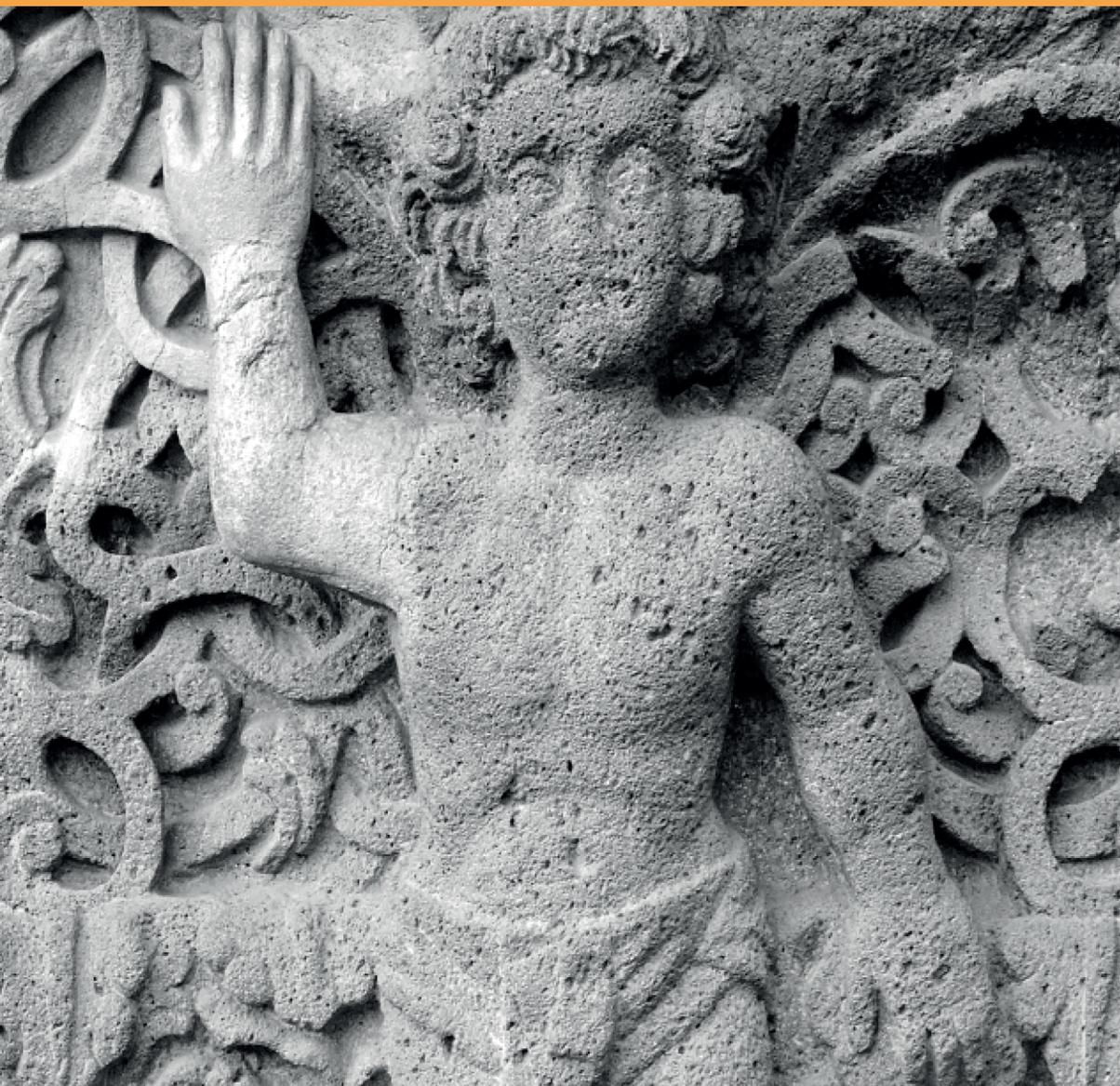


AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

Año 6, número 12, julio-diciembre 2023
Reserva No. 04-2021-101118010400-203
ISSN: 2954-4246



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Facultad de Filosofía y Letras

12

AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA
DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA



