo ha podido identificar las raíces profundas de la desigualdad de género y diseñar estrategias para cuestionar y transformar dichas estructuras. Analizar el patriarcado sigue siendo relevante en la actualidad porque este sistema de dominación y desigualdad de género persiste en muchas sociedades, aunque con distintas formas y grados de intensidad. Considero que Ángeles Mastretta contribuye con sus novelas a la crítica y desarticulación del patriarcado en México fundamentalmente a través de la representación de personajes femeninos complejos que experimentan y resisten la opresión machista del sistema patriarcal. Su narrativa contextualiza la lucha feminista mexicana desde la década de 1970, mostrando cómo la cultura patriarcal ha oprimido a las mujeres, subvirtiendo esa realidad con voces femeninas activas y autobiográficas. En particular, en su novela *Arráncame la vida* (1985) cuenta la historia de Catalina Guzmán, una joven mujer atrapada en un matrimonio con un hombre autoritario y corrupto. Esta obra expone un patriarcado humillante y restrictivo, donde la mujer inicialmente es vista como un objeto decorativo sin voz ni voto, atrapada en la sumisión doméstica y social. Sin embargo, Catalina Guzmán muestra una actitud de resistencia que evoluciona hacia la construcción de su identidad propia, cuestionando la subordinación tradicional y el mandato machistas de su entorno.

Machismo y poder político en *Arráncame la vida*

El machismo es otro de los temas en *Arráncame la vida* donde Ángeles Mastretta nos muestra cómo las mujeres se vieron limitadas por una estructura social que les asigno roles subordinados, como tareas del hogar, cuidado de los hijos, y labores domésticas, lo que limitó su acceso a espacios públicos, educativos y laborales. En la época posrevolucionaria, el papel del

[11] El guion de la película de Chaplin es de él mismo (guion nominado al Óscar en 1947), en el caso de Chabrol, es de Francois Sagan. Hay pocas variantes entre ambas aunque la primera aspire a un tono de comedia y la segunda sea sombría.
[12] Jürgen Alberts. *Landru*. FCE. 1987.
[13] Alfonso Reyes. *Landrú*. Opereta. *Revista de la Universidad*. UNAM. 1964. Se encuentra también en el tomo XXIII de las obras completas de Reyes.

hombre estuvo fuertemente marcado por la construcción de una identidad masculina hegemónica que exaltaba valores como el honor, autoridad y la heterosexualidad, en un contexto de reconstrucción nacional y consolidación del Estado. En México el término macho o machismo ha sido objeto de análisis desde diversas disciplinas que lo vinculan con la identidad nacional y crisis de la masculinidad, donde la obsesión por "ser macho" es vista como una forma de ocultar inseguridades y fragilidades masculinas. Actualmente, el machismo está arraigado en la cultura y se considera un elemento central de la identidad masculina tradicional, aunque es objeto de crítica y lucha desde el feminismo y estudios de género, también está presente en muchos aspectos de la vida, familia, trabajo, educación, medios de comunicación, etc., combatirlo implica promover la igualdad de género, respeto mutuo y la libertad de cada persona de ser quien quiera ser, sin estereotipos ni discriminación. Definir el machismo es importante porque permite comprender y visibilizar un conjunto de actitudes, creencias y comportamientos que promueven la desigualdad y discriminación hacia las mujeres, sustentando un sistema de dominación masculina que afecta la dignidad, derechos y libertades femeninas. En palabras de Carmen Lugo:

> El machismo es una serie de conductas, actitudes y valores que se caracterizan fundamentalmente por una autoafirmación sistemática y reiterada de la masculinidad; o como una actitud propia de un hombre que abriga serias dudas sobre su virilidad... o como la exaltación de la condición masculina mediante conductas que exaltan la virilidad, la violencia, la ostentación de la potencia sexual, de la capacidad para ingerir alcohol o para responder violentamente a la agresión del otro; en suma, el machismo es la expresión de la magnificación de lo masculino en menoscabo de la constitución, personalidad y la esencia femenina; la exaltación de la superioridad física, de la fuerza bruta y la legitimación de un estereotipo que recrea y reproduce injustas relaciones de poder.[8]

En México la imagen cultural del hombre es considerada como valiente, rudo, fuerte y dominante, un ideal de virilidad que se considera parte del patrimonio nacional porque legitima y justifica conductas machistas, incluyendo la prepotencia, violencia de género y la discriminación contra las mujeres. Además, el machismo está asociado a roles rígidos que asignan al hombre la autoridad en la familia y la sociedad, mientras que se espera que las mujeres sean sumisas y relegadas al ámbito privado. Por otro lado, la literatura, cine y música popular han contribuido a difundir y perpetuar esta imagen, que se considera un patrimonio cultural nacional. Ángeles Mastretta en ***Arráncame la vida*** describe el machismo de una manera dominante y opresiva a través del personaje de Andrés Ascencio.

> ¿De qué tanto hablaba el general? Ya no recuerdo exactamente, pero era de sus proyectos políticos, y hablaba conmigo como con las paredes, sin esperar que le contestara, sin pedir mi opinión, urgido solo de audiencia. Para esas épocas andaba planeando cómo ganarle al general Pallares la gubernatura del estado de Puebla. No lo bajaba de pendejo, pero se ocupaba de él como si no lo fuera. -No ha de ser tan pendejo donde te preocupa – le dije una tarde. -Claro que es un pendejo. Y tú qué te metes, ¿Quién te pidió tu opinión? Vaya con la señorita. No sabe ni cómo se hacen los niños y ya quiere dirigir generales. Me está gustando–dijo.[9]

Podemos ver como el discurso de Andrés Ascencio fue autoritario y despectivo, sin esperar respuesta ni opinión de Catalina Guzmán. El diálogo es un claro ejemplo de cómo las normas de género en esa época establecían una jerarquía en la que el hombre tenía el poder absoluto y la mujer no participaba en asuntos públicos, lo que perpetuaba la desigualdad y la opresión femenina. En ese sentido la dominación masculina se manifestó como un eje central que reflejó la realidad de la mujer en el México posrevolucionario, marcada por una cultura machista y patriarcal que limitó su autonomía y libertad. Definitivamente el machismo se impuso en esta situación de dominación, y sumisión la cual se centró en menospreciar silenciosamente a su mujer sin ningún remordimiento. El hecho de negarle a Catalina el acceso a la palabra implica recórtarle el derecho a la comunicación con las demás personas y sobre todo el derecho a una identidad propia. Negar la palabra es una forma de violencia simbólica que limita el desarrollo personal y social de cualquier individuo, pero especialmente de las mujeres en contextos patriarcales. Por eso, la reivindicación de la voz femenina en la literatura y en la vida real es un paso fundamental hacia la igualdad y el reconocimiento pleno de los derechos humanos donde Ángeles Mastretta ha dedicado parte de su obra escribiendo sobre el papel de la mujer en la sociedad mexicana, especialmente en lo que respecta a relaciones amorosas, familiares, violencia de género, patriarcado, machismo, dominación, entre otros temas. Podemos decir que el machismo en ***Arráncame la vida*** se manifestó de manera

[8] Carmen Lugo, "Machismo y violencia", *Nueva Sociedad*, núm. 78, julio- agosto ,1985,pp.40-47, p. 3. Disponible en ‹https://static.nuso.org/media/articles/downloads/1288_1.pdf›. Consultado 10 de junio de 2025.

[9] Amalia, De Montesinos Zapata, José Antonio, Ibáñez Rubio, Emmanuel Alejandro Jiménez Lamas, María Daniela, Pérez Velázquez, Isabel Méndez Serrano, *El machismo y el feminismo en la literatura de Rosario Castellanos, Ángeles Mastretta y Héctor Zagal*, Universidad La Salle Preparatoria, Historia de las culturas, historia de las doctrinas filosóficas,Academia,2013,p.27.Disponible en ‹https://www.academia.edu/42112547/El_machismo_y_feminismo_en_la_literatura_de_Rosario_Castellanos_%C3%81ngeles_Mastretta_y_H%C3%A9ctor_Zagal,10 de junio 2025›. Consultado 12 de junio 2025.

explícita y crítica a lo largo de la novela, mostrando una sociedad mexicana marcada por la desigualdad de género y la opresión patriarcal. Definir el concepto de dominación masculina es importante porque permite comprender cómo se perpetúa un sistema de poder desigual entre hombres y mujeres que está profundamente arraigado en las relaciones sociales, culturales e institucionales. Según Diana Melchor Barrera:

> La dominación masculina se ejerce mediante el control sobre los diferentes ámbitos de la vida de las mujeres, el cual limita el ejercicio de sus libertades. Dentro de estas relaciones de poder las mujeres poseen la capacidad de transformarlas a través de diferentes formas de agencia, las cuales dependen del contexto sociocultural en que se presentan las interacciones de género.[10]

La novela *Arráncame la vida* expone cómo la mujer fue vista como un objeto decorativo sin voz ni voto, subordinada a las órdenes y decisiones del hombre. Sin embargo, Catalina Guzmán muestra resistencia desde adentro, buscando espacios de libertad en medio del control y la autoridad machista. Por otro lado, *Arráncame la vida* ilustra la desigualdad de poder entre hombres y mujeres en la época a través de la representación de una sociedad patriarcal en la que el hombre ejerce control absoluto sobre la mujer, tanto en el ámbito privado como social. Analizar la novela *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta revela y cuestiona las estructuras patriarcales y el machismo persistente en la sociedad mexicana, además de ofrecer una mirada femenina crítica y compleja sobre la opresión y resistencia de las mujeres en un contexto histórico se mantiene vigente por varias razones: La novela expone la desigualdad de poder entre hombres y mujeres, mostrando cómo la cultura machista oprime a las mujeres desde el ámbito familiar hasta el político y social, un problema aún vigente en México. Catalina Guzmán no es una mujer pasiva, sino que representa la resistencia y búsqueda de libertad en medio del dominio machista, lo que resuena con los movimientos feministas contemporáneos que visibilizan la lucha contra la violencia de género y la opresión patriarcal. La obra es un testimonio literario de un México posrevolucionario con sus dinámicas de poder, corrupción y desigualdad, que invita a reflexionar sobre las transformaciones sociales necesarias y el papel de las mujeres en ellas. Y por último la novela forma parte de un corpus literario que ha contribuido a desnaturalizar el machismo y a fomentar una conciencia crítica sobre la equidad de género en la cultura mexicana y latinoamericana.

[10] Diana, Melchor Barrera, "Violencia contra las mujeres en México, modos de dominación y factores de cambio", *TLA-MELAUA*. Revista de Investigación en Ciencias Jurídicas, 2021, p. 7. Disponible en ‹http://www.apps.buap.mx/ojs3/index.php/tlamelaua/article/view/2170›. Consultado 15 de junio 2025.

Conclusiones

Arráncame la vida de Ángeles Mastretta ha sido fundamental para el movimiento feminista en México, ya que ha proporcionado herramientas para la reflexión, acción y transformación social. A través del personaje de Catalina Guzmán, retrata los desafíos, anhelos y contradicciones de una mujer que intenta encontrar su lugar en un mundo dominado por el hombre, como fue el caso de Andrés Ascencio que ejerció un control absoluto, limitando su libertad y sometiéndola a sus deseos, dominación y machismo en diversas situaciones a lo largo de la novela.

Arráncame la vida sigue vigente como obra literaria por su crítica al machismo y opresión patriarcal que atraviesa la vida de su protagonista, Catalina Guzmán, también pone en el centro del debate literario las raíces y consecuencias del machismo y la opresión patriarcal, temas que siguen siendo urgentes en la sociedad contemporánea.

Por otro lado, Arráncame la vida es una obra que combina la denuncia social con la exploración íntima de la identidad femenina, manteniendo su vigencia por su capacidad de representar la lucha de las mujeres contra las estructuras patriarcales y por su estilo narrativo que mezcla ironía, emoción y crítica social. La literatura escrita por mujeres es un espacio fundamental para la expresión de experiencias e inquietudes de las mujeres en un contexto social y cultural marcado por la desigualdad de género.

Referencias

Castellanos, Rosario, ***Balún Canán***, México: FCE, 2007.

De Lamo, Irene, "La persistencia del patriarcado. Análisis socio legal sobre la desinstitucionalización de la familia nuclear patriarcal y la evolución de la opresión de las mujeres en el siglo XXI", Gobierno de España, 2021. https://www.cepc.gob.es/publicaciones/revistas/igualdades/numero-5-juliodiciembre-2021/la-persistencia-del-patriarcado-analisis-sociolegal-sobre-la-desinstitucionalizacion-de-la-familia

De Montesinos Zapata, Amalia, Ibáñez Rubio, José Antonio, Jiménez Lamas, Emmanuel Alejandro, Pérez Velázquez, María Daniela, Méndez Serrano, Isabel, "El machismo y el feminismo en la literatura de Rosario Castellanos, Ángeles Mastretta y Héctor Zagal", Universidad la Salle Preparatoria. Historia de las culturas, historia de las

doctrinas filosóficas, 2013. ‹https://www.academia.edu/42112547/El_machismo_y_feminismo_en_la_literatura_de_Rosario_Castellanos_%C3%81ngeles_Mastretta_y_H%C3%A9ctor_Zagal›.

Esquivel, Laura, *Como agua para chocolate*. Libro Electrónico, 1989. Disponible en ‹http://coralito.umar.mx:8383/jspui/bitstream/123456789/1242/1/Como%20agua%20para%20chocolate.pdf›.

Lagarde, Marcela, "Género y Feminismo. Desarrollo humano y Democracia", *Cuadernos Inacabados*, 1996, núm. 25, ‹https://desarmandolacultura.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/04/lagarde-marcela-genero-y-feminismo.pdf›.

Lugo, Carmen, "Machismo y violencia", *NUEVA SOCIEDAD*, núm. 78, julio- agosto, 1985, pp. 40-47, ‹https://static.nuso.org/media/articles/downloads/1288_1.pdf›.

Mastretta, Ángeles, *Arráncame la vida*, México: Cal y Arena, 1985.

Melchor Barrera, Diana, "Violencia contra las mujeres en México, modos de dominación y factores de cambio", *TLA-MELAUA*, 2021, p. 7. ‹http://www.apps.buap.mx/ojs3/index.php/tlamelaua/article/view/2170›.

Sau, Verónica, *Diccionario Ideológico Feminista*, volumen I, México: Icaria Editorial, 1981, ‹https://www.legisver.gob.mx/equidadNotas/publicacionLXIII/Victoria%20Sau%20-%20Diccionario%20Ideologico%20Feminista%20I%20(1981)..pdf›.

El amor egoísta en la poesía de Eduardo Lizalde

Ana María Benítez Aguilar | Egresada de la Maestría en Literatura Mexicana Contemporánea, UAM Azcapotzalco

Resumen

En la obra poética de Eduardo Lizalde, el tema del amor suele mostrarse desde una perspectiva pesimista donde la soledad y el egoísmo son los sentimientos que experimentan tanto el amante como la persona amada. Tales experiencias tienen su base en una realidad donde el ser humano busca deseperadamente la ternura, sin embargo se ecuentra com más desolación y muerte. En su poesía, Lizalde deambula entre el enfrentamiento a ese delirio doloroso del amor egoísta y a la necesidad, aparentemente negada, de paliación y deseo de un amor donde no se tenga que bajar la retaguardia para ser efímeramente feliz.

Abstract

In Eduardo Lizalde's poetic work, the theme of love is usually shown from a pessimistic perspective where loneliness and selfishness are the feelings experienced by both the lover and the loved one. Such experiences are based on a reality where the human being desperately seeks tenderness, but is met with more desolation and death. In his poetry, Lizalde wanders between the confrontation with the painful delirium of selfish love and the need, apparently denied, of palliation and desire for a love where one does not have to lower the rearguard to be ephemerally happy.

Palabras clave: Poesía, Eduardo Lizalde, amor, egoísmo, ternura, pesimismo.
Keywords: Poetry, Eduardo Lizalde, love, selfishness, tenderness, pessimism.
Para citar este artículo: Benítez Aguilar, Ana María, "El amor egoísta en la poesía de Eduardo Lizalde", en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 65, semestre II, julio-diciembre de 2025, UAM Azcapotzalco, pp. 169-176.

El ser que espero no es real.
El otro viene allí donde yo lo espero,
allí donde yo lo he creado ya.
Y si no viene lo alucino:
la espera es un delirio.