BUAP



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

MARÍA LILIA CEDILLO RAMÍREZ
RECTORA

JOSÉ MANUEL ALONSO OROZCO
SECRETARIO GENERAL

LUIS ANTONIO LUCIO VENEGAS
DIRECTOR GENERAL DE PUBLICACIONES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ÁNGEL XOLOCOTZI YAÑEZ
DIRECTOR

JOSÉ GABRIEL MONTES SOSA
SECRETARIO ACADÉMICO

RICARDO ANTONIO GIBU SHIMABUKURO
SECRETARIO DE INVESTIGACIÓN Y ESTUDIOS DE POSGRADO

MÓNICA FERNÁNDEZ ÁLVAREZ
SECRETARIA ADMINISTRATIVA

ARACELI TOLEDO OLIVAR
COORDINADORA DE PUBLICACIONES

**AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA
DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA**

DIRECTORIO

ALEJANDRO PALMA CASTRO
DIRECTOR EDITORIAL

CONSEJO EDITORIAL

ALÍ CALDERÓN
MARIO CALDERÓN
HÉCTOR COSTILLA MARTÍNEZ
SAMANTHA ESCOBAR FUENTES
ALEJANDRO LÁMBARRY
ISRAEL LEÓN O'FARRILL
GUSTAVO OSORIO DE ITA
ALICIA V. RAMÍREZ OLIVARES
FRANCISCO RAMÍREZ SANTACRUZ
VÍCTOR TOLEDO
MIGUEL ÁNGEL MARTÍNEZ BARRADAS

MARIANA RUIZ FLORES
EDITORA ASOCIADA

KARLA GUADALUPE GUTIÉRREZ LÓPEZ
ARISTEO COPAS RAMOS
EDITORES DEL NÚMERO

COMITÉ CIENTÍFICO

IGNACIO BALLESTER PARDO
UNIVERSIDAD DE ALICANTE, ESPAÑA

ANÍBAL BIGLIERI
UNIVERSITY OF KENTUCKY, ESTADOS UNIDOS

CARMEN DOLORES CARRILLO JUÁREZ
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO, MÉXICO

DIANA CASTILLEJA
VRIJE UNIVERSITEIT BRUSSEL, BÉLGICA

ROSARIO FORTINO CORRAL RODRÍGUEZ
UNIVERSIDAD DE SONORA, MÉXICO

FRANCISCO JAVIER HERNÁNDEZ QUESADA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA, MÉXICO

ALEJANDRO HIGASHI
UAM IZTAPALAPA, MÉXICO

ENRIQUE CHACÓN ESQUIVEL
SOUTHERN OREGON UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS

FREDRIK OLSSON
GÖTENBORGS UNIVERSITE, SUIZA

KEVIN PERROMAT
UNIVERSITÉ DE PICARDIE JULES VERNE, FRANCIA

ANA PORRÚA
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL MAR DE PLATA, ARGENTINA

CÉCILE QUINTANA
UNIVERSITÉ DE POITIERS, FRANCIA

ISRAEL RAMÍREZ CRUZ
EL COLEGIO DE SAN LUIS, MÉXICO

ERIVELTO DA ROCHA CARVALHO
UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, BRASIL

JOSÉ SÁNCHEZ CARBÓ
UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA PUEBLA, MÉXICO

AN VAN HECKE
KU LEUVEN, BÉLGICA

GLORIA I. VERGARA MENDOZA
UNIVERSIDAD DE COLIMA, MÉXICO

CINTILLO LEGAL

AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA DE LA LITERATURA HISPANO-AMERICANA, año 6, número 12, julio-diciembre de 2023, es una difusión periódica semestral editada en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, con domicilio en 4 Sur número 104, Centro Histórico, Puebla, Pue., C. P. 72000, teléfono (222) 2295500, ext. 5492, <http://amox.buap.mx>. Editor responsable: Alejandro Palma Castro, amox.ffyl@rd.buap.mx. Reserva de derechos al uso exclusivo: 04-2021-101118010400-203, ISSN: 2954-4246. Ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derechos de Autor de la Secretaría de Cultura. Responsable de la última actualización de este número, Coordinación de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP, domicilio en Av. Juan de Palafox y Mendoza No. 229, Centro Histórico, Puebla, Pue., C. P. 72000, publicaciones.ffyl@correo.buap.mx. Fecha de última modificación: junio de 2023.

*Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Portada: *Ángel carolino*, ciudad de Puebla, 2017, fotografía digital. Autor: Miguel Ángel Martínez Barradas.

Revista arbitrada por pares académicos a doble ciego y el editor. Hecho en México. Compuesto en InDesign 2022. Formación de interiores: Dulce María Avendaño Vargas.

*ÉSTA OBRA ESTÁ PUBLICADA BAJO UNA LICENCIA CREATIVE COMMONS 4.0 INTERNACIONAL: RECONOCIMIENTO-ATRIBUCIÓN-NO COMERCIAL-COMPARTIR-IGUAL.
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



ÍNDICE GENERAL

ARTÍCULOS

- 10 LA NARRATIVA DICTATORIAL COMO DISCURSO HISTÓRICO EN LOS ESTUDIOS LITERARIOS LATINOAMERICANOS
Fernanda Lizbeth Cedillo Suárez
- 24 SOBRE LA FIGURA DE LA VIRGEN MARÍA EN ALGUNOS VILLANCICOS DE SOR JUANA
Miguel Ángel Fuentes Ávila
- 41 SUBJETIVIDAD LÍRICA EN *Yo!* (1929). LA APUESTA VANGUARDISTA DE NELLIE CAMPOBELLO
Karla Guadalupe Gutiérrez López
- 59 HACIA UNA NUEVA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN EL TEXTO LITERARIO
Gina Jocelyn De Martino Gutiérrez
- 82 DESFIGURACIÓN DE LA VOZ DEL CUERPO MONSTRUOSO: LA AUTOBIOGRAFÍA DE PAUL DE MAN EN EL POEMARIO *ERRATA [EN TODOS LOS PUNTOS DEL BORDADO]* DE NICTÉ TOXQUI
Ana Gabriela Márquez Aquino
- 98 APROXIMACIÓN TEÓRICA A LA CONFIGURACIÓN DEL YO Y EL OTRO EN LAS SOCIEDADES BAJO DOMINACIÓN COLONIAL: EL CASO DE HISPANOAMÉRICA
Gustavo Adolfo Segovia Carrascal
- 120 IDEOLOGÍA DE LA MATERNIDAD EN LA LITERATURA Y LA SOCIEDAD
Carmen Gallardo
- 143 CRISTINA PERI ROSSI: VOZ SOBRE EL EXILIO
Montserrat Escobar Maitrett

RESEÑAS

- 170 2022. O PAUL-BRASIL SANGRA. BRIC-A-BRAC XXII. EDIÇÃO ESPECIAL. JUNHO 2022.
Erivelto da Rocha Calrvalho

- 170 2022. O PAUL-BRASIL SANGRA. BRIC-A-BRAC XXII. EDIÇÃO ESPECIAL.
JUNHO 2022.
Erivelto da Rocha Calvalho
- 175 2022. O PAUL-BRASIL SANGRA. BRIC-A-BRAC XXII. EDIÇÃO ESPECIAL.
JUNHO 2022. VERSIÓN EN ESPAÑOL.
Erivelto da Rocha Calvalho
- 180 ARMANDO VALDÉS-ZAMORA: NUBES TALLADAS. FORMAS DE LA IMAGINACIÓN
EN LA LITERATURA CUBANA CONTEMPORÁNEA (1959-2019).
Edinson Aladino
- 186 EL SENTIDO TRÁGICO DE LA EXISTENCIA EN LAS MUTACIONES
José Raúl Lamoyi

ARTÍCULOS

**LA NARRATIVA DICTATORIAL COMO DISCURSO HISTÓRICO
EN LOS ESTUDIOS LITERARIOS LATINOAMERICANOS.
UNA REFLEXIÓN DEL GÉNERO HISTÓRICO**

**THE DICTATORIAL NARRATIVE AS HISTORICAL DISCOURSE
IN LATIN AMERICAN LITERARY STUDIES.
A REFLECTION ON THE HISTORICAL GENRE**

FERNANDA LIZBETH CEDILLO SUÁREZ
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA (MÉXICO)

<https://orcid.org/0009-0005-9774-0877>
fernanda.cedillosuarez.ffyl@viep.com.mx

Resumen

Los discursos históricos se balancean siempre entre la delgada línea de si son o no históricos porque están dentro de un marco ficcional, tal es el caso de la novela histórica, además de la disputa sobre su verosimilitud —relacionada al concepto que se tiene con respecto a la Historia como disciplina—. Este artículo pretende abordar el desarrollo del género histórico y algunas propuestas que amplíen el concepto de Historia, lo que permitiría integrar otros tópicos, como las novelas dictatoriales dentro del discurso histórico.