Roland Barthes, Fragmentos de un discurso amoroso.

La poesía de Lizalde "Es un mundo sin paisaje, un coto cerrado pero abierto a la pesadilla, donde lo único que importa es la relación del hombre consigo mismo, con el tigre y con la mujer. El hombre y su pesadilla, el hombre y su desamor, el hombre y su soledad."[1] En el universo lírico de la obra de este poeta, el amor está innegablemente asociado con la soledad. El amor es una fuerte agresión, que deja desamparado y expuesto al hombre. No hay lugar para la ternura, pues ésta sólo es producto de la soledad. Se es tierno para aventajar en el terreno amoroso.

Conceptos como la ternura y el amor cobran un significado contradictorio en la poesía de Eduardo Lizalde. Contradictorio en el sentido de negar o redefinir su existencia a la sombra de la experiencia de la voz poética. Hay una desgarradora conciencia de entender el amor como una autosatisfacción que está muy lejos de una entrega total hacia el objeto amado: "Nadie es tierno, ni bueno, / ni grandioso en el amor / más que para sus vísceras." (De"Grande es el odio", poema 4 en ***El tigre en la casa***, 1970)

El escepticismo hacia la afirmación del amor como entrega total no está muy lejos de la realidad. De hecho, las ideas que Lizalde plantea en sus poemas están ancladas en su mundo inmediato. El mismo poeta señala, en una conferencia reciente, que "Estamos en una era, y no ahora sino desde el final del siglo XIX posiblemente, en que todos los grandes autores podrían ser acusados de oscuros, de nihilistas y escépticos. Nadie puede decir que Baudelaire era un optimista, tampoco lo son Joyce, Kafka. Creo que es algo que no está precisamente en el alma del que escribe. A mí, desde luego, no me gusta la destrucción del hombre, la crueldad ni la tortura, pero vivimos en el mundo al que no podemos renunciar, vivimos en un mundo que nos marca con su oscuridad".[2]

[1] Vladimiro Rivas Iturralde, "Eduardo Lizalde: del nominalismo al bestiario", en *Revista Casa del Tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, julio-agosto 2004, pp. 2-8.
[2] Eugenia Flores Soria, "Eduardo Lizalde: canta el Tigre a la juventud", en ‹http://www.zocalo.com.mx/seccion/articulo/eduardo-lizalde-canta-el-tigre-a-la-juventud›.

Entonces la certeza de que el amor y la ternura son sólo actitudes egoístas del hombre, provocadas por su inmensa soledad, proviene de una constatación real, de la observación aguda de una existencia dolorosa. Roland Barthes, en su libro ***Fragmentos de un discurso amoroso***, dice: "…el discurso amoroso es hoy de una ***extrema soledad***. Es un discurso tal vez hablado por miles de personas (¿quién lo sabe?) pero al que nadie sostiene; está completamente abandonado por los lenguajes circundantes: o ignorado, o despreciado, o escarnecido por ellos, separado no solamente del poder sino también de sus mecanismos".[3]

Asimismo, Barthes señala que "la soledad del sujeto es tímida, carente de todo decoro (…) El texto amoroso está hecho de pequeños narcisismos, de mezquindades psicológicas; carece de grandeza: o su grandeza es la de no poder alcanzar ninguna grandeza."[4]

El amor es egoísmo. Alguien puede soñar que ama, pero en realidad sólo satisface su gozo. Dicha premisa puede observase claramente en el siguiente poema de Lizalde:

Aunque alguien crea que el terror
no es sino el calcetín de la ternura
vuelto al revés,
sus pastos no son esos.
No están ahí los comederos
del terror.
La ternura no existe sino para Onán.
Y nadie es misericordioso
sino consigo mismo.
Nadie es tierno, ni bueno,
ni grandioso en el amor
más que para sus vísceras.
La perra sueña que da su amor al niño,
Goza amamantándolo.
Reino es la soledad de todas las ternuras.
Sólo el terror despierta a los amantes.

(De "Grande es el odio", poema 4 en ***El tigre en la casa***, 1970)

[3] Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, Siglo XXI, 1987, p. 39.
[4] *Ibid*., p. 195.

El poeta alude a la figura de Onán, personaje bíblico que se casa con la viuda de su hermano, tal y como dictaba la Ley judía. Pero cada vez que tenía coito con Tamar, eyaculaba sobre la tierra. Según la ley de su tiempo, un hijo procreado con su cuñada no sería considerado suyo, sino de su hermano muerto, además de que el niño, al crecer, desplazaría en poder al padre. Más allá de un problema sexual, este episodio se ha visto también como un símbolo de egoísmo y de desobediencia a las leyes de aquellos tiempos. Egoísmo por parte de Onán, quien gozando de Tamar, no desea dejarle descendencia por conveniencia propia. Es paradójico entonces que Lizalde atribuya a este personaje la ternura, pero tal concesión se vuelve lógica en el contexto del poema. Si la soledad es el reino de la ternura y "Nadie es tierno, ni bueno, / ni grandioso en el amor/ más que para sus vísceras." Entonces la ternura, herramienta del egoísmo, sólo puede existir para alguien como Onán, alguien capaz de satisfacerse con el amor sin dar nada a cambio.

Incluso el egoísmo amoroso puede darse involuntariamente: "La perra sueña que da su amor al niño / goza amamantándolo". El ser humano no puede escapar de esa condición de ser una criatura íntima, vuelta hacia sí. No puede sustraerse al goce egoísta del amor. Este hecho puede convertirse en una perversión, en una aniquilación del ser amado. Nuevamente cito a Barthes, quien define el concepto de "anulación" dentro del marco de su estudio del discurso amoroso: "Explosión de lenguaje en el curso del cual el sujeto llega a anular al objeto amado bajo el peso del amor mismo: por una perversión típicamente amorosa lo que el sujeto ama es el amor y no el objeto."[5] El suceso de esta actitud amorosa puede advertirse claramente en el poema "Leones" de Lizalde:

Malo fue, amada,
vivir con un hambriento.
El hambriento no sabe lo que come:
sólo devora, mata el fruto que ingiere.
Destruye en torno suyo
como un compás de sarna
y de cordel.
Mata en redondo al amar.
recorre el páramo incoloro
de lo comestible,
engulle y rumia ozono, luz, carne y pedruscos

[5] Roland Barthes, *op. cit*., p. 39.

por igual.
Mejor, amada,
Los desperdicios de la fiesta,
Los dulces magnos leones satisfechos
Del zoológico,
Esculturas de fiereza absorta
-veinte kilos de pulpa al mediodía.
Mejor con leones.

(De"Boleros del resentido", poema 9 en ***El tigre en la casa***, 1970)

El amor puede llegar a ser tan egoísta e intenso, que devora, destruye, "mata en redondo al amar". Su voracidad es tan grande que incluso puede acabar con el fruto de sus entrañas:

La tigra sólo alumbra, cada dos años,
una alegre camada de tres o cuatro crías.
A veces la destruye casi a todas:
comparte con el tigre las carnes entrañables
de esos vástagos rubios, solares y graciosos
que pronto serían rudos comensales,
voraces compañeros
en la inconstante mesa selvática.
La tigra sabe
-su lógica está hecha de sangre, no de
olfato-,
que todo se ha perdido para su dinastía.

(Poema V, en ***Caza mayor***, 1979)

Los versos anteriores bien pueden relacionarse con la figura de Onán presente en el poema citado arriba. El hecho de que los padres de los vástagos sean quienes los priven de la vida, de ser "rudos comensales / voraces compañeros / en la inconstante mesa selvática", hace inevitablemente pensar en la voluntad de Onán de no querer procrear un hijo para evitar ser desplazado en el poder, al igual que el león devora la carne de sus cachorros para no compartir con ellos la "mesa selvática". Lo anterior manifiesta la idea de que la ternura no tiene lugar en un mundo donde cada quien vela por su satisfacción, en un mundo donde la muerte es el amor mismo.

Ante este panorama, "El sujeto amoroso, a merced de tal o cual contingencia, se siente asaltado por el miedo a un peligro, a una herida, a un abandono, a una mudanza, sentimiento que expresa con el nombre de angustia". La imagen del tigre bien podría adecuarse a todas estas amenazas, pues "Proteico como todo símbolo, el tigre lizaldeano se metamorfosea sucesivamente en emblema del amor, la muerte, el odio, la soledad. Pero ante todo es una imagen poética que se basta a sí misma, la imagen de la pesadilla, llena de ese placentero horror que encontramos en las imágenes de Poe o Kafka. El tigre es el tigre es el tigre."[7] Y El mismo Lizalde asegura que ***El tigre en la casa*** es como una prueba de Rorschach: una mancha oscura a la que cada lector da su connotación.

Desde la perspectiva del amor egoísta, la imagen de tigre puede percibirse como una amenaza derivada del delirio desolado del individuo, de esa eliminación del ser amado para convertirlo en algo irreal, en una espera infructuosa, y por lo mismo alucinante, angustiosa. Es también "La criatura siniestra, el verdadero tigre es el hombre; el hombre, lobo del hombre."[8]

Toda esa multiplicidad de significados apela necesariamente al aspecto complejo del amor. Lo amoroso se encarna seductor y queda abierto al asomo, a la riqueza de lo que se adivina, por lo que se ve, pero sobre todo, por lo que no se ve. Y, en fin, lo que cuenta es la empresa de resultado incierto o que ofrece peligros, caminos abiertos, sinuosos y llenos de obstáculos riesgosos. No hay una verdad única, no hay una certidumbre evidente, hay un abanico de posibilidades. Hay todo un mundo donde extraviarse. La voz poética nunca logra una complicidad que coincida con sus deseos, hay un grado muy alto de insatisfacción. El amante se siente eternamente incomprendido, nunca tiene bastante, nada le permite la paz; las fisuras parecen tremendas brechas irreconciliables y el otro parece que se le escapa a cada encuentro, que se le resiste con obstinación. Y expresa Roland Barthes:

> A veces ocurre que soporto bien la ausencia. Estoy entonces "normal": me ajusto a la manera en que "todo el mundo" soporta la partida de una "persona querida"; obedezco con eficacia al adiestramiento [...] El enamorado que no olvida a veces, muere por exceso, fatiga y tensión de memorias (como Werther).[9]

El amante desgarrado por el miedo a la pérdida, por el ser diferente del otro, parece condenar al amor a ser en el fondo un juego solitario:

[7] Vladimiro Rivas Iturrande, *op. cit*., p. 6.
[8] Eugenia Flores Soria, *loc. cit*.
[9] Roland Barthes, *op. cit*., p. 46.

Amada, no destruyas mi cuerpo,
no lo rompas, no toques sus costados heridos.
No me lastimes más.
Me duele el pelo al peinarme.
Duéleme el aliento.
Duéleme el tacto de una mano en otra.
No destruyas mi cuerpo
pensando en sus miserias:
doliendo a pierna suelta
se destruye él solo, amada,
como si creciera hacia una lanza
clavada en la cabeza.
Ya me destrozo, mira, no hieras,
suelta el arma, detente,
no pienses más, no odies,
dame solo una tregua;
deja de respirar dos líneas de mi aire,
para que corrompa en paz esta carroña.

(De"Boleros del resentido", poema 5 en ***El tigre en la casa***, 1970)

Finalmente, creo que la poesía de Lizalde esconde, tal vez inconscientemente, un deseo inmenso de ternura, una necesidad desesperada de paliar sus angustias. El sujeto lírico no está conforme con su realidad. No estamos ante una voz que celebre su entrega total al pesimismo. Está convencido, sí, de que la ternura es ahogada por la condición desolada del acto amoroso. Pero también tiene la certeza, de que para ser "eternamente desgraciado" sólo es necesario seguir las reglas básicas del más acendrado egoísmo:

Amor

La regla es ésta:
dar lo absolutamente imprescindible,
obtener lo más,
nunca bajar la guardia,
meter el jab a tiempo,
no ceder,
y no pelear en corto,
no entregarse en ninguna circunstancia
ni cambiar golpes con la ceja herida;
jamás decir "te amo", en serio,

al contrincante.
Es el mejor camino
para ser eternamente desgraciado
y triunfador
sin riesgos aparentes.

(De *Antología impersonal*, 1986)

En verdad este poema no hace sino afirmar, escondidamente, que para ser *efímeramente feliz*, sólo bastaría con contrariar estas reglas, aunque tal actitud conlleva los conocidos riesgos.

El pesimismo –tal como lo afirma Lizalde en la conferencia citada más arriba- no es algo que esté en el alma del hombre, sino una condición exterior que lo transforma, que lo hiere, aunque tal influjo no tenga la fuerza necesaria para eliminar su deseo escondido de ternura. Cuando el poeta se dispone a "escribir versos que arranquen trozos de piel al que los lea", siempre existirá la posibilidad de escuchar una voz cálida que lo llame:

"…vete a cenar, tigrillo,
la leche está caliente".

(De"Grande es el odio", poema 4 en *El tigre en la casa*, 1970)

Bibliografía

Lizalde, Eduardo. *El tigre en la casa*, México, Universidad de Guanajuato, 1970.
——— *Casa mayor*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.
——— *Antología impersonal*, México, Secretaría de Educación Pública, 1986.
Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, Siglo XXI, 1987.
Rivas Iturralde, Vladimiro. "Eduardo Lizalde: del nominalismo al bestiario", en *Revista Casa del Tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, julio-agosto 2004, pp. 2-8.
Flores Soria, Eugenia. "Eduardo Lizalde: canta el Tigre a la juventud", en http://www.zocalo.com.mx/seccion/articulo/eduardo-lizalde-canta-el-tigre-a-la-juventud.

Rosario Castellanos en su "Lamentación de Dido"[1]

VLADIMIRO RIVAS ITURRALDE | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Figura señera de la Generación del Medio Siglo, Rosario Castellanos (1925-1974) obtuvo celebridad por su obra poética, más que por sus novelas y cuentos (*Balún Canán*, 1957; *Ciudad real*, 1960; *Oficio de tinieblas*, 1962; *Los convidados de agosto*, 1962; *Álbum de familia*, 1971), que trataron de la dominación de los blancos y mestizos sobre los indígenas del estado de Chiapas, de las contradicciones culturales derivadas de esta relación y de su repercusión en la conciencia de una observadora aguda de lo social que aprendió observando. Pese a su contundencia, las narraciones de Rosario Castellanos no se limitaron a la denuncia de un estado de dominación sociopolítica sino que intentaron revelar la complejidad de este tipo de relaciones en un estado de mayoría indígena. No siempre lo logró. *Balún Canán*, por ejemplo, es una novela insatisfactoriamente estructurada. Casi todos los temas planteados se quedan a medio desarrollo. Hay en su costumbrismo algo muy arcaico: supersticiones, brujerías, curanderías, creencias, mundo visto desde afuera, desde el punto del patrón o de la observación sociológica de la intelectual universitaria. Pongo, por contraste, el ejemplo de las novelas de José María Arguedas, particularmente *Los ríos profundos*, pletórica de magia indígena, propia de un hombre que se educó en el quechua peruano y solo más tarde aprendió español. Lo más logrado de *Balún Canán* -y de todas sus narraciones- es su observación del mundo infantil, desde el cual arroja una mirada a la vez inocente y cruel del mundo indígena.

Sus ensayos y sus piezas de teatro desarrollaron, con fidelidad a sus obsesiones, con insistencia, profundidad y lucidez, el tema de la condición de la mujer en México.

A pesar de su ingente producción en prosa, narrativa y ensayística, fue más apreciada, y con razón, por su sensible obra poética. La poesía la ocupó la vida entera, desde su iniciática *Trayectoria del polvo* (1948) hasta la voluminosa recopilación *Poesía no eres tú* (1948-1971), donde podemos leer su obra maestra, la "Lamentación de Dido", monólogo dramático redactado en versículos e inspirado en el Canto IV de la *Eneida* de Virgilio, de la cual quiero ocuparme este día.

[1] Conferencia magistral en homenaje a Rosario Castellanos, UAM Azcapotzalco, 19 de junio de 2025.