Palabras clave: Historia, narrativa dictatorial, dictadura, novela histórica

Abstract

Historical genre is always problematic when defining its historical nature. On the one hand, this genre is immersed in an imaginary world,

and on the other hand, there is a dispute that History has had regarding to the condition of testimony of reality. So, to link the dictator novel to the discourse of history, this article explores the course of historical fiction in addition to a series of approaches broadening the concept of History itself.

Keywords: History, dictatorial narrative, dictatorship, historical novel.

La historia —entendida como disciplina— en la literatura se ha visto obstaculizada por los prejuicios con los que esta temática ha sido desarrollada; en parte por el peso de veracidad al que son sometidas las obras de este género y, por otro lado, por la problemática de la credibilidad que tienen estos textos al retomar aspectos ficticios. A pesar de esos conflictos y con una mirada más enfocada en el propósito de lo histórico en la ficción, este artículo busca exponer la posibilidad de integrar la narrativa dictatorial como parte del discurso histórico, a partir de analizar el concepto de Historia y del género histórico, el desarrollo de la novela histórica en Lukács y en la literatura latinoamericana y de la participación de la temática dictatorial en la literatura.

1. El concepto de Historia

Para comenzar se abordará brevemente la relación de la Historia y la ficción y el concepto de Historia dentro de los estudios literarios. En un inicio no existía una separación abruptamente marcada entre lo histórico y lo ficcional. Los primeros poetas griegos, Homero y Heródoto, plasmaban en sus obras aspectos de la historia de Grecia e incluían la participación de los dioses. Pero con el tiempo, surgieron pensadores que no estaban de acuerdo en incorporar elementos ficticios en las creaciones, ya que estos volvían menos objetivo el tema porque se centraban en apelar a las emociones (Iván Jablonka 39). Conforme pasaron los años y surge la disciplina académica de la Literatura, todos los escritos se encasillaron en estudios literarios —hasta los históricos—,

pero con la aparición de lo científico y la búsqueda de la verdad, la Historia se deslindó de la Literatura, pues aquella trataba de exponer los hechos reales y nada tenía que ver lo ficcional o lo imaginario (Jablonka 48). De tal forma que el gran distanciamiento entre lo literario y lo histórico es la plasmación de los hechos, mientras que en el primero se pueden incluir elementos no reales, en el segundo lo más importante será la narración tal cual ocurrieron los sucesos, sin ninguna distorsión.

No obstante, con el paso del tiempo los escritores han recuperado lo histórico para hacerlo parte de los textos literarios, lo que ha desencadenado la formación del género histórico y, este a su vez, distintos estudios sobre esta temática en la literatura. Uno de ellos es el que realiza María Pons (1966), en el cual la autora busca enfocar la investigación más allá de que el texto literario tenga elementos históricos, pues se centra en el concepto de Historia que el autor emplea. Por un lado, Pons indica que puede referirse a lo real o hecho real, o bien, al hecho histórico (43). Con esto en mente, es pertinente analizar esas propuestas y observar a qué hacen alusión. Si se habla de lo real o hecho real como Historia, entonces se referiría a cualquier suceso que pase en la vida cotidiana, tal como los textos que surgieron durante el Realismo en el siglo XIX— mismos que buscaban retratar a la sociedad tal cual era—. Si se toma como referencia al hecho histórico, este trae consigo otros elementos como la interpretación que las personas le otorgan al pasado y su trascendencia (Belvedresi 2021). Entonces, el suceso histórico no depende únicamente de lo que pase en la realidad, sino la capacidad que tiene ese acontecimiento de permanecer en la memoria colectiva.

Con lo anterior, queda claro que la propia definición de Historia juega un papel importante en las discusiones de lo histórico en la literatura. Asimismo, Pons menciona que la hibridez del género —porque aunque tenga un hecho real o un hecho histórico se mantiene en la ficción— puede servir para que se estudie de diferentes maneras: 1) “el concepto y visión de Historia que presenta la novela histórica”, 2) “desde la peculiaridad de la novela histórica según las semejanzas y diferencias que el novelista guarda con el historiador y la novela histórica como

producto de la historiografía” y 3) “a partir de categorías o tipos basados en el propósito que los novelistas persiguen con la ficcionalización histórica” (Pons 48).

Del primer punto, es necesario retornar a si la novela emplea el hecho real o el hecho histórico —o si existen ambos dentro de la trama—; además en este enfoque, Pons refuta lo que Lukács propuso con respecto a los sucesos distantes en las obras porque para ella las novelas que refieren a un pasado cercano de su autor no dejan de ser consideradas históricas, sino que tiene un propósito diferente (52). Del punto dos, la autora argumenta que los estudios que se han realizado entorno a la relación entre el historiador y novelista están centrados en el concepto de verdad, si es que es “histórica” (54), pero eso también tendrá que ver con la interpretación de esa palabra, por lo que se presenta otra ambigüedad al intentar otorgar una única definición sobre ‘verdad’.

Lo que realmente le interesa a Pons es ampliar el concepto de Historia y no únicamente catalogar textos desde un sentido de grandeza histórica o de temporalidad, sino entender que los términos y las definiciones de lo histórico van modificándose con el paso del tiempo, y también sus propósitos, lo cual permite una nueva mirada hacia la construcción de una definición sobre novela histórica y los componentes que la caracterizan. De manera que se podría incluir otro tipo de narrativas, por ejemplo, la novela dictatorial. Pero antes de abordar este punto, es necesario hacer una revisión sobre la fundación de la novela histórica con Walter Scott y su desarrollo en Latinoamérica.

2. Lukács y la novela histórica

El género histórico ha estado presente en la Literatura desde sus inicios —como se señaló en el primer apartado—. A partir de los primeros poemas griegos, como es el caso de la *Iliada* de Homero, donde está trata la caída de Troya y al mismo tiempo la inclusión de dioses, es decir, lo histórico y lo ficcional. Otros textos con carga histórica, fueron las crónicas medievales y las epopeyas, así como el mester de clerecía, las cuales también representan aspectos históricos (Carlos Mata 26).

Pero estas primeras obras solo toman como referencia los sucesos históricos y poco les preocupa el sentido de la historia.

Este sentido histórico es analizado por George Lukács, quien apunta que después de la revolución francesa y la caída de Napoleón, la gente se hizo consciente de lo que implicaba, históricamente, derrocar al gobierno. En las batallas anteriores los soldados o la milicia eran los encargados de luchar por el pueblo o la nación, y en este caso ya no, ahora se formaba los ejércitos de masas, tropas conformadas por personas de la propia sociedad para derrocar a los gobiernos absolutistas y ver un cambio en su nación (Lukács 20). Este tomar conciencia fue lo que hizo posible el nuevo tratamiento de la Historia en la Literatura, ya que se buscaba comprender la necesidad de las revoluciones pasadas y observar su aspecto positivo en ese presente (Lukács 28).

Debido a los sucesos anteriores, Lukács le otorga a Walter Scott el título de padre de la novela histórica, ya que él sitúa sus escritos dentro de una *fidelidad histórica* la cual “está en la plasmación de esta gran necesidad histórica, que se impone a través de la apasionada actuación de los individuos, (...) así como en la fundamentación de esta necesidad en las bases económico-sociales reales de la vida del pueblo” (Lukács 66); aunque esta fidelidad no tiene que ver con la exactitud de los hechos, sino con los detalles que el autor utiliza para hacer notar lo histórico. Estos detalles señalados por Lukács en las obras de Scott son la inclusión de personajes humanizados y ambivalentes que reflejarán la situación histórica que se planteaba en la obra; el *anacronismo histórico* —término que retoma de Hegel y Goethe para referirse a la capacidad de relatar sucesos del pasado, aunque el autor esté en el presente—; la participación de personalidades históricas con la finalidad de centrar la magnitud histórica en la trama y el tratamiento de esta como una gran crisis, misma que permitía al lector entender el presente a través de las experiencias pasadas.