La infrecuencia del versículo en las lenguas romances -particularmente la castellana- es a la vez síntoma y causa de su problemático ingreso a estas tradiciones literarias, presuntamente ajenas a su forma y espíritu, ingreso que responde a poderosas razones histórico-políticas y a motivos estrictamente literarios. El concepto de versículo, en tanto que forma métrica, no aparece ni mencionado en los tratados de versificación y métrica españolas. No existe como forma poética. Tomás Navarro Tomás, Rudolf Baehr, Antonio Quilis, lo ignoran. Sólo José Domínguez Caparrós nos remite, con cautela, a la noción no tan exacta de "verso libre".[2]

El versículo es, en sentido estricto, la amplia forma de versificación de los llamados libros poéticos y sapienciales de la Biblia: Job, Salmos, Proverbios, Eclesiastés, Cantar de los Cantares. Se lo conoce por ello como versículo bíblico, cuyas forma e intención son inconfundiblemente religiosas: expresan las preguntas sobre la inescrutable voluntad de Dios y el sentido de la existencia del hombre en la Tierra, elevan cantos de alabanza a Yavé o Jehová, suplican perdón de los pecados y protección de los enemigos. Gráficamente, son poemas que se extienden a lo ancho de la página, más que en sentido vertical. Mientras los anglosajones, lectores cotidianos de la Biblia, adquirieron una gran familiaridad con el versículo, los lectores de tradición católica se mantuvieron muchos siglos ajenos a esa forma poética. El oscurantismo tridentino y la Inquisición española persiguieron hasta el fuego a las traducciones extraordinarias de Casiodoro de Reina y Cipriano de Valera.

El versículo bíblico es el versículo por antonomasia. Es la fuente donde han abrevado todos los poetas que han querido expresarse -casi siempre alejándose de la intención original- en esta forma amplia, poderosa y renuente a una definición conceptual. Walt Whitman fue el más grande cultivador moderno del versículo y José Martí su divulgador en América hispana. Pero los modernistas estaban ocupados en otra cosa: en imitar la musicalidad de la poesía simbolista francesa. Sin embargo, el nombre mismo encierra una paradoja: la palabra versículo es un diminutivo proveniente del sufijo latín "culus", que denota algo pequeño, disminuido, como "montículo" de "monte": disminuido, es decir, un verso pequeño, de arte menor. Pero en realidad es un verso amplio, ancho, el más vasto que se conoce en cualquiera de las lenguas occidentales, a tal punto que sólo puede definirse de manera negativa: carece de metro y de rima, linda con la prosa y expresa las vastedades cósmicas y del pensamiento religioso.

[2] Domínguez Caparrós, pp. 446, 475-477.

La poesía mexicana, pese a su carácter formalista, ha sido hospitalaria con el versículo, particularmente a mediados del siglo XX. Hay al menos una decena de poetas que alguna vez lo utilizaron. Sin embargo, en términos generales, su tradición carece del desbordamiento, la amplitud, la audaz apertura, el tono exultante y hasta religioso de otras hispanoamericanas. Hay en el versículo mexicano cierta contención, que tiene que ver con ese respeto por las formas clásicas y cerradas, con ese formalismo cultural que varias veces ha mencionado Octavio Paz: "el gusto por las formas cerradas en la poesía (el soneto y la décima, por ejemplo)".[3] Cuando esta poesía celebra, lo hace respetando la métrica ("La suave patria", por ejemplo, de López Velarde, "Muerte sin fin" de Gorostiza o "Piedra de sol" del mismo Octavio Paz). Como diría Paz, pocas veces se derrama.

Y se ha derramado con cuatro poetas que hay que destacar: Octavio Paz ("La estación violenta", 1948-1957), Rosario Castellanos ("Lamentación de Dido", 1955), José Carlos Becerra (*El otoño recorre las islas*, 1965-1970) y David Huerta (*Incurable*, 1987, 1999).

Siempre he sostenido que, en los cimientos de todo poema, aun en los más subjetivos, se esconde una ***narración*** más o menos implícita, narración que no solo conforma uno de los pilares de la estructura del poema, sino que lo vuelve más inteligible. La narración, sabemos desde Aristóteles, es tan evidente en la poesía épica, que se constituye en su esencia misma, en un elemento de su definición: la epopeya narra. Así pues, Rosario Castellanos da cuenta, en 74 versículos de diversa longitud, de la trágica historia del desamor de Dido, reina de Cartago, abandonada por el héroe troyano, el piadoso Eneas, quien, obedeciendo a los dioses, prosigue su camino hacia Italia para fundar, desde las ruinas de Troya, la ciudad de ciudades, Roma, que es también un regreso al origen. Pero a Dido no le importa mucho la misión trascendental del héroe, sino que, desde su inalterable primera persona, desde el egoísmo de su yo enamorado y herido, sitúa al amor perdido en el centro del poema y le erige, en su monólogo, un monumento poético, una elegía. Se sabe, por otra parte, que el poema tuvo un trasfondo autobiográfico: la separación de Castellanos del amor de su vida, el filósofo Ricardo Guerra. Ella misma lo confiesa:

> En este poema quise rescatar una experiencia, pero no me atreví a expresarla sino a través de una imagen dada en lo eterno, en la tradición: la imagen de Dido. La desgracia amorosa, el abandono, la soledad después del amor, me parecieron tan válidos y absolutos en Dido que

[3] Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, p. 35.

> los aproveché para expresar, referidos a mí, esos mismos sentimientos. A través de ellos pude contar mi propia historia, que era, desde luego, bastante más pobre.[4]

Así pues, Castellanos recurrió al mito para contar su propia historia, guardando las distancias por ella marcadas. La poeta y el personaje viven un destino similar, y el paralelismo entre las dos lamentaciones se convierte en fundamento estructural del poema. "Lamentación de Dido" es claramente un poema intertextual.

El tema merece un calificativo justo: es grandioso. Lo es por la dimensión de la tragedia y por la de sus protagonistas: no se trata de la trágica historia de amor de una pareja común, como Romeo y Julieta, sino de dos fundadores de civilizaciones. Aunque la tragedia está centrada en ella, en Dido, y aunque la lamentación surge de su conciencia y de su boca, su historia compromete a los dos, como pareja y como príncipes. Y, sobre todo, compromete a la autora, quien logró la hazaña de mirarse en el espejo de la reina trágica y permanecer con dignidad a la altura de tan exigente tema.

El poema consta de las siguientes partes:

1. La presentación de Dido, el personaje central, a través de una múltiple autodefinición metafórica. La reina se define a sí misma desde distintos ángulos vitales, desde metáforas diversas, lo cual trae consigo la relación de los hechos. Dice de sí misma lo siguiente:

1.1: "Guardiana de las tumbas": Castellanos la llama así principalmente por el intenso duelo que Dido guardó por la muerte de su primer esposo, Siqueo, rey de Tiro, asesinado por Pigmalión, el ambicioso hermano de la reina, y por la pira funeraria en la que se suicidó tras la partida de Eneas. Pero antes de su suicidio, Dido, con su pasión, vive mil muertes: "Arde Dido / toda en amor, y por sus venas cunde / fuego voraz".[5] Así, en Dido, como en Isolda, el amor y la muerte forman un lazo inextricable.

1.2: "botín para mi hermano": Dido fue obligada por su hermano Pigmalión a casarse sin amor con el rey Siqueo, para que revelase el lugar secreto de un tesoro escondido, revelación que fue finalmente objeto de engaño. En otras palabras, Dido fue utilizada vilmente por su hermano: fue su botín.

1.3: "nave de airosas velas": Tras la muerte de Siqueo y el engaño de vuelta a su hermano, Dido huyó en una nave trirreme y navegó por el Mediterráneo hacia las costas de África. Ella es, en la metáfora, la nave de airosas velas.

[4] Emmanuel Carballo. *Protagonistas de la literatura mexicana*. México, Secretaría de Educación Pública, Lecturas mexicanas, 1986, p. 524.

[5] *Eneida*, L. IV, vs. 101-103.

1.4: "mujer que asienta por primera vez la planta del pie en tierras desoladas": en la semidesértica tierra norafricana, en la actual Túnez, un gobernante local le dio permiso para ocupar temporalmente el trozo de tierra que fuera capaz de cubrir con la piel de un toro. Dido ordenó cortar la piel en tiras finísimas y atarlas para obtener una cuerda de longitud considerable, y rodeó con ella un terreno en el que fundaría la célebre ciudad de Cartago.

1.5: "nodriza de naciones, nodriza que amamanta con leche de sabiduría y de consejo": Primero reina de Tiro, Dido sería luego fundadora y sabia gobernante de Cartago, una de las grandes civilizaciones de la antigüedad, la gran rival de Roma durante siglos. De hecho, los dos estados protagonizarían uno de los grandes enfrentamientos de la historia: las guerras púnicas (264 a.C.-246 a.C.). Una guerra de veintidós años. Castellanos destaca aquí la sabiduría de la reina, que con sus virtudes hizo crecer a la ciudad imperial que fundó.

1.6: "mujer siempre, y hasta el fin […] que sube […] hasta la pira alzada del suicidio]": Pero Dido no solo era una reina con las dimensiones del mito, sino, ante todo, una mujer que, fiel a su pasión amorosa, subiría a la pira del suicidio. Es un contraste que podemos calificar de monumental: la reina más poderosa de su tiempo descubre su vulnerabilidad femenina y cede completamente a la exigencia límite del amor: la muerte. Pero ya volveremos al tema.

2. La lamentación. Unas palabras previas sobre la noción de lamento (commos) en la tragedia griega, de donde proviene. Aristóteles define el Κόμμοζ (commos) como un canto de lamentación, intercalado en los episodios de la tragedia, en donde uno o más actores alternan con el coro. El nombre deriva del verbo Κόπτομαι ("kóptomai", golpearse el pecho), lo cual era en la tragedia señal de luto. En la *Poética* de Aristóteles leemos que las lamentaciones no eran elementos indispensables de las tragedias y que solo en algunas aparecían. Durante el Renacimiento, con el intento del recién inventado arte de la ópera de resucitar y renovar la tragedia griega, florecieron en el canto las arias y los lamentos, que conformaron un gran repertorio. Un ejemplo ilustre es el *Lamento d' Arianna*, abandonada por Teseo, de Claudio Monteverdi. No faltan, desde luego, los lamentos de Dido abandonada por Eneas, como en la obra maestra del inglés Henry Purcell, *Dido and Aeneas*, ópera que se conserva completa. Existen 275, entre óperas completas y fragmentos sobre este tema, muchas con libretos de Metastasio. Era un quehacer fascinante para poetas y compositores: escribir esos lamentos en que la fragilidad femenina se exhibe casi indecorosamente. Es muy verosímil que Rosario Castellanos,

formada en el humanismo clásico y dramaturga ella misma, haya concebido su "Lamentación", no solo poética y dramáticamente sino dramatúrgicamente.

El modelo bíblico de los trenos versiculares es el Libro de las Lamentaciones de Jeremías, profeta que llora la cautividad del pueblo judío y la Jerusalén devastada. Sin embargo, el poema de Castellanos, de tema doloroso y plañidero, nunca se complace en la efusión sentimental. No encontraremos una sola exclamación que exprese su tema: el dolor. Pero el dolor ahí está, pensado, sentido, no descompuesto por la interjección, así como en el Canto Cuarto de la ***Eneida*** hay una dignidad marmórea en el sufrimiento de Dido. Su expresión, aunque dolida, posee la grandeza de las tragedias clásicas. En Castellanos, también la "distancia" impuesta por la narración y cierta dignidad y frialdad analítica atemperan los arrebatos pasionales. El final difiere del de su modelo, según el cual la reina Dido, en cuanto ha partido Eneas, edifica una pira y se arroja a las llamas. En el poema de Castellanos, Dido sobrevive para encerrarse voluntariamente en el infierno de su dolor, que es eterno. Por eso Dante la sitúa en el infierno:

> L'altra è colei che s'ancise amorosa,
> e ruppe fede al ciner di Sicheo[6]

Siqueo era el rey de Tiro, primer esposo de Dido y fundador, con ella, de la ciudad de Cartago. Asesinado por Pigmalión, hermano de Dido, obtuvo para ella el reinado absoluto de la recién fundada Cartago. En el infierno dantesco, Dido preside el tropel de pecadores que, carnales, "someten la razón al sentimiento". Este ha sido el pecado de los adúlteros y de los suicidas como la reina: "someter la razón al sentimiento". Según Dante (y según el mismo Virgilio) la culpa de la reina es doble: suicidarse por amor y no respetar la memoria de su primer esposo.

Es significativo que Castellanos no haya continuado en su poema la tradición del suicidio de la reina. En Virgilio su lamento era un prenuncio de su muerte. La tesis de la poeta era otra: afirmar la eternidad, no de la muerte, sino del dolor. La pérdida del amor es para ella un dolor eterno, una condena perpetua, una de las formas del infierno. Porque es precisamente el dolor lo que la hace eterna, como concluye en el poema.

[6] *La otra al suicidio se entregó amorosa.*
y las siqueas cenizas traicionó; [trad. de Ángel Crespo]

Para que sintamos la grandeza y amplitud del conjunto hay que sentirla en sus partes, en cada verso, en cada metáfora. Por ejemplo, en estos admirables versículos:

> Mi cifra se grabó en la corteza del árbol enorme de las tradiciones.
> Y cada primavera, cuando el árbol retoña,
> es mi espíritu, no el viento sin historia, es mi espíritu el que estremece y el que hace cantar su follaje.

En el primero, el lector no espera el salto brusco de sentido que la poeta da, de una imagen grabada físicamente en la corteza de un árbol, a la escritura histórica, "al árbol de las tradiciones". El lector lo agradece. Es muy bello esto y majestuoso. Y luego, en cada primavera, el retoño y canto del follaje son obra del espíritu colmado de historia de la reina, no del viento ciego. La reina es consciente de que sus actos se han distinguido de los de la naturaleza, de que su acción sobre el mundo ha adquirido significación, historia.

¿Dónde está la poesía?, es la pregunta que me asalta cada vez que leo un poema. Siempre o casi siempre obtengo la respuesta, pero es difícil definirla y más, explicarla. Pero como son hallazgos, procuro explicarme dónde y cómo los encontré. Escribe Castellanos:

> Dido, la abandonada, la que puso su corazón bajo el hachazo de un adiós tremendo.

Qué sorpresiva, inesperada, intensamente dramática, es esa combinación final de dos sustantivos y un adjetivo: "el hachazo de un adiós tremendo". Es una asociación verbal que corta el aliento, como antes "la escritura en el árbol de las tradiciones". Si esto no es poesía, ¿qué es, entonces?

Ahora bien, está claro que no es un poema estrictamente musical, a lo Rubén Darío, por ejemplo. La amplitud del versículo no lo permite y sitúa a la poesía en otro lugar: en la amplitud y grandeza del conjunto, en la fuerza de las ideas y los conceptos y la dignísima expresión del sentimiento. Castellanos amaba tanto el versículo, que además de cultivarlo ella misma, tradujo largos fragmentos de Paul Claudel y Saint-John Perse.

Pocos escritores mexicanos experimentaron tal pasión por los libros como Rosario Castellanos. En la parte central del poema residen los admirables versos acerca de la pasión de Dido por la justicia y la lectura: la justicia, es decir, la gobernanza propia de una reina, se ejerce durante el día. Lo segundo, la

pasión por los libros, propio de la escritora, en la noche: sus insomnios, sus persecuciones nocturnas, le hacen "cobrar la presa" de una idea en las páginas fugitivas a la vez que permanentes y encontrar la soledad que la conducirá al conocimiento del engaño de Eneas, "fiel a otros dioses, a otras causas".

El poema de Castellanos es una paráfrasis y una glosa del Canto IV de la ***Eneida***. Por tanto, puede considerarse también una breve explicación del gran texto. Pero al explicarlo, lo interpreta y entonces extrae conclusiones personales de índole antropológica acerca del libre albedrío, en primer lugar. En Virgilio, Dido y Eneas son juguetes de los caprichosos designios de las diosas Juno y Venus, que pugnan entre sí, la primera combatiendo a Eneas; la segunda, favoreciéndolo, por ser su madre. El éxito de Eneas es una victoria de Venus. En el poema de Castellanos, solo la reina, la mujer, queda sujeta al ejercicio y al dolor de la libertad, mientras Eneas, comprometido por una misión providencial, debe marcharse a Italia obedeciendo a los hados.