3. La novela histórica en Latinoamérica

Con base en la propuesta de Lukács, la novela histórica es aquel texto narrativo que se ubica en un pasado distante, que cuenta con personajes ambivalentes y figuras históricas. De modo que estas características se replicaron en las obras de este tipo en el resto de Europa y, posteriormente, en Latinoamérica, aunque en este lugar el género inició mediante la novela nacional, pues surge como respuesta hacia los movimientos de independencia que se estaban suscitando y buscaban crear en el lector un nacionalismo con la creación de personajes y sucesos del pasado: *La hija del judío* (1848-1850) de Justo Sierra, *La novia del hereje* (1845-1850) de Vicente Fidel López, *Ingermina* (1844) de Juan José Nieto y *Guatimozín* (1846) de Gertrudis Gómez de Avellaneda (María Pons 35 y Seymour Menton 84).

Aunque las novelas citadas están catalogadas en la corriente del romanticismo, durante el realismo también surgieron algunos autores como Ricardo Palma y Alberto Blest Gana. Pons afirma que la novela histórica realista exige una mayor fidelidad a la Historia y que el hombre explica los códigos que rigen la realidad, por lo cual se exponen situaciones como la creación de la sociedad capitalista, la consolidación de un equilibrio político y las reformas legislativas (90-91). En cuanto a la producción modernista, ya no buscaba el refuerzo de una identidad nacional, sino recrear y embellecer las situaciones del pasado: *La gloria de Don Ramiro* (1908) de Enrique Larreta (94).

Posterior al modernismo, en algunos países, aparece el criollismo donde nuevamente la mirada histórica se hace presente, sin embargo, ya no se recupera un pasado olvidado, sino que se hace frente a las nuevas transformaciones de los países y cómo se debía actuar ante estas. Así surgen novelas como *Matalaché* (1928) de Enrique López Albújar y *Las lanzas coloradas* (1931) de Arturo Uslar Pietri (Menton 98). Relevante es también la crítica ante el contexto político que se suscitó, pues en el caso de México, la Revolución Mexicana no produjo los cambios esperados y esto generó una literatura que expuso el descontento so-

cial: *Los de abajo* (1916) de Mariano Azuela y *El águila y la serpiente* (1928) de Martín Luis Guzmán (97).

Con el *boom*, los autores ponen a un lado la documentación y se centran en aspectos extraespaciales y extratemporales. Lo que influenció esta literatura fueron las guerrillas urbanas, el empuje de las empresas editoriales y la creación de premios literarios (101), por lo que “la novelística [histórica] de esta época manifiesta, en general, una tendencia de escribir libros totalizantes que contengan la cifra de lo real, que destaquen lo transhistórico, o que refieran la realidad histórica latinoamericana según el lenguaje universal del mito” (Pons 102). Por lo tanto, la novela histórica se vio permeada de los elementos que el *boom* estaba produciendo en la literatura.

Hasta este punto, se sigue rescatando las ideas principales de la novela histórica scottiana, pero en Latinoamérica aparecen nuevas propuestas de la mano de Alejo Carpentier. De acuerdo con Menton, Carpentier es el fundador de la Nueva Novela Histórica (NNH), pues en su novela *El reino de este mundo* (1949), así como algunos de sus cuentos: “Semejante a la noche” y “El camino de Santiago”, hay varios rasgos recurrentes que están presentes de la NNH, por ejemplo: existe una recreación mimética y realista de dos cronotopos, la narración corre a cargo de un personaje histórico y el uso de la metaficción —recurso literario en el cual la voz del escritor está presente en el discurso de los personajes— (39-41).

Con respecto a las características de la NNH propuestas por Menton se encuentran 1) la subordinación de la reproducción tal cual de un periodo histórico acompañado de ciertas ideas filosóficas: imposibilidad de conocer totalmente la realidad histórica, el carácter cíclico e imprevisible de la Historia; 2) la distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos; 3) ficcionalización de personajes históricos; 4) la metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación; 5) la intertextualidad; y 6) la inclusión de conceptos como lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia, propios de Bajtín, así como una mayor variedad de historicidad (42-47).