En segundo lugar, Castellanos expone en contraste la condición de la mujer y la del hombre, en términos de nomadismo del varón y sedentarismo de la hembra. Eneas se va, Dido se queda. Eneas viaja hacia el futuro, hacia la Roma futura, Dido permanece en Cartago sobre la pira de su dolor y en "su raíz de sauce". Reproduzco a continuación uno de los fragmentos más elocuentes del poema, que no se limita a reprochar al traidor (por cierto, lo hace con enorme dignidad) sino que observa, como uno de los signos del abandono, el carácter nómada del hombre frente al sedentario y doméstico de la mujer, el aventurerismo del varón frente a la permanencia "vegetal" de la hembra:

> Aquel Eneas, aquel, piadoso con los suyos solamente;
> acogido a la fortaleza de muros extranjeros, astuto, con astucias de bestia perseguida;
> invocador de númenes favorables; hermoso narrador de infortunios
> y hombre de paso, hombre
> con el corazón puesto en el futuro.
>
> —La mujer es la que permanece, rama de sauce que llora en las orillas de los ríos-.
>
> Y yo amé a aquel Eneas, a aquel hombre de promesa jurada ante otros dioses.
> Lo amé con mi ceguera de raíz, con mi soterramiento de raíz, con mi lenta fidelidad de raíz.

Esta concepción de lo masculino y lo femenino en una escritora precursora del feminismo mexicano puede que haya irritado y siga irritando a algunas feministas que quizá menosprecian el sentido de la maternidad en el tiempo. Una madre también genera futuro, nutre futuro, educa y construye futuro.

Quizá, por evidente, no reparemos en que, en la "Lamentación" circula otro tema caro a la obra entera de Castellanos: la pervivencia, en formas diversas, del pasado en el presente. Si el pasado indígena subsiste, persiste, en la vida de los mestizos y los blancos de sus novelas y cuentos, así también, esa antigua forma del dolor, la de Dido, pervive en la voz poética de la poeta porque, como ha escrito en el poema, esa voz antigua es sempiterna.

De la afirmación del dolor en Castellanos se deriva otro problema: la relación del dolor con la verdad: "Duele, luego es verdad", escribe en el "Memorial de Tlatelolco". El dolor, como en Vallejo, es la prueba de que se es humano. Es una experiencia subjetiva pero real y profundamente sensible. Sólo que en Castellanos es menos intensa y profunda que en Vallejo y su afirmación del dolor es más discreta. El criterio de la verdad es un criterio lógico y filosófico; el del dolor pertenece al mundo de los sentimientos y no es menos verdadero. Lo primero se razona; lo segundo, se siente. La Dido de Castellanos afirma la ***existencia*** del dolor como una verdad eterna, es decir, inherente al ser humano y de duración ilimitada. Pero la tiempla con la fuerza del razonamiento y la argumentación propia de un ser histórico, que tiene que rendir cuentas a su pueblo y al futuro de ese pueblo. En el Infierno dantesco, pese a sus razonamientos de monarca de un imperio, la reina Dido preside la cohorte de pecadores lujuriosos, que han sobrepuesto el sentimiento a la razón. Y eso, someter la razón al sentimiento ha sido su culpa y no tuvo ni tendrá perdón.

Los filósofos y poetas cristianos, desde San Agustín hasta nuestros días, han reflexionado acerca de la fuerza purificadora del dolor. Escribe el ateo Schopenhauer:

> El dolor es un medio de purificación que, en la mayoría de los casos, basta por sí solo para santificar al hombre, es decir, para hacerle abandonar el errado camino de la voluntad de vivir.[7]

Evidentemente, la paradoja de esta afirmación solo se entiende desde el pesimismo radical del filósofo alemán, según el cual el abandono de la ***voluntad*** de vivir (y subrayo ***voluntad***) no significa deseo de muerte, sino ascetismo, renuncia al mundo, a sus obras y sus pompas. Por eso la Dido de Castellanos no se quita la vida; renuncia a ella, pero no biológica sino emocionalmente: en otras palabras, se queda con el flagelo de su dolor, que no tendrá fin.

[7] Arturo Schopenhauer. *El mundo como voluntad y representación*, T. III, p. 248

Bibliografía

Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. México, Secretaría de Educación Pública. Serie Lecturas mexicanas, 48, 1986.

Castellanos, Rosario. "Lamentación de Dido" en Jaime Labastida. *El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana*. México, Siglo XXI, 2015. pp. 203-207.

_____, *Obras I. Narrativa*. México, Fondo de Cultura Económica, 2016.

_____, *Obras II. Poesía. Teatro y Ensayo*. México, Fondo de Cultura Económica, 2016.

Dante Alighieri. *Comedia. Infierno*. Texto original y traducción, prólogo y notas de Ángel Crespo. Barcelona, Seix Barral, 1973.

Espinosa Pólit, Aurelio. *Virgilio en verso castellano. Bucólicas, Geórgicas, Eneida*. México, Jus, 1961.

Labastida, Jaime. *El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana*. México, Siglo XXI, 2015.

Poesía en movimiento México, 1915-1966 (Selección y notas de Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis. Prólogo de Octavio Paz). México, Siglo XXI, 1973.

Schopenhauer, Arturo. *El mundo como voluntad y representación*. 3 t. Traducción de Eduardo Ovejero y Mauri. Buenos Aires, Aguilar, 1960.

Virgilio. *Eneida*. Traducción y notas de Javier de Echave-Sustaeta. Madrid, Gredos, 1997.

El linaje de las mujeres. Análisis del poema "Meditación en el umbral"

Guiselle Carolina Alvarado López | Egresada de la Maestría en Literatura Mexicana Contemporánea, UAM Azcapotzalco

Resumen

Los textos literarios tienen un pasado con el que conversan. Estos diálogos se perciben a través de la intertextualidad y permiten rastrear escritos y autores que precedieron y determinaron un texto. En ese sentido, "Meditación en el umbral" de Rosario Castellanos posee un pasado literario que se enraíza en la historia de las mujeres; conversa con personajes como Ana Karenina y Madame Bovary; establece un diálogo con Santa Teresa, Sor Juana Inés de la Cruz, Jane Austen y Emilie Dickinson; departe con los mitos de Safó, Mesalina, María Egipcíaca, Magdalena y Clemencia Isaura. El poema se convierte en un árbol ancestral a través del cual se expone la historia de las mujeres; se refieren los moldes impuestos y el castigo que obtuvieron por cada transgresión, y se propone la necesidad de generar otra existencia para las mujeres.

Abstract

Literary texts have a past with which they converse. These dialogues are perceived through intertextuality and allow tracing writings and authors that preceded and determined a text. In this sense, "Meditation on the Threshold" by Rosario Castellanos has a literary past that is rooted in the women's history; it talks to characters like Ana Karenina and Madame Bovary; it establishes a dialogue with Santa Teresa, Sor Juana Inés de la Cruz, Jane Austen and Emilie Dickinson; it departs with the myths of Safó, Mesalina, María Egipcíaca, Magdalena and Clemencia Isaura. In such a way that the poem becomes an ancestral tree through the which is exposed the history of the women; they refer the patterns imposed and the punishment they obtained for each transgression, and the need to generate another existence for women is proposed.

Palabras clave: Ana Karenina,;Adame Bovary, Santa Teresa, Sor Juana Inés de la Cruz, Jane Austen, Emilie Dickinson, Safo, Mesalina, María Egipcíaca,Magdalena y Clemencia Isaura.
Keywords: Ana Karenina,;Adame Bovary, Santa Teresa, Sor Juana Inés de la Cruz, Jane Austen, Emilie Dickinson, Safo, Mesalina, María Egipcíaca,Magdalena y Clemencia Isaura.
Para citar este artículo: Alvarado López, Guiselle Carolina, "El linaje de las mujeres. Análisis del poema «Meditación en el umbral»", en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 65, semestre II, julio-diciembre de 2025, UAM Azcapotzalco, pp. 187-200.

De la misma forma en que los árboles se comunican entre ellos a través de sus raíces, los textos literarios tienen un pasado con el que conversan. Diálogos que se perciben por medio de la intertextualidad. El pasado literario de "Meditación en el umbral" de Rosario Castellanos es un pasado poblado de mujeres. El poema departe con Ana Karenina y Madame Bovary, personajes creados por León Tolstói y Gustave Flaubert; charla con Santa Teresa, Sor Juana Inés de la Cruz, Jane Austen y Emily Dickinson; dialoga con Safo, Mesalina, María Egipcíaca, Magdalena y Clemencia Isaura. No es nostalgia de otras épocas. Castellanos confronta a cada personaje; entiende, en ellos, un molde que se niega a seguir. Pero, ¿por qué disiente y a qué se niega con exactitud? Con el objetivo de profundizar en la comprensión de este poema, reflexionaré sobre los personajes que le habitan.

En la primera estrofa se determina una voz poética en tercera persona: «No, no es la solución / tirarse bajo un tren como la Ana de Tolstoi / ni apurar el arsénico de Madame Bovary».[1] La voz poética manifiesta estar en desacuerdo con la solución. ¿El problema? Ana Karenina se enamora de Vronski y abandona a su esposo. La infidelidad y la deserción marital eran, dentro de la sociedad rusa de aquella época, dos actos imperdonables tratándose de una mujer. Por ello, Karenina es castigada al destierro social. Sin embargo, ella no soporta la condena y se tira en las vías del tren.

Por su parte, Emma Bovary gozaba de leer novelas rosas y soñaba con tener mil aventuras en las que se encontraba en medio de «paisajes desvaídos de regiones ditirámbicas donde a menudo convivían palmeras, abetos, tigres a la derecha, un león a la izquierda».[2] Leía libros que «versaban invariablemente acerca

[1] Rosario Castellanos, "Meditación en el umbral", *Poesía no eres tú*, (4ta. Reimpresión). Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2017, pp. 328, 329.
[2] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, trad. de J. Bravo Castillo, edición digital, 2016, p. 224.

de amores, enamorados y enamoradas, damas perseguidas que desfallecían en pabellones solitarios».[3] Así, Emma se enamora del amor romántico. Ni su matrimonio con Charles Bovary ni su hija Berthe sacian sus deseos de aventura y romance, por lo que se hace de dos amantes que terminan abandonándola. De uno de ellos, Rodolphe, adquiere el gusto por la ostentación. Emma se vuelve una compradora compulsiva. Endeudada y sabiendo que embargarán la casa, encuentra una salida en el arsénico.

Tanto Ana Karenina como Emma Bovary son personajes románticos porque se rebelan contra una sociedad burguesa. Su infidelidad es una transgresión a las reglas establecidas. Respecto a esta afrenta, Castellanos expresa en *Juicios sumarios I* que «el cuerpo de la mujer es el receptáculo de un tesoro imponderable: el honor. De su pureza intachable depende la fama de la gente de su apellido, y el castigo ha de ser la muerte».[4] Es por ello que, al cometer infidelidad, Ana Karenina y Emma Bovary se convierten en bombas de tiempo que, de un momento a otro, detonarán. En este caso, el castigo se lo infringen ellas mismas al elegir el suicidio, y es al suicidio al que se niega la voz poética presente en "Meditación en el umbral".

Castellanos expresa que «La vida de las mujeres se tolera y hasta se alaba cuando discurre dentro de los cauces lícitos».[5] Estos cauces se encuentran, según Simone de Beauvoir, en el amor, por lo que conllevan el matrimonio, en el cual «se realiza el amor humano y el voto monástico que aspira al amor divino».[6] Si Ana Karenina y Ema Bovary optan por el amor humano, el amor divino es la opción de Santa Teresa de Ávila, personaje presente en el cuarto, quinto y sexto verso: «Ni aguardar en los páramos de Ávila la visita / del ángel con venablo / antes de liarse el manto a la cabeza / y comenzar a actuar».[7]

En "Santa Teresa, su vida", un ensayo presente en *Juicios sumarios I*, Castellanos plantea que, para Simone de Beauvoir, existían dos circunstancias favorables para que una mujer alcanzara la cima de su plenitud, estas eran el poder (la realeza) y el misticismo; uno se heredaba y el otro era una vocación.[8] Lo importante era que, en ambos casos, el elemento sexual ocupaba un lugar secundario.

[3] *Ibid*., p. 220.
[4] Rosario Castellanos, *Juicios sumarios I, ensayos literarios*, edición digital, 1966, pp. 306, 307.
[5] *Ibid*., p. 308.
[6] *Ibid*., p. 308.
[7] Rosario Castellanos, "Meditación en el umbral", *Poesía no eres tú*, (4ta. Reimpresión). Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2017, pp. 328, 329.
[8] Rosario Castellanos, *Juicios sumarios I, ensayos literarios*, edición digital, 1966, p. 309.

Sin embargo, para Castellanos, Santa Teresa de Cepeda y Ahumada no tenía vocación. Pues, en sus recuerdos y confidencias, se aprecia a una niña aficionada a los libros de caballería que soñaba realizar aventuras heroicas. Tanto deseaba las hazañas, que ella misma cuenta que ella y su hermano huyeron de casa para combatir moros; también, que siendo muchacha, le gustan las galas: «el cuidado de manos y cabello, todas las vanidades que en esto podía tener».[9] De ello se entiende que Santa Teresa era vanidosa y gozaba de su aspecto. Su padre penmsando en protegerla mientras le encontraba marido, fue quien la llevó al convento.

Sin embargo, en el noviciado, Santa Teresa experimenta un «deseo de cosas eternas, que la incitan a reflexionar sobre el medio más adecuado para satisfacerlo».[10] Dos años pasa encerrada. Luego enferma y está a punto de morir: «desmayos, mal de corazón, parasismos. Un sacerdote le administra la extremaunción».[11] Pese a ello, Santa Teresa vive para hacerse monja. Lo que sigue después es un largo camino hacia la santidad. Respecto a su vocación, Sor Juana Inés de la Cruz escribe:

> Dice la Santa Madre y madre mía Teresa, que después que vio la hermosura de Cristo, quedó libre de poderse inclinar a criatura alguna, porque ninguna cosa veía que no fuese fealdad, comparada con aquella hermosura. Pues ¿cómo en los hombres hizo tan contrarios efectos? Y ya que como toscos y viles no tuvieran conocimiento ni estimación de sus perfecciones, siquiera como interesables ¿no les moviera sus propias conveniencias y utilidades en tantos beneficios como les hacía, sanando los enfermos, resucitando los muertos, curando los endemoniados? Pues ¿cómo no le amaban? ¡Ay Dios, que por eso mismo no le amaban, por eso mismo le aborrecían! Así lo testificaron ellos mismos.[12]

Sor Juana señala que Santa Teresa amó a Jesucristo más que a cualquier hombre. Acaso por ello fue capaz de llevar a cabo lo que los teólogos discutían en Trento. El reformar la Iglesia católica, obra que Santa Teresa realiza en su casa, Ávila, al reformar la Orden de Nuestra Señora del Monte Carmelo y crear la Orden de los Carmelitas Descalzos. Para ello, determina obligatoria la pobreza, la soledad y el silencio. Lo que no es bien visto por muchos religiosos, y no tarda en hacerse enemigos.

Al respecto, Castellanos refiere que «constreñida a ser monja», Santa Teresa «no se contenta si no es haciéndose santa. Mandada a escribir no encuentra

[9] *Ibid*., p. 306.
[10] *Ibid*., p. 307.
[11] *Ibid*., p. 309.
[12] Sor Juana Inés de la Cruz, Carta a Sor Filotea de la Cruz, *Cartas, Sor Juana Inés de la Cruz*. Ciudad de México, edición digital, 1999, p. 104.

nada más digno de verterse en el idioma que los coloquios que pasaba con Dios y las finezas con que la regalaba».[13] Durante su juventud, Santa Teresa experimenta revelaciones y, a lo largo de este proceso de madurez, entiende los más escondidos secretos y la más sublime ciencia. Sobre ello, Castellanos afirma que:

> Apela a la obediencia para que le sea lícito hablar de esa "puerta del infierno" que, a la manera de ver de la Patrística, era su cuerpo de muchacha hermosa, sus manos alineadas y finas, su «cuello, cabello, labio y frente» en los que se gozaba su vanidad y se posaba la mirada concupiscente de los otros. Hasta que la gracia le señaló e hizo que aquella «fermosa cobertura» hablara otro lenguaje que el de las mentirosas apariencias: el lenguaje del dolor inconfortable, el de las llagas y la invalidez, vía estrecha para llegar a un punto en el que se accede a lo inefable.[14]

A través del misticismo, Santa Teresa consigue hablar de su cuerpo sin que se le castigue por ello. Desde este ángulo, Santa Teresa se sirve de las apariencias del dolor para poder referir las virtudes de su cuerpo. Ante este proceder, Castellanos responde: «Ni aguardar en los páramos de Ávila la visita / del ángel con venablo / antes de liarse el manto a la cabeza / y comenzar a actuar»,[15] con lo que da a entender que se niega a casarse con Dios.

En resumen, esta primera estrofa del poema refiere el matrimonio, ya sea con un hombre o con Dios como alternativas para una mujer. Menciona la infidelidad como una forma de transgresión a lo establecido. Plantea el suicidio como posibilidad ante la frustración y la falta de opciones. Y, como caso extraordinario, expone el camino de la santidad como una manera de trascender en el mundo. A todo ello, se niega la voz poética.

La segunda estrofa comienza de la siguiente manera: «Ni concluir las leyes geométricas, contando / las vigas de la celda de castigo / como lo hizo Sor Juana».[16] Versos con lo que se propicia un diálogo con Sor Juana Inés de la Cruz.[17] Nuevamente, la conjunción «ni» nos lleva a la negación. Castellanos afirma que aunque Sor Juana está en un monasterio: «su camino no es el de

[13] Rosario Castellanos, *Juicios sumarios I, ensayos literarios*, edición digital, 1966, p. 318.
[14] Rosario Castellanos, La mujer ante el espejo, cinco autobiografías, *Mujer que sabe latín*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 41.
[15] Rosario Castellanos, "Meditación en el umbral", *Poesía no eres tú*, (4ta. Reimpresión). Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2017, pp. 328-329.
[16] *Ibid*., pp. 328-329.
[17] Personaje sobre el que Castellanos escribió ampliamente a través de varios ensayos (*Asedio a Sor Juana y Otra vez Sor Juana*, así mismo, reflexiona sobre ella en *Mujer que sabe latín*), lo que me permitirá profundizar más en estos versos.

la santidad, sino método del conocimiento».[18] Idea presente en la *Carta a Sor Filotea de la Cruz*. Un texto en el que Sor Juana confiesa haber deseado querer vivir sola, «no tener obligación que la alejase del estudio, ni el bullicio de una comunidad que impidiese el sosegado silencio de sus libros».[19] En otras palabras, no se encierra en un convento por vocación, sino con el deseo de alejarse del matrimonio y entregarse al estudio.

En esta misma carta, Sor Juana defiende su derecho a la educación y a la escritura, no solo de sus enemigos, sino del Santo Oficio. Con este afán es que «revuelve libros para hallar linaje, cita historias de mujeres notables de la gentilidad y de la Biblia y corona sus enumeraciones con la figura de María, suma de toda ciencia».[20] El nombre y las virtudes de distintas mujeres de la historia de la humanidad funcionan como argumento para sostener que las mujeres, al menos las que están capacitadas para ello, expresa Sor Juana, deberían recibir educación.

> Lo primero que encuentro son las Sibilas, elegidas de Dios para profetizar los principales misterios de nuestra fe; y en tan doctos y elegantes versos que suspenden la admiración. Veo adorar por diosa de las ciencias a una mujer como Minerva, hija del primer Júpiter y maestra de toda la sabiduría de Atenas. Veo una Pola Argentaria, que ayudó a Lucano, su marido, a escribir la gran Batalla Farsálica.[21]

La acción de Sor Juana tiene réplica en "Meditación en el umbral",[22] pues, para negar, hay que reconocer. La voz poética reconoce la existencia y la importancia de las mujeres presentes en el poema al momento de nombrarlas, y esos nombres remiten a sus vidas, a sus libros. Castellanos, al igual que Sor Juana, busca el linaje del que proviene y, como ellas, Virginia Woolf parte de esta inquietud para escribir *Un cuarto propio*. Al respecto, Castellanos explica:

> Si Virginia Woolf las evoca, no es por mera simpatía, no es para comparar soledades, rechazos, burlas, escándalos; es, fundamentalmente, por sentido de la tradición y porque, si le es preciso conocerse y situarse en tanto que escritora, tiene que medir a quienes le antecedieron. Nadie es demasiado insignificante como para que no solicite la valoración. Hay que entender el pasado como una preparación del futuro. De los cuadernos de notas de ayer, de los esbozos de hoy es de donde van a surgir las obras maestras de mañana.[23]

[18] Rosario Castellanos, La mujer ante el espejo, cinco autobiografías, *Mujer que sabe latín*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 78. [19] Sor Juana Inés de la Cruz, Carta a Sor Filotea de la Cruz, *Cartas, Sor Juana Inés de la Cruz*. Ciudad de México, edición digital, 1999, pp. 69, 70.
[20] Rosario Castellanos, *Juicios sumarios I, ensayos literarios*, edición digital, 1966, p. 30.
[21] Sor Juana Inés de la Cruz, Carta a Sor Filotea de la Cruz, *Cartas, Sor Juana Inés de la Cruz*. Ciudad de México, edición digital, 1999, pp. 86, 87. 104.
[22] La réplica se da también en sus ensayos y otros poemas.
[23] Rosario Castellanos, La mujer ante el espejo, cinco autobiografías, *Mujer que sabe latín*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1973, pp. 80, 81.

Woolf estudia a sus ancestras para encontrarse consigo misma, ubicarse como escritora y reconocer a las mujeres que la precedieron. Siguiendo su ejemplo y el de Sor Juana, Castellanos escribe un poema a través del cual estudia la tradición literaria con la que se identifica. En otras palabras, resume los caminos que siguieron otras mujeres y, con ello, construye un punto de partida y se inscribe en una tradición de la que forma parte Sor Juana Inés de la Cruz, quien para Castellanos es un antecedente de la arquetípica Judith de Woolf, «posible hermana de Shakespeare, quizá dotada de genio como él, pero sacrificada por la organización patriarcal de la sociedad».[24]

Por otro lado, los versos: «Ni concluir las leyes geométricas, contando / las vigas de la celda de castigo / como lo hizo Sor Juana»,[25] responden a unas líneas escritas por Sor Juana: "¿Cómo sin Geometría se podrán medir el Arca Santa del Testamento y la Ciudad Santa de Jerusalén, cuyas misteriosas mensuras hacen un cubo con todas sus dimensiones, y aquel repartimiento proporcional de todas sus partes tan maravilloso?".[26] Quizá Sor Juana no deseaba, como tal, medir las construcciones del mundo católico, pero sí quería dominar la geometría. Un deseo en el que, hoy, no se ve pecado alguno. Sin embargo, después de escribir la *Carta Atenagórica*;[27] tras defender su derecho al estudio y a la escritura, su biblioteca le fue arrebatada y se le prohibió la lectura y la escritura. De ahí que, en estos versos Castellanos expresa que aunque Sor Juana era realmente brillante, se le negó el derecho al estudio y se le obligó a un encierro sin libros.

Por último, Castellanos agrega que Sor Juana mantiene distancia con Dios; distancia con el mundo; distancia incluso consigo misma. Hasta el punto en que su obra resulta casi siempre impersonal, hecha por encargo, ceñida a las circunstancias. Para la autora chiapaneca, el único lugar en el que es posible ver a Sor Juana es en su poema *Primero sueño* y en su carta a Sor Filotea de la Cruz. «Sólo ahí», dice, «se filtra su intimidad, su vida, para dar calor a sus palabras».[28]

[24] *Ibid*., p. 79.
[25] Rosario Castellanos, "Meditación en el umbral", *Poesía no eres tú*, (4ta. Reimpresión). Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2017, pp. 328, 329.
[26] Sor Juana Inés de la Cruz, Carta a Sor Filotea de la Cruz, *Cartas, Sor Juana Inés de la Cruz*. Ciudad de México, edición digital, 1999, p. 90.
[27] De criticar en ella un sermón dado por padre Antonio Vieyra, amigo del arzobispo de México, Francisco de Aguiar y Seijas.
[28] Rosario Castellanos, *Juicios sumarios I, ensayos literarios*, edición digital, 1966, pp. 32, 33.

En términos estilísticos, Sor Juana escribe *Primero sueño* con versos heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos. Castellanos recurre a la misma métrica para construir "Meditación en el umbral". La elección parece intencionada, ya que, gracias a ella, se establece una conexión estilística con el pasado más directo y profundo que puede tener una poeta mexicana. Es como si Castellanos comprendiese que con este poema se funda una tradición literaria, fundamental para las escritoras de este país. Tradición a la que apela y en la que busca su linaje.

En los siguientes versos: «No es la solución / escribir, mientras llegan las visitas, / en la sala de estar de la familia Austen / ni encerrarse en el ático / de alguna residencia de la Nueva Inglaterra / y soñar, con la Biblia de los Dickinson / debajo de una almohada de soltera»;[29] la autora hace alusión a Jane Austen y a Emily Dickinson.

De la primera se sabe que nació en 1775 y tuvo siete hermanos; solo uno de ellos fue niña, su hermana Cassandra. Al ser hija de un reverendo, Austen disponía de una amplia biblioteca. Era una ávida lectora y a los veinte años comenzó a escribir las novelas que, años más tarde, aparecerían publicadas con seudónimos como «Mrs. Ashton Dennis» y «By a Lady». Su nombre salió a la luz junto con dos libros sumamente populares: *Orgullo y prejuicio* y *Sentido y sensibilidad*. En cuanto a su vida privada, se sabe que ni ella ni su hermana se casaron, por lo que, al morir, a la edad de cuarenta y un años, le heredó todo lo que tenía a Cassandra.

Cuando Castellanos dice: «No es la solución / escribir, mientras llegan las visitas, / en la sala de estar de la familia Austen»,[30] hace referencia a una anécdota bastante conocida. Cuando Jane Austen vivía en Chawton, la puerta de la sala chirriaba mucho, lo que en teoría podría haber resultado molesto. Sin embargo, Jane solicitó que la dejasen así, pues el sonido le avisaba con premura la llegada de las visitas. Esto le permitía esconder el manuscrito en el que trabajaba.[31] Virginia Woolf cuenta que, en esa época, eso era lo propio para una mujer. Pues ellas no disponían de media hora que pudieran llamar suya.[32] Lejos del poema, Castellanos hace un comentario sobre Jane Austen cuando habla de las autoras referidas por Virginia Woolf en *Un cuarto propio*: «Y Jane

[29] Rosario Castellanos, "Meditación en el umbral", *Poesía no eres tú*, (4ta. Reimpresión). Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2017, pp. 328, 329.
[30] *Ibid*., pp. 328-329.
[31] Virginia Woolf, *Un cuarto propio*, trad. de L. Pujol, Ciudad de México, Editorial Turolero, 2015, pp. 147, 148.
[32] *Ibid*., p. 145.

Austen. Pero no esa estatua petrificada por la fama sino la muchacha a la que vieron sus contemporáneos como lo que era: «la más bonita, la más tonta, la más afectada mariposa casa maridos que sea dable recordar».[33] Castellanos repite las palabras de otra mujer, una que conoció a la novelista británica, la madre de la escritora Mary Russell Mitford. Con ellas, señala que quizá Austen deseó casarse en su juventud.

Por su parte, Emily Dickinson nació en Estados Unidos en 1830; asistió a la Academia de Amherst, un instituto para varones que en 1838 abrió sus puertas a las niñas. Más tarde, ingresó en un seminario para señoritas en el que sus padres esperaban que terminase su formación religiosa. No obstante, su cometido se vio frustrado por una enfermedad que la obligó a abandonar el seminario. Se sabe que se recluyó en su habitación desde los veintitrés años y pasó toda su vida en casa de sus padres. No contrajo matrimonio. Emily Dickinson fue una de las poetas estadounidenses más importantes del siglo XIX, sin embargo, tan solo seis de sus poemas fueron publicados antes de su muerte. Por sus cartas, muchos han dicho que no confiaba del todo en su talento porque se negaba a publicar y tan solo se permitió un número reducido de lectores.

En resumen, tanto Sor Juana Inés de la Cruz como Jane Austen y Emily Dickinson se encierran para poder escribir. Una escribe dentro de un convento, la otra en la sala de su hogar y la última se encierra en su habitación. Todas dicen no al matrimonio y todas se entregan a la escritura. De lo que se deduce que, en esta segunda estrofa, la voz poética rechaza escribir desde el encierro.

La tercera estrofa comienza con los siguientes versos: «Debe haber otro modo que no se llame Safo / ni Mesalina ni María Egipciaca / ni Magdalena ni Clemencia Isaura»;[34] a partir de ellos se refieren cuatro personajes. No se les atribuye acción o contexto; son nombres en sí.

Safo es conocida como una de las poetas más importantes del mundo grecolatino. Platón la catalogó como la décima musa. Fue ella quien conformó la Casa de las servidoras de las Musas, una escuela en la que ella misma enseñaba a recitar y a cantar poesía, así como a confeccionar coronas y flores colgantes. Por el contenido de sus poemas se ha dicho que mantenía relaciones con sus discípulas. Aunque también se dice que se suicidó a causa de un amor mal correspondido. Aunque Castellanos no la menciona en sus ensayos, su

[33] Rosario Castellanos, La mujer ante el espejo, cinco autobiografías, *Mujer que sabe latín*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1973, pp. 151-152.
[34] Rosario Castellanos, "Meditación en el umbral", *Poesía no eres tú*, (4ta. Reimpresión). Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2017, pp. 328-329.

nombre aparece en *Ana Karenina*. Tolstói le pone su nombre a un personaje que nunca aparece en escena. «¿Y no conoce usted a Safo Shtoltz? Es un tipo de mujer totalmente distinto».[35] Aunque el personaje no es la poeta de Lesbos, el nombre, tan particular, y la forma en que se le caracteriza, remiten a ella. Asimismo, Virginia Woolf la menciona en *Un cuarto propio*, texto que, como ya antes dijimos, se vincula a "Meditación en el umbral"[36] de forma implícita.

Por su parte, Mesalina es famosa por su libido. Se dice que, estando casada con el emperador Claudio, concertó un desafío con las prostitutas de Roma para saber quién era capaz de satisfacer a más hombres en una noche. Cuenta la leyenda que las prostitutas se organizaron para enviar, como representante, a Escila, la más famosa entre ellas. El desafío comenzó a la medianoche y, al día siguiente, Escila se marchó habiéndose acostado con veinticinco hombres: estaba derrotada. Su oponente, la propia Mesalina, se había acostado con doscientos varones sin llegar a estar satisfecha. Por otro lado, se dice que Mesalina manipulaba a su marido por medio de la seducción, que gobernaba Roma a través de él. Pero Mesalina tenía un amante, y un día quiso que él ocupase el trono e intentó quitar a Claudio del poder. Él la descubrió, y su amante y ella fueron decapitados.

María de Egipto o María Egipciaca (c. 344 – c. 421 o 422) es hoy venerada como patrona de las mujeres penitentes. De ella se sabe que, siendo prostituta, hizo un viaje a Jerusalén y, al querer entrar en la Iglesia del Santo Sepulcro, una fuerza invisible se lo impidió. María Egipciaca lo intentó tres. Luego, entendió que no se le permitía el paso porque había cometido múltiples pecados y sintió remordimiento. Se retiró a un rincón, lloró y pidió perdón ante la estatua de la Virgen. Fue así como restauró su relación con Dios. A partir de ese momento, abandonó la prostitución y se internó en el desierto, donde se dedicó a la meditación y a la oración. De ella habla Sor Juana Inés de la Cruz «sin otras infinitas, de que están los libros llenos, pues veo aquella egipcíaca Catarina, leyendo y convenciendo todas las sabidurías de los sabios de Egipto».[37] El

[35] León Tolstoi, *Ana Karenina*, trad. de V. Gallegos, Ciudad de México, Polifemo, 2015, p. 653.
[36] «Porque en cierto modo los libros se influencian los unos a los otros. La novela será mucho mejor si se codea con la filosofía y los versos. Además, basta considerar cualquier gran figura del pasado, como Safo, Murasaki o Emily Brontë, para ver que no es menos heredera que iniciadora, y que ha existido porque las mujeres ya estaban habituadas a escribir». Virginia Woolf, *Un cuarto propio*, trad. de Jorge Luis Borges, México, Colofón, 2015, p. 96.
[37] Sor Juana Inés de la Cruz, Carta a Sor Filotea de la Cruz, *Cartas, Sor Juana Inés de la Cruz*. Ciudad de México, edición digital, 1999, p. 12238.
[38] Dicen que descansan en la iglesia Santa Catarina Mártir que se encuentra en la Lagunilla.

nombre Catarina proviene de la leyenda que se cuenta en nuestro país, según la cual los restos de Santa María Egipcíaca llegaron a México.[38]

María Magdalena es el personaje a quien en el Nuevo Testamento se le conoce como la mujer adultera a quien Jesús de Nazaret salva de ser lapidada por una multitud y quien, en agradecimiento, le lava y seca los pies con perfumes. Según los evangelios canónicos, estuvo presente en su crucifixión y fue la primera en verlo resucitado. Respecto a este personaje, Sor Juana Inés de la Cruz, en la *Carta Atenagórica*, afirma: «No hay duda de que la Magdalena amó mucho a Cristo; el mismo Señor lo testifica […]. Pues siendo este amor tan meritorio, claro está que sería perfecto; y el perfecto, claro está que es amar a Dios sobre todas las cosas».[39]

El último personaje es Clemencia Isaura, quien nació en Toulouse, Francia, en 1450. Fue fundadora de los Juegos Florales, certamen de poesía en el que participaban trovadores y poetas, cuyo premio consistía en una violeta de oro y el título de doctor en Gaya ciencia. Isaura era una mujer culta y al morir legó a la ciudad de Toulouse una gran suma de dinero para que se siguiera realizando el concurso. Si alguien la admiró y la tuvo como ejemplo, fue Emma Bovary.