Por eso el autor cataloga en este género, además de las novelas de Alejo Carpentier, a las siguientes obras: *Yo el supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos, *El mar de las lentejas* (1979) de Antonio Benítez Rojo, *Noticias del Imperio* (1987) de Fernando del Paso, *Terra nostra* (1975) de Carlos Fuentes, *Los perros del paraíso* (1983) de Abel Posse, *La renuncia del héroe Baltazar* (1974) y *La noche oscura del Niño Avilés* (1984) de Edgardo Rodríguez Julia, entre otras más (47).

Menton apunta que el surgimiento de esta NNH es debido a que se aproximaba el quinto centenario del descubrimiento de América y eso provocó una importante reflexividad en los escritores con respecto a los lazos históricos y la historia oficial; otro punto, fue la situación de América Latina en el XX —las dictaduras militares en distintos países del continente y el derrumbe de los regímenes comunistas, que causó una crisis en aquellos autores que veían este gobierno como una posibilidad de cambio—, lo que contribuyó al deseo de los escritores por escapar de la realidad, o bien, plantear un futuro más esperanzador (Menton 48-52). En este sentido, es relevante observar los aspectos sociales que influyen en el género, pues estos son en definitiva un eje para la creación y modificación del mismo.

La novela dictatorial como discurso histórico

Antes de hablar sobre la narrativa dictatorial, es relevante hacer mención del aspecto político-social que enfrentaron algunos países en Latinoamérica durante el siglo XX, como se menciona en el apartado anterior. En la segunda mitad del periodo, algunas naciones —como Argentina, Chile, Perú, Nicaragua, República Dominicana, Haití, Cuba— se vieron envueltas en gobiernos militares y levantamientos sociales para derrocar a los mismos. Durante estos eventos, la violencia y la muerte eran parte de la cotidianeidad y con el paso del tiempo, aun después de que esos mandatos fueron destituidos, la sociedad ha vivido con las secuelas de aquellos terribles hechos.

A partir de esto, se ha plasmado en la literatura hispanoamericana cientos de historias sobre los gobiernos oligárquicos. Por lo que la dic-

tadura ha ido construyendo un hilo conductor entre novelas, cuentos y poesía. El tema de la dictadura se ha tratado desde diferentes perspectivas ya sea desde la figura del dictador —en obras como *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez, *La fiesta del rey Acab* de Enrique Lafourcade, *Mata al león* de Jorge Ibarguengoitia, *Yo el supremo* Augusto Roa Batos—, o desde el enfoque de las víctimas y testigos de los acontecimientos —como *Conversaciones en la catedral* de Mario Vargas Llosa, *Cosecha de huesos* de Edwinge Danticat, entre otras—. Las obras dictatoriales son bastas y debido a su importancia social es que han tenido visibilidad, ya que este tipo de literatura refleja la denuncia y también la memoria colectiva.

Giusseppe Bellini (1977) afirma que la novela como discurso de denuncia es muy destacado en la novela hispanoamericana (29), debido a este tipo de gobierno que emplea la violencia como mecanismo de acción y que ha generado una cantidad de actos atroces. Para Karl Kohut (2002), la violencia está continuamente representada en la Literatura (203), esto es relevante porque dota a las obras de algo más que solo la experiencia directa del dolor (Bellini, 30). Como resultado la narrativa dictatorial se ha convertido en una expresión política y de acusación ante los hechos cometidos por los mandatarios.

En cuanto a la memoria —ligada totalmente a la denuncia—, la narrativa dictatorial es un medio para mantener el recuerdo y que no se olvide lo que la sociedad ha experimentado. Ante esto Werner Mackenbach (2015) expone: “La memoria, en particular la memoria colectiva, es imposible sin un relato, es decir, una narración fijada, que puede ser comunicada y transmitida. Por eso, el cine, el vídeo, las artes gráficas y muy en especial la literatura son lugares privilegiados de la memoria” (91). El deseo de transmitir lo que las dictaduras hicieron es una necesidad y una obligación por parte de los escritores. Ahora bien, unos autores no vivieron de manera directa las dictaduras, pero se documentaron para poder realizar sus novelas, algunos más experimentaron en carne propia lo que es la violencia militar y el exilio —otra consecuencia de este tipo de gobierno, ya que ciertos

escritores se vieron obligados a salir de sus países porque su vida estaba en peligro—.