> Por aquella época rindió culto a María Estuardo y veneración entusiasta a una serie de mujeres ilustres o infortunadas. Juana de Arco, Eloísa, Inés Sorel, la bella Ferronnière y Clemencia Isaura eran para ella como cometas que se destacaban sobre la inmensidad tenebrosa de la Historia.[40]

Como bien se aprecia en la cita, Emma Bovary, como uno de los personajes femeninos de la literatura mejor construidos, tiene la necesidad de reconocerse en otras mujeres. «No ha habido mujer que haya desperdiciado la oportunidad de contemplar su imagen reflejada en cuántos espejos le depara su suerte»,[41] afirma Castellanos. Ella misma observa su reflejo en la imagen de todas las mujeres que nombra. Acaso, con el deseo de inscribirse en una tradición, la conformada por las mujeres.

Es así como en los versos: «Debe haber otro modo que no se llame Safo / ni Mesalina ni María Egipciaca / ni Magdalena ni Clemencia Isaura».[42] La voz poética rechaza el suicidio, solución de Safo; se niega a utilizar su cuerpo para ejercer el poder, recurso de Mesalina; se rehúsa a vivir en la pobreza y el

[39] Sor Juana Inés de la Cruz, Carta a Sor Filotea de la Cruz, *Cartas, Sor Juana Inés de la Cruz*. Ciudad de México, edición digital, 1999, p. 20.
[40] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, trad. de J. Bravo Castillo, edición digital, 2016, p. 222.
[41] Rosario Castellanos, La mujer ante el espejo, cinco autobiografías, *Mujer que sabe latín*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 76.
[42] Rosario Castellanos, "Meditación en el umbral", *Poesía no eres tú*, (4ta. Reimpresión). Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2017, pp. 328, 329.

martirio, camino de María Egipciaca; declina entregarse a Dios, elección de Magdalena y, por último, se niega al mecenazgo, ruta de Clemencia Isaura.

El poema concluye con los siguientes versos: «Otro modo de ser humana y libre. / Otro modo de ser»,[43] y, en ellos, se propone una opción sin modelos a seguir. Ni el matrimonio con un hombre, ni la entrega a Dios, ni el suicidio, ni el encierro en un convento, casa o habitación. No a la obediencia, a la miseria y al martirio como elección. Ninguna de estas alternativas place a la voz poética que quiere realizarse como ser humano.

Conclusión

Como se vio, la estructura y estilo del poema remiten a *Primero sueño* de Sor Juana, con lo que el texto se inscribe en una tradición literaria iniciada por una mujer. Por otro lado, se formuló que la revisión crítica, que se lleva a cabo en "Meditación en el umbral", fue antes realizado por Sor Juana en su *Carta a Sor Filotea de la Cruz*; forma parte de la historia de Emma Bovary y fue cuidadosamente ejecutado por Virginia Woolf en *Un cuarto propio*. Si Sor Juana defiende su derecho a la educación enunciando ejemplos de mujeres sabias; Emma Bovary ve a estas mujeres, casi heroínas, como ejemplos a seguir; en cambio, Virginia Woolf analiza, desde la conciencia de género, quiénes fueron sus ancestras. Por su parte, Castellanos refiere a sus ancestras para denunciar la desigualdad de género y plantear la necesidad de una existencia distinta para las mujeres, pero, además, lo hace retomando una forma de versificación antes empleada por Sor Juana, con lo que remite al lector, ya no solo a través de las citas, sino por medio de la estética, a una tradición literaria específica. De ahí que, en "Meditación en el umbral" se construye una especie de árbol genealógico, en el que se sostiene el linaje de las mujeres, linaje determinado por las protagonistas del poema.

«Otro modo de ser humana y libre. / Otro modo de ser». ¿Qué propone Castellanos? Los versos se hacen más claros gracias a lo que expone en *Juicios sumarios I*:

> La alternativa es suficiente para las mujeres comunes que no muestran ningún signo de excepcionalidad. Pero hay algunas, muy raras, que no caben en los moldes que se les han preparado. Sería preciso dejar que inventen una forma nueva en la que sus capacidades hallen cumplimiento […]. Dejar que inventen una nueva forma de ser.[44]

[43] *Ibid*., pp. 328-329.

[44] Rosario Castellanos, La mujer ante el espejo, cinco autobiografías, Virginia Woolf y el vicio impune, *Mujer que sabe latín*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 308.

Medio siglo después, esas mujeres raras que no caben en los moldes establecidos se han multiplicado y están explorando el mundo a su manera. Posiblemente, a Castellanos le daría gusto saber que otras se han identificado con su rareza. Saber que ella, su nombre y su poesía habitan otros poemas y textos.

En conclusión, a lo largo de este texto, he explorado posibles conexiones entre el poema de Castellanos y los personajes que le habitan. Reflexioné sobre la biografía de esos personajes y sus formas de actuar, con lo que surgieron puntos en común. Fue así como llegué a la conclusión de que, desde Sor Juana hasta Rosario Castellanos, las mujeres han tenido la necesidad de reflexionar sobre la historia de otras mujeres, aquellas que a lo largo de la historia han demostrado que, contrario a lo que por siglos se pensó de ellas, han dado muestra de valía, inteligencia, fortaleza, sabiduría y talento. No cabe duda de que existe una necesidad de encontrar ejemplos a seguir. Ancestras que sean un soporte para reivindicar nuestra calidad humana y nuestro derecho a ser e inventar un camino propio.

Referencias bibliográficas

Castellanos, Rosario, "Meditación en el umbral", *Poesía no eres tú*, (4ta. Reimpresión). Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2017.

_____, *Juicios sumarios I, ensayos literarios*, edición digital, 1966.

_____, La mujer ante el espejo, cinco autobiografías, Virginia Woolf y el vicio impune, *Mujer que sabe latín*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1973.

Espinoza, "Montarán Santa María Egipcíaca en el Cervantino", *El Universal*, 2005.

Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, trad. de J. Bravo Castillo, edición digital, 2016.

Sor Juana Inés de la Cruz, Carta a Sor Filotea de la Cruz, *Cartas, Sor Juana Inés de la Cruz*. Ciudad de México, edición digital, 1999.

Tolstoi, León, *Ana Karenina*, trad. de V. Gallegos, Ciudad de México, Polifemo, 2015.

Woolf, Virginia, *Un cuarto propio*, trad. de L. Pujol, Ciudad de México, Editorial Turolero, 2015.

El suplicio mexicano

Daniel Montaño Beckmann | Egresado de la Maestría en Literatura Mexicana Contemporánea, UAM Azcapotzalco

Cuando Jesús hubo tomado el vinagre, dijo:
Consumado es. Y habiendo inclinado la cabeza,
entregó el espíritu.
Juan 19:30

Para citar este artículo: Montaño Beckman, Daniel, "El suplicio mexicano", en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 65, semestre II, julio-diciembre de 2025, UAM Azcapotzalco, pp. 201-208.

El supliciado es hombre, pero también puede ser mujer, es niño, también anciano. Lo que lo marca es la herida, el corte calculado, la caótica pedrada, pero sobre todo la mirada del grupo, de la tribu, la feligresía de una misa sádica, pupilas dilatadas en indignación, rabia, asco, morbo, carrusel de rostros con los ojos abiertos. Una comunión donde el dolor es central, rito necesario para mantener o trascender un estado, resguardar o conquistar.

Expiación, catarsis, sacrificio, linchamiento, elemento que se repite en la literatura mexicana, mímesis de un fenómeno social, como atestiguamos en hechos recientes en Taxco. En lo literario me remito a *Oficio de tinieblas* (1962) de Rosario Castellanos, *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965) de Salvador Elizondo, *El cristo de San Buenaventura* (1999) de Eduardo Antonio Parra y *Marcha seca* (1999) de Francesca Gargallo.

En la novela de Castellanos tenemos un cierre lógico a la tensión que se ha ido construyendo tanto en Ciudad Real, con los ladinos, como en San Juan Chamula, con los chamulas. El sacerdote blanco recibe la encomienda de ocuparse de la iglesia atendida por el sacristán chamula, inmersa en liturgias ajenas a la fe católica. A la par está el nacimiento de un niño,

hijo de la violación del ladino más poderoso de Ciudad Real a una chamula que incluso es rechazada por su propia madre; Domingo nace en pleno eclipse, marcado incluso por el nombre: [dies] **dominĭcus**: día del Señor. Lo cría Catalina, la ilol, quien redescubre unos ídolos en una cueva e inicia el culto pagano que será reprimido por el sacerdote blanco. Catalina, acosada por un silencio ontológico, por el vacío del universo, en compañía de Domingo, mira la Cruz católica en semana santa, vacía, el símbolo de la religión ladina, de esa gente que hostiga, hurta y viola a los chamulas, descubre que "tiene en sus manos lo que le falta a la Cruz para ser, no el símbolo inerte, sino el instrumento de salvación para todos."[1]

El niño Domingo, hijo de padre ladino y madre chamula, se mira diminuto en la cruz, pero "basta una brizna de hierba para colmar el vacío del universo."[2] Los congregados lamen la sangre que mana de las manos y los pies perforados por los clavos. Domingo pierde el conocimiento, Catalina teme que su sufrir no baste; el sacristán lo despierta dándole una bebida áspera. Tras la crucifixión, se desatan masacres de chamulas contra ladinos y de ladinos contra chamulas, venganzas con razones de antaño e inmediatas. Al final, tras la represión, permanece un texto, un libro sagrado, las ordenanzas militares, "el puente entre lo divino y la humanidad",[3] la biblia de una violencia espiral.

El sacrificio de Domingo no es sólo el cumplimiento de una profecía mimética, nueva teología que el catolicismo vería como abominación, espejo cuarteado de su dogma, sino que es una válvula de escape para la tensión acumulada de cientos de abusos estructurales. Los chamulas buscan un dios que haga frente al de los ladinos, aquel estandarte tras el que resguardan su vileza y racismo. El sacrificio, por lo tanto, es un rito para trascender el estado habitual bajo el que viven y conviven, es el inicio de una conquista por una autonomía, no sólo ejidal, como pretende uno de los ladinos "bienintencionados", sino metafísica.

El supliciado en ***Farabeuf*** es al inicio un hombre, para luego ser mujer. "Se trata de un hombre que ha sido emasculado previamente. Es una mujer. Eres tú. Tú. Ese rostro contiene todos los rostros."[4] La narración de esta novela, que quizá no lo sea, es una masa abigarrada de imágenes, caracteres chinos cuya lectura es dificultosa, martirio, ritual lector, centrado en una fotografía de un supliciado chino, muerte por mil cortes: Leng T'ché, las costillas al aire, brazos cercenados, su cuerpo en cruz, el número seis en chino (六, liù), mira al cielo, en éxtasis, orgasmo: "Esa cara... ese rostro es soñado... no existe... ese rostro... es el amor... la muerte... es el rostro del Cristo... el Cristo chino..."[5]

[1] Rosario Castellanos, *Obras I Narrativa*, Fondo de Cultura Económica: Ciudad de México, 2011, p. 660.
[2] *Ibid*., p. 663.
[3] *Ibid*., p. 706.

La persona de la fotografía es un acusado de magnicidio, el Leng T'ché se reserva para esas agravantes. Los verdugos, sacerdotes, se confunden con la feligresía, la masa congregada. Observan el suplicio, los cortes eruditos, precisos, con la finalidad de alargar el sufrimiento, que no muera de inmediato; como Domingo, es necesario extender su dolor. La mirada de los feligreses se torna la del lector, en el último tercio de la novela llega a la fotografía, observa y participa del morbo, de ese placer sádico que se asemeja al voyerismo erótico, la línea invisible entre Eros y Tánatos. Es un sacrificio para mantener el estado de las cosas, resguardar a la gente de un cambio brutal, como el que propicia un magnicidio o una revolución. Excita ver el dolor de una justicia descarnada, sin tapujos. Se recompensa al que no está en suplicio, es, a final de cuentas, el mismo placer que recibimos de niños con las fábulas o con el sadismo de ***Struwwelpeter*** de Hoffmann, donde los personajes reciben su merecido, por no acatar las órdenes de los adultos.[6]

El sacrificio por resguardo, como protección de un estado, es el que recibe el personaje de ***El Cristo de San Buenaventura***, cuento de Parra. En un pueblo que pudiera ser cualquiera de México, un maestro rural sufre un accidente con sus alumnos, la consecuencia es la muerte de éstos. Años después de la tragedia, el narrador foráneo descubre que el pueblo mantiene la costumbre sangrienta de hostigar al viejo y maltrecho exmaestro, lo lapidan y dejan inconsciente en un ritual de expiación. Cada que el pueblo lo apedrea y golpea, se lleva a cabo un sacrificio de conservación, no buscan matarlo, el sufrimiento prolongado vuelve a ser central en el rito, como con el supliciado chino. No se desea un cambio.

Pero este sacrificio de ***status quo*** se quiebra con la intervención del narrador. Al inicio, busca detener el recurrente linchamiento, pero, en un acto de compasión, termina por llevarlo a su conclusión: "Sólo quiero ayudarlo, repito mientras levanto la piedra y la estrello contra su cráneo una y otra vez

[4] Salvador Elizondo, *Farabeuf o la crónica de un instante*, El Colegio Nacional: Ciudad de México, 2015, p. 166.
[5] *Loc. cit.*
[6] *"¡Tu mamá te lo ha prohibido!",*
le dicen, con sus maullidos:
"¡Ay, miau, miau, no, no, Paulina!
¡Terminarás quemadita!"
Las llamas -¡ay!- han prendido
en la manga, en el vestido,
la falda, la cabellera;
¡Se quema la niña entera!
Extracto de "La Trágica historia de Paulina y los Cerillos" de Heinrich Hoffmann

[…] Rueda unos centímetro, y cuando se detiene junto al cadáver del viejo me doy cuenta de que el silencio ha vuelto a reinar en el bosque y, a lo lejos, San Buenaventura descansa en paz."[7]

La paz llega con este último sacrificio. El narrador se opuso al estado habitual que los pueblerinos resguardaban. Al llevarlo a su final, a la muerte del exmaestro, trastocó la normalidad, por medio de la compasión violenta conquistó una paz perdida, trascendió al cielo que el supliciado chino sólo puede observar en éxtasis, a esa inconsciencia y silencio de la que el sacristán priva a Domingo al darle la bebida áspera. El cuento termina ahí, sin que sepamos si el sosiego es duradero, si no hay ecos de esa pedrada.

La búsqueda por esa paz antigua, perdida, por un estado vulnerado, arrebatado, es lo que motiva al sacrificio que sucede en la novela *Marcha seca* de Francesca Gargallo: "ha agradecido a la tierra por haber recibido su sacrificio, ha bendecido el árbol, y se ha quedado sosteniendo el enlace entre los vivos y los dioses, la cabeza sol y el hígado amor, para que el caos de la falta de agua, de la bruma y la muerte del maíz se ordene con la fértil muerte de un hombre joven."[8] Los incendios forestales consumen a la Sierra del Nayar; en un rito animista, un joven se sacrifica a sí mismo, para traer la lluvia y terminar con el fuego que consume al estado habitual, perdido por la crisis climática.

Es una trama ecologista, donde el lector puede elegir creer que la lluvia cae a causa del sacrificio o que es circunstancial y la crisis sólo se detuvo momentáneamente. El propósito del sacrificio es el de la restauración, por una apacibilidad que los dioses pueden devolver. La novela se liga a las ideas de Octavio Paz: "Para los antiguos aztecas lo esencial era asegurar la continuidad de la creación; el sacrificio no entrañaba la salvación ultraterrena, sino la salud cósmica; el mundo, y no el individuo, vivía gracias a la sangre y la muerte de los hombres."[9] La crisis climática, representada en la escasez de agua y los incendios, es detenida, al menos en la diégesis, tras el sacrificio.

El jueves 28 de marzo, en Taxco, Guerrero, lincharon a tres supuestos implicados en el secuestro y asesinato de una niña de ocho años: Camila Gómez. Los videos del suplicio rondaron por redes sociales, subrayados por comentarios alentadores, una feligresía cibernética, mórbida y excitada, en vez de pedradas contra un exmaestro, *likes* y *retuits*. La policía se llevó a los tres linchados, pero la mujer, la madre de la amiga de Camila, falleció poco después a causa de las patadas y golpes que recibió.

[7] Eduardo Antonio Parra, *Sombras detrás de la ventana*, Ediciones Era: Distrito Federal, 2009, p. 256.
[8] Francesca Gargallo, *Marcha seca*, Editorial Era: Distrito Federal, 1999, p. 62.

> Desde la Independencia el proceso de identificación sentimental con el mundo prehispánico se acentúa hasta convertirse, después de la Revolución, en una de las características más notables del México moderno. Lo que no se ha dicho es que los mexicanos, en su inmensa mayoría, han hecho suyo el punto de vista azteca y así han fortificado, sin saberlo, el mito que encarna la pirámide y su piedra de sacrificios.[10]

El sacrificio, de acuerdo con Paz, es algo intrínseco en la construcción del país, del proyecto estado nación, del sistema ejecutivo, legislativo y judicial, pero también habita en las microestructuras en las que el gobierno no tiene injerencia: lo extrajudicial, lo normado por el pueblo.

Escribe Gema Kloppe-Santamaría respecto a lo acontecido en Taxco: "el linchamiento no es una expresión de la ausencia del Estado, sino de la profunda desconfianza frente a las autoridades, así como de la manera en la que la violencia se ha constituido como mecanismo de control social y político en México."[11] Contrario a lo que se suele decir en estos casos, Kloppe-Santamaría reconoce la presencia de la autoridad, es precisamente esa presencia la que parece detonar el linchamiento, una especie de hartazgo ante la mirada incompetente y apática de un gobierno corrupto, ineficaz para brindar justicia, para restaurar un estado de paz perdida. El sacrificio se realiza para volver a lo apacible, a una época, real o imaginaria, donde el secuestro y asesinato de una niña no era concebible, o en la que, de suceder, la autoridad respondía a la altura de la circunstancia.

La violencia que vemos en el supliciado chino es similar, se hace en público, para el placer de la conciencia moral de los espectadores, en la sangre observada está la restauración de una justicia. Y, como con el exmaestro de San Buenaventura, es un ritual que se repite una y otra vez en México; de acuerdo con las investigaciones de Raúl Rodríguez Guillén y Norma Ilse Veloz Ávila, de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), "en el periodo 2016-2022 este tipo de quebrantamiento social registró mil 423 casos en la modalidad de linchamiento y 196 en grado de tentativa, para un total de mil 619."[12]

[9] Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Posdata, Vuelta a El laberinto de la soledad, Fondo de Cultura Económica: Distrito Federal, 1999, p. 61.
[10] *Ibid*., pp. 298-299.
[11] Gema Kloppe-Santamaría, "Un asesinato, un linchamiento y un país que clama justicia", en Revista Común, 2 de abril de 2024, en: https://revistacomun.com/blog/un-asesinato-un-linchamiento-y-un-pais-que-clama-justicia/

Además, como en la fotografía del *Farabeuf*, somos participes observando el linchamiento de esa mujer en redes sociales. Somos parte de la turba. De acuerdo con Lydiette Carrión, quien ha reportado casos similares, "el linchamiento es una respuesta de la masa. Cualquier individuo, si está lo suficientemente enojado y se encuentra en "manada" puede llegar a participar de un linchamiento. Se ha investigado hasta el cansancio cómo es que cuando somos muchos perdemos nuestro sentido de individualidad y ganan las emociones colectivas."[13] Miramos indignados, con morbo, enojo, asco, repudio, pero miramos juntos.

Sin observadores no hay linchamiento, sin dioses que contemplen desde los cielos, no hay sacrificio. La indignación es el ego herido, el ego de mi autoimagen ante el otro. No hablo de la dignidad ontológica (derechos humanos), sino la social, la del grupo. Es otra la ira que acontece cuando alguien atestigua nuestro dolor, nuestra humillación, nuestro hartazgo. Más que emociones colectivas, lo que se tiene en la masa es la percepción del individuo en su sociedad, en su manada. Si no participa, entonces sus valores son otros. Si no grita, si no patea, entonces no siente esa digna rabia.

Tendemos a pensar que sólo hay una apariencia, un rostro, un cuerpo, una imagen por individuo, cuando en realidad somos multiplicidad de apariencias, de máscaras, una distinta para cada observador del que nos sabemos observados. Esta es la razón por la que no actuamos de la misma manera cuando nos observan nuestros familiares a como cuando nos observan nuestras amistades, ni se diga cuando nos sabemos observados por una cámara de video, o una turba enfurecida. En el linchamiento se observa al linchado, pero también al linchador, todos los partícipes se observan entre sí, cada observación estimula un ego, incita una autoimagen, apariencia, una conducta, cualidad social del inconsciente adaptativo.

Otra de las características del linchamiento, del sacrificio, es el bucle: entramos a un espiral, como el símbolo bajo el que entierran al sacrificado en *Marcha seca*. Escribe Carrión que San Juan Ixtayopan cambió tras un linchamiento en 2004, dejó de ser un pueblo apacible; con el linchamiento,

[12] Redacción, "De 2016 a 2022, más de mil 600 linchamientos en México: investigadores de la UAM", en Casa de Libros Abiertos, 19 de abril de 2023, en: https://casadelibrosabiertos.uam.mx/blog/post/de-2016-a-2022-mas-de-mil-600-linchamientos-en-mexico-investigadores-de-la-uam.html

[13] Lydiette Carrión, "Linchamiento", en Pie de Página, 29 de marzo de 2024, en: https://piedepagina.mx/linchamiento/

con el sacrificio, "algo se rompe en el corazón de las comunidades."[14] Lo mismo ocurre en *Oficio de tinieblas*, a la crucifixión de Domingo le siguen las masacres de chamulas contra ladinos, de ladinos contra chamulas, lo sagrado de las ordenanzas militares es la profecía de un espiral.

En Taxco, la muerte de Ana, la supuesta secuestradora y asesina de Camila, llegó con una última patada de la turba sin rostro (porque es todos los rostros, es ego descarnado); similar a la última pedrada de *El cristo de San Buenaventura*, hay quienes opinan que esa patada fue compasiva. La madre de la niña se lamentó: "Yo la quería viva, para que sufra al mismo tiempo lo que yo iba a sufrir, pero ella pudriéndose en la cárcel por lo que le hizo a una niña".[15] La prolongación del sufrimiento, la muerte por mil cortes precisos, para que no expire el supliciado, la repetición sistemática de los linchamientos sin muerte, sin fin, con la bebida áspera del sacristán, con el vinagre del Evangelio.

Sea con fines conservadores o con anhelos renovadores, mantener o trascender, el sacrificio nos introduce a un espiral de violencia, en el espiral se encarcela la mirada. Es una liturgia de una religión sádica y mórbida, donde el supliciado tiene múltiples rostros, el de un niño, el de una mujer, el de un hombre, el de un anciano, el tuyo, el mío, el de Cristo, sumados a los rostros de los verdugos y los feligreses. Somos miradas partícipes, incluso desde la pantalla de nuestra computadora, desde nuestro perfil de Facebook.

El sacrificio permea nuestro acontecer inmediato, también la manera en que narramos nuestra historia; lo encontramos en la literatura, como un reflejo obsceno y grotesco de nuestra moral punitiva y espiral, sea en San Juan Chamula, sea en China, sea en San Buenaventura, sea en la Sierra del Nayar, sea en Taxco, el sacrificio mexicano es un rito de miradas y violencia difícil de arrancar, tanto como su raíz, el ego social, la dignidad adaptativa, el honor, la imagen ante el otro, que se hiere fácilmente, frágil, como tendón ante el filo del bisturí.

Quizá la salida del espiral es un sacrificio diferente, el del ego, como hicieron los padres de Amy Biehl tras su linchamiento en Sudáfrica: perdonaron a los asesinos de su hija y crearon un fondo de justicia restaurativa. Quizá con ese sacrificio se trasciende el bucle de violencia, quizá sólo así se da la resurrección

[14] *Loc. cit.*

[15] Redacción, "Yo siempre he cuidado a mi hija, responde madre de Camila a secretario de Seguridad de Taxco", en El Sol de México, 30 de marzo de 2024, en: https://www.elsoldemexico.com.mx/republica/sociedad/madre-de-camila-nina-asesinada-en-taxco-responde-a-secretario-de-seguridad-11680300.html

de una paz con cruces empolvadas, apostasía de una moral sádica, teología y liturgia renovadas, feligresía de miradas compasivas.

Bibliografía

Castellanos, Rosario, *Obras I Narrativa*, Fondo de Cultura Económica: Ciudad de México, 2011

Carrión, Lydiette, "Linchamiento", en Pie de Página, 29 de marzo de 2024, en: https://piedepagina.mx/linchamiento/

Elizondo, Salvador, *Farabeuf o la crónica de un instante*, El Colegio Nacional: Ciudad de México, 2015

Gargallo, Francesca, *Marcha seca*, Editorial Era: Distrito Federal, 1999

Kloppe-Santamaría, Gema, "Un asesinato, un linchamiento y un país que clama justicia", en Revista Común, 2 de abril de 2024, en: https://revistacomun.com/blog/un-asesinato-un-linchamiento-y-un-pais-que-clama-justicia/

Parra, Eduardo Antonio, *Sombras detrás de la ventana*, Ediciones Era: Distrito Federal, 2009

Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad, Posdata, Vuelta a El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica: Distrito Federal, 1999

Redacción, "Yo siempre he cuidado a mi hija, responde madre de Camila a secretario de Seguridad de Taxco", en El Sol de México, 30 de marzo de 2024, en: https://www.elsoldemexico.com.mx/republica/sociedad/madre-de-camila-nina-asesinada-en-taxco-responde-a-secretario-de-seguridad-11680300.html

Redacción, "De 2016 a 2022, más de mil 600 linchamientos en México: investigadores de la UAM", en Casa de Libros Abiertos, 19 de abril de 2023, en: https://casadelibrosabiertos.uam.mx/blog/post/de-2016-a-2022-mas-de-mil-600-linchamientos-en-mexico-investigadores-de-la-uam.html

Enferma de vocación literaria: una carta en el tiempo a Rosario Castellanos

ODHET HERNÁNDEZ | EGRESADA DE LA ESPECIALIZACIÓN EN LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO XX, UAM AZCAPOTZALCO

Resumen

Esta carta a Rosario Castellanos, leída en el marco de su homenaje a cien años de su nacimiento en UAM-Azcapotzalco, se presenta como un ejercicio ensayístico que busca dialogar en el tiempo con la escritora de *Mujer que sabe latín*... Es también una lectura contemporánea a la obra ensayística de Rosario Castellanos que continúa siendo leída y estudiada.

Abstract

This letter to Rosario Castellanos, read as part of the commemoration of the hundredth of her birth at UAM-Azcapotzalco, is presented as an essayistic exercise that seeks to open a dialogue across time with the author of *Mujer que sabe latín*… It is also a contemporary reading of Rosario Castellanos's essayistic work, which continues to be read and studied.

Palabras clave: Rosario Castellanos, ensayo, género, genealogía literaria, carta.
Keywords: Rosario Castellanos, essay, gender, literary genealogy, letter.
Para citar este artículo: Hernández, Odhet, "Enferma de vocación literaria: una carta en el tiempo a Rosario Castellanos", en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 65, semestre II, julio-diciembre de 2025, UAM Azcapotzalco, pp. 209-214.

Rosario:

Siempre me resulta difícil comenzar a escribir. Pero siempre confirmo y me recuerdo, que no escribo de la nada. Tú eres la prueba de ello. Por ello, hoy, más que escribir, hablar sobre ti, quisiera hablar contigo, invocarte y evocarte a través de las lecturas y reflexiones que hemos hecho en este homenaje sobre tu vida y tu obra.

Rosario, la primera vez que escuché tu nombre, tu apellido, eras una figura mítica, una mujer escritora que se codeaba con aquellos quienes habían construido el canon para ellos solos. Eras mítica porque, como en un relato fantástico, habías logrado colarte, irrumpir, en ese lugar de "grandes hombres" al cual no tenías derecho, según ellos, a pertenecer. Te hiciste un sitio, porque esos otros no tuvieron más remedio que ceder ante tu genio creativo. Incluso, pocos de ellos pueden jactarse de tener una obra tan prolífica como la tuya.

Pero, quizás, ese era solo mi imaginario, el de una fuerza sobrenatural que irrumpía. En realidad, aún te cuesta pisar esos sitios, porque a ti, como a muchas otras, no les han permitido entrar, les han cerrado la puerta en la cara. La prueba de ello fue darme cuenta de que, en la licenciatura en Letras hispánicas apenas figuraba tu nombre en un par de programas de clases. Y decir un par es decir mucho.

Debo admitir que mis primeras lecturas sobre ti, de tu obra, fueron muy someras, superficiales. Entonces no alcanzaba a dimensionar la gran figura que eras y sigues siendo. Lo descubrí con la lectura de *Mujer que sabe latín*... Ese dejo de ironía impregnado en muchos de tus textos me cautivó e, inconscientemente, se convirtió en una clave de lectura.

Leerte con ironía es una actitud ante tu obra. Porque cuando leí *Sobre cultura femenina* (1950) no pude evitar sonreír y reír, quizás demasiado, por las mismas cosas sobre las cuales te cuestionaron en esa defensa de tesis de Maestría. Porque mi lectura siempre me llevó a imaginarte rodeada de los sinodales sin saber cómo reaccionar ante una mujer mofándose ante ellos de su propia institución y salir victoriosa, con una tesis aprobada para convertirse en Maestra en Filosofía. Elijo creer eso, creer en tu actitud, porque asumir todas las concesiones que hiciste y asumir que esa tesis realmente no fue leída con ese dejo irónico que hoy, setenta y cinco años después, yo puedo darle, me rompe el corazón. Pero tú edificas mi confianza en ti.

Y hablo, te hablo de *Sobre cultura femenina* porque creo fervientemente que, hasta años después, con la publicación de *Mujer que sabe latín*... en 1973, pudiste darle otro final, un mejor final a esa tesis que, parafraseándote: ya no te atreverías a sostener.[1]

En esos dos primeros ensayos: "la mujer y su imagen" y "La participación de la mujer mexicana" nos dejas ver ese lenguaje irónico, ahora sé, tan característico tuyo. Porque claro, cómo vamos a comparar nuestra pequeña empresa de "elegirse a sí misma y preferirse por encima de los demás"[2] contra el genio creativo de un varón, contra un destino ineludible, el cual nosotras forzamos. Nosotras no encajamos en ese, en este, mundo. Nosotras debemos romper los modelos y, a través de la escritura, consumirnos.

Es necesario ahora afirmar lo que no pudiste en su momento: las mujeres producimos cultura. Aun cuando nuestra complexión nos juega en contra. Aun cuando somos una mala inversión para el Estado. Aun cuando no merecemos respeto por nosotras mismas. Aun cuando las mujeres que me acompañan hoy, en esta mesa, somos la posibilidad, pero no la costumbre establecida. Aun cuando todo conspira a destruir producimos cultura.