Mackenbach señala que la trascendencia de esta literatura se debe a su capacidad traspasar lo histórico (89), pues, aunque la trama está situada en una ficción o invención que, en primera instancia se aleja de la realidad, refleja ese mundo y esas problemáticas, por lo tanto, pueden conectar mayormente con el lector. Lo anterior indica que la narrativa dictatorial ha conseguido exponer la situación política y traspasar el mundo de las letras. Por eso es necesario que se le de visibilidad en los estudios literarios, ya que él mismo indica que aún no hay una teorización de esta literatura (Mackenbach 94). El paso del tiempo no ha corroído esta temática, al contrario, se ha encargado de que cobren mayor interés, en parte porque la historia dictatorial de los países latinoamericanos fue un acontecimiento que dejó muchas huellas sociales y que de alguna manera existe la necesidad de recordar lo que pasó y pasa en los países latinoamericanos. Por eso la importancia de analizar este tipo de literatura

Con todo lo anterior es posible hacer una reflexión sobre la relación entre novela histórica y novela dictatorial. En primera instancia, se parte de la evolución de la novela histórica en la literatura, pues como ya se expuso, Scott fue el primero en afianzar las bases del género, pero conforme se fue reproduciendo, y con la aparición de las corrientes literarias y de nuevos hechos históricos, lo que en un inicio definía la novela histórica, se ha modificado, como sucede con la Nueva Novela Histórica de Seymour Menton, donde se incorporan elementos metaliterarios.

Esta transformación en parte es por los conceptos ligados a Historia —señalados por Pons— de suceso histórico y hecho real. Por ejemplo, la novela de la Revolución Mexicana retoma el movimiento armado, el cual está catalogado como un suceso histórico por la trascendencia que trajo consigo en la sociedad mexicana. Pero, en su momento fue un hecho real que se vivía en el presente de los escritores —el cual decepcionó a sus promotores y una manera de criticarla fue mediante la creación de novelas—.

Lo mismo ocurre con la narrativa dictatorial latinoamericana, ya que el eje de estas novelas son las oligarquías, ya sea desde el dictador o desde las víctimas, que en su momento fueron hechos reales y con el paso de los años se convirtieron en hechos históricos, tal como señala el artículo de Karl Kohut (2002) donde se menciona que la novela de *Yo el Supremo* de Roa Bastos: “primero fue leída como Novela Dictatorial y 25 años después como Novela Histórica” (Kohut 217), pues la obra se ha convertido en un referente histórico del dictador José Gaspar Rodríguez de Francia durante su mandato en Paraguay.

Con este punto, se debe destacar que la Literatura sirve como objeto de estudio para el historiador, pues le da ejemplos de cómo se suscitan los acontecimientos históricos en las artes, mismos que se convierten en transmisores de información para otros sectores de la población (Eva Kushner, 1994 e Iván Jablonka, 2016). Considerándose lo anterior, la novela dictatorial sirve como marco de referencia para la Historia. De tal forma que la relación entre la novela histórica y la novela dictatorial está unida por la trascendencia que ambos discursos logran o, más específicamente, por las reflexiones que se generan alrededor de estos textos.

Ahora, desde el aspecto de clasificar, Helena Beristáin (2010) señala que los rasgos estructurales del discurso —en este caso de la novela histórica— son los que determinan a qué categoría pertenece, es decir, el tópico, la forma y los rasgos lingüísticos (231). Entonces, ya que la novela histórica y la dictatorial retoman un aspecto real y/o histórico de un país, comparten el elemento del tópico y, a su vez, de la forma porque emplean la narrativa. Lo cual, de manera general, coloca a la novela dictatorial como parte de la novela histórica.

Quizá la verdadera discusión, no es si ambas retoman hechos históricos o reales, sino el tratamiento de los mismos en el texto. En las primeras novelas históricas los datos y las fechas son importantes para generar un sentido de veracidad, pero estos elementos se van desdibujando conforme pasan los años, hasta que no es necesaria su inclusión. Como muestra, “El lugar de su quietud” de Luisa Valenzuela es un

cuento que no alude explícitamente a un gobierno dictatorial