Algo que repito, y seguiré repitiendo, es que la única consecuencia viable de la lectura es la escritura. Y hay escritoras como tú, Rosario, que son la prueba tangible de ello. En "La mujer ante el espejo: cinco autobiografías" nos muestras no solo las voces con las que dialogas, sino tu genealogía. Las raíces del árbol en que te has convertido para que otras podamos tener un poco de sombra en la intemperie. Santa Teresa, Sor Juana, Virginia Woolf, Simone de Beauvoir y Elena Croce te sostienen. Son un espejo en tiempos y espacios diferentes al tuyo. Un faro al cual pudiste llegar y al cual nosotras miramos desde la deriva esperando poder llegar también.

Pero estas cinco mujeres son solo el inicio; en *Mujer que sabe latín*... nos entregas más de veinte ensayos breves sobre la obra de otras autoras. En ellas vemos tu interés por el oficio escritural. Pues la línea que guía muchos de esos textos es la vocación de escritoras como Natalia Ginzburg, Simone Weil, Violette Leduc, María Luisa Bombal quienes mediante la escritura transforman

[1] En una entrevista con Elena Poniatowska, Rosario Castellanos menciona que *Sobre cultura femenina* "es un libro muy viejo que ya no me atrevería a sostener, es decir, creo que el problema de hacer o no cultura se tendría que enfocar de manera muy distinta". (En: Sara Uribe, *Rosario Castellanos. Materia que arde*, p. 53.
[2] Rosario Castellanos, *Mujer que sabe latín*…, p. 17.
[3] *Ibid*., p. 56.

"lo azaroso en legítimo, lo gratuito en necesario".[3] En tus lecturas a tus contemporáneas de otras latitudes vemos tu propia vocación escritural.

Una vocación que defines en el texto "Escrituras tempranas" como un "asunto de vida o muerte".[4] Tú te jugaste esa carta, Rosario. Y ganaste.

En otros textos, a la par que recuperas tus lecturas de escritoras, reflexionas sobre el ser mujer, sobre el rol tradicional que ocupamos en la sociedad y el campo literario. Y la condena impuesta a ser felices bajos otros términos que nunca son los nuestros. Con tu lectura a Betty Friedan nos recuerdas que la escritura es, para muchas, la renuncia a esa felicidad verdadera. Porque siempre tiene un costo y no nos corresponde cumplir una vocación, mucho menos literaria. Mercedes Rodorera también se inserta en este diálogo. Pues la protagonista de su novela se siente intrusa en su propio cuerpo cuando decide "descubrirse, elegirse, realizarse".[5] Y eso nadie nos lo ha enseñado: La aceptación.

En "Notas al margen: El lenguaje como instrumento de dominio" nos muestras una posibilidad, una grieta en el mundo de ellos. Porque las palabras construyen "asociaciones lícitas, y constituyen familias, constelaciones, estructuras".[6] Mediante el lenguaje creamos diálogo, nos dices. Pero también nos recuerdas que éste sólo es posible entre quienes "se consideran y se tratan como iguales".[7] Probablemente estoy siendo demasiado optimista, Rosario, Pero creo que ya podemos considerarnos, sino iguales, una molestia más que persistente que los obliga a respondernos.

Al final del libro, en "Lecturas tempranas" haces un breve recorrido por aquellas lecturas que te marcaron en los primeros años. Leíste, nos cuentas, ***El Quijote***, ***Las mil y una noches***. Leíste a Gregorio Martínez Sierra y a Amado Nervo y te preguntaste quién, en su sano juicio, se volvería lector de ficción. Pero resulta que, evidentemente, no estamos en nuestros cabales.

En "Escrituras tempranas" nos haces confirmar que el mar donde desemboca y se desborda la lectura es la escritura. Y, más que hablarnos a nosotras, te hablas a ti cuando reclamas tu derecho a existir, "a comparecer ante los otros, a entrar a un aula".[8] Finalmente, te reconoces enferma de vocación literaria. Porque en una mujer no puede ser otra cosa: una enfermedad. Y, aunque nos dices que estás curada, no te creo. Porque te sigues preguntando quién

[4] *Ibid*, p. 149.
[5] *Ibid*., p. 106.
[6] *Ibid*., p. 140.
[7] *Íbid em*
[8] *Ibid., p. 151.*

eres, a quién te pareces y de quién te distingues y eso sólo lo vas a descubrir transitando la enfermedad.

Rosario, te evoco hoy en estas líneas, no como una cura, sino como una cómplice. De antemano sé que, como tú, muchas estamos enfermas, fuera de nuestros cabales, persiguiendo vocaciones literarias, tratando de jugarnos todo a una carta y, como tú, esperamos ganar. Espero, con sinceridad, que estas palabras te lleguen, en esta vida o en la otra, a ti y a todas quienes queremos descansar bajo la sombra del árbol que has erigido con tu figura o, mejor aún, ser una rama, una flor o un fruto siempre maduro.

Con cariño en el tiempo,

Odhet.

Bibliografía

Castellanos, Rosario. ***Mujer que sabe latín***..., México, FCE, 2003.
Uribe, Sara. Rosario Castellanos. ***Materia que arde***. México, Lumen, 2023

“Memorial de Tlatelolco” de Rosario Castellanos o de la esperanza en la memoria colectiva

Arizbell Morel Díaz | Egresada de la Especialización en Literatura Mexicana del Siglo XX, UAM Azcapotzalco

Resumen

Si bien Rosario Castellanos es conocida por sus tendencias indigenistas y/o feministas, su poesía aborda diversas temáticas relacionadas con la historia de México. Tal es el caso del poema *Memorial de Tlatelolco*, el cual aborda la conocida matanza estudiantil a través del retrato abyecto de una tragedia colectiva. Sin embargo, en este texto, la autora logra una propuesta de restitución social cercana a lo comunitario. En el presente se analizan las estrategias líricas utilizadas por la escritora para este propósito.

Abstract

Rosario Castellanos is best known for her work about indigenous people as well as Feminist studies. However, her poetry includes a myriad of topics regarding Mexican History. For example, her poem *Memorial de Tlatelolco* talks about 1968`s Student Massacre at Mexico City without being explicit about its content. Moreover, the writer is concerned with using literary devices as a way to advocate for social justice as well as community bonding. The present essay explores the literary devices used for this purpose.

Palabras clave: poesía latinoamericana, Rosario Castellanos, México 68, representación, violencia gubernamental.

Keywords: Latin American poetry, Rosario Castellanos, México 68, representation, political violence.

Para citar este artículo: Morel Díaz, Arizbell, "«Memorial de Tlatelolco» de Rosario Castellanos o de la esperanza en la memoria colectiva", en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 65, semestre II, julio-diciembre de 2025, UAM Azcapotzalco, pp. 215-220.

En 1969, a casi un año de la Matanza Estudiantil del 68, en una entrevista con Luis Adolfo Domínguez contenida en sus Obras Completas, a sus cuarenta y tres años, Rosario Castellanos dijo:

"Me interesa como lectora, aquello que yo pueda escribir";
"Hay una serie de fenómenos en el mundo que no entiendo si no los expreso…y me interesa entenderlo";
"Mi literatura…de combate, o como se le quiera llamar, no está hecha para las manos y los ojos de alguien que vaya a resolver la situación. Yo simplemente quiero que se haga conciencia…por lo menos hacerme yo conciencia, respecto de un tipo de fenómeno."[1]

Con estas palabras invito a las, los, lxs presentes a reflexionar sobre la función de la literatura en boca de la autora homenajeada en este Coloquio.

Para ella, las letras no eran un terreno alejado de las realidades que atraviesan a diversas poblaciones como quedó escrito en varias de sus novelas entre ellas *Oficio de tinieblas* así como *Balún Canán*. Acorde con esto, Rosario ejerció el periodismo de manera formal e informal a lo largo de su trayectoria; lo que es más, toda su obra muestra un claro interés social y político.

Esta pulsión sociológica también quedó plasmada en su poesía a través de diversos escritos. Debido a que la autora posee una vasta obra, para efectos del presente, decidí enfocarme en una pieza que también interesó en su momento a Carlos Mónsivais por su capacidad de retratar críticamente el trauma social de una matanza estudiantil: *Memorial de Tlatelolco*[2], ubicado en el libro *En la tierra de en medio* entre los poemas *Malinche* y *Autorretrato*.

[1] Castellanos, Rosario. (1989). *Obras completas I*. Fondo de Cultura Económica: México.
[2] Todas las notas respecto al poema corresponden a la siguiente edición Castellanos, Rosario. (1998). "Memorial de Tlatelolco" en *Obras completas II*. Fondo de Cultura Económica: México.

Cómo retratar los estragos de la violencia sin hacer apología de ésta puede resultar complicado; sin embargo, Rosario Castellanos logra este cometido en 38 versos dedicados a la ya mencionada Matanza de Tlatelolco. Aunque el hecho histórico por sí mismo es crudo, grotesco así como devastador, el poema de la autora tiene otro propósito: Desde el título se advierte que la verdadera intención de Castellanos es señalar un suceso con miras a una petición de índole social, a un llamado a la conciencia colectiva. Esto debido a que un "memorial" es tanto un libro o un cuaderno de anotaciones tanto cómo un escrito en el cuál se alegan los motivos de una solicitud. Tomando en cuenta la lírica, es claro que el texto alude al segundo propósito correspondiente al título del mismo. De ahí que se pueda decir que el objetivo central del texto sea retratar, dar forma a lo innombrable de una tragedia colectiva creada por la impunidad para que (a través de la evidencia) se evite su repetición futura.

Ahora bien, en cuanto su estructura, es claro que el escrito se divide en dos partes: la primera dedicada a la descripción metaforizada mientras que la segunda propone una suerte de resarcimiento del tejido colectivo mediante la memoria social. Esto se ve ejemplificado ya que al inicio del poema, la autora personifica al "dos de octubre" como un ente que acecha a los estudiantes, como un individuo capaz de sostener un arma que aniquile a todo un grupo; así, al humanizar a la violencia, responsabiliza a un ser corpóreo de lo indecible. A lo largo de estas estrofas, la matanza toma la forma correspondiente a la luz de un disparo cuyo impacto implica muerte antecedida por una oscuridad prolongadamente amenazante; de este modo, la forma poética de lo luminoso posibilita retratar la violencia descomunal que implican las defunciones estudiantiles.

Es importante el uso de la luz en este texto dado que la misma autora (en un texto autocrítico titulado *Si "Poesía no eres tú" entonces ¿qué?*[3]) menciona que para ella el amor es luminosidad, claridad del día, fulgor. De ahí que se pueda abstraer que su ausencia sea la barbarie, el odio, lo indecible (adjetivos que encajan a la perfección con el hecho histórico que inspira el poema).

Si la vida es luz y la muerte es oscuridad, ¿cómo se le puede describir?

Una alternativa es el oído. Esto porque, llegados a este punto, llama la atención que el presente carezca de imágenes sonoras en esta primera fracción que describe la matanza en sí misma; si bien un lugar común habría sido el representar los disparos con onomatopeyas, la autora decide describir la

[3] Ibid.

imagen, la forma concreta de un exterminio. Esto puede deberse a que en análisis críticos la violencia se asocia con la propaganda en medios relacionados con lo visual. De este modo, se silencia a quién, injustamente ha muteado vidas jóvenes en una especie de justicia poética.

Porque el poder busca demostrar vendiendo la idea de que es todo-visible.

Siguiendo los versos subsecuentes, la autora, como lo hizo el Estado Mexicano en su momento, evade particularizar sobre un individuo en las imágenes que presenta; a través de sus palabras, se desdibuja la responsabilidad social del hecho. Primero se pregunta por hechos concretos seguidos por la respuesta evasiva de "nadie". La impunidad, la falta de compromiso social se refuerza con la repetición de este vocablo que evita el darle rostro a un suceso monstruoso. Así, a través de la voz poética, se ironiza la verdad oficial de una matanza.

Después de humanizar lo abyecto, en la quinta estrofa, se describe a los espacios así como a los medios de comunicación como entes capaces de operar sin personas con lo que se infiere a la vez que se evidencia la deshumanización de los estudiantes. Acorde con el trato que recibieron los y las asesinadas, la poeta borra todo rastro de seres racionales de los sucesos posteriores: la existencia continúa de manera abstracta, desapegada de todo ritual o vestigio de sociedad pensante que pudiera haberla habitado. Después de la catástrofe, solo quedan los restos de una civilización.

Además de separar a los seres de lo concreto inanimado, Castellanos retrata las torturas a las que sometieron a los estudiantes a través de preguntas. Este recurso poético tiene como consecuencia una dislocación de la racionalidad que podrían implicar los procesos militares autorizados. De ser afirmaciones, se tendría un cuadro general del proceso; no obstante, la elección de la autora permite cuestionar la legitimidad de estos actos a la vez que la posibilidad de que sean acciones justificadas con cualquier argumento oficial.

De todos estos cuestionamientos, destaca el referente al calzado estudiantil. Analicemos el siguiente verso: "¿Los que huyen sin zapatos? (vv. 9). En esta línea se dibuja una imagen brutal: una persona descalza que corre a favor de su sobrevivencia. Escaparse indefenso implica un grado de pánico extraordinario ya que se enfrenta la fuga en la vulnerabilidad absoluta, la única salvación posible es a través de la exposición total de un individuo. De ahí que se trate de una metáfora brutal de lo que vivió ese estudiantado.

Paralelo a esto, la figura es relevante porque el valor correspondiente a la empatía se caracteriza por decir que implica "ponerse en los zapatos del otro". Este habitar el lugar de lo distinto a través de los pies requiere de la equidad entre ambos entes lo cual crea la humanización de lo separado. De este modo, al quitarle las zapatillas a un ser también se le desdibuja su cualidad de persona.

Así, se puede decir que esta imagen permite elaborar sobre la deshumanización del cuerpo estudiantil. Al retratar la pérdida de la empatía (virtud básica para la convivencia humana) con estos seres el texto de Castellanos invita a pensar: ¿Qué ocurre cuando vemos a las otredades como seres sin calza? ¿Es más sencillo pisotear sus derechos? ¿El rebajar a ciertas personas posibilita su objetualización?

¿Es el último vestigio de poder quitar los zapatos de las juventudes pensantes?

Ahora bien, continuando con el texto, en lo subsecuente se hace referencia a "Tlaltecuhtli", la diosa devoradora de excrementos y cadáveres que permitía el paso al Mictlán en la mitología mexica. Seguida de la repetición invertida de dos versos que buscan capturar lo abyecto de la violencia así como los mecanismos del poder que la posibilitan, esta imagen da paso a la segunda parte del poema que también implica el tránsito a nueva vida posterior a la tragedia a través de la esperanza en lo colectivo.

También es importante decir que el uso de esta imagen implica la metaforización de una masacre que se repite en la historia de México desde sus inicios: Miles de personas jóvenes han muerto a lo largo del tiempo por decisiones políticas de un ente amorfo que bien puede ser el sistema.

Así, en las estrofas subsecuentes, Castellanos alude a la memoria grupal como salvaguarda de la violencia descomunal por parte del Estado. Ante la imposibilidad de cambiar lo sucedido, la poeta propone al recordar como ayuda esencial para la reconstrucción social. De ahí que su propuesta (después de exponer los hechos catastróficos) sea el reclamo de justicia comunitaria. A la persona que rememora la debe de suceder la colectividad tal y como se ve ejemplificado en el verso: "Recuerdo, recordamos." (vv. 37). Si bien en la primera parte se expone la violencia general, en la segunda fracción se logra vislumbrar la esperanza a través del recuerdo colectivo; es decir, el ser poético necesita aliarse para poder trascender la oscuridad retratada en los primeros versos.

De este modo, a través de este canto, pareciera que la autora dice que cuando la violencia ha borrado todo, surge la poesía. De ahí que el presente texto sea un grito por la memoria colectiva ya que la única vida posible dentro de un clima de impunidad es la memoria comunitaria.

Bibliografía

Castellanos, Rosario. (1989). *Obras completas I*. Fondo de Cultura Económica: México.

Castellanos, Rosario. (1998). "Memorial de Tlatelolco" en *Obras completas II*. Fondo de Cultura Económica: México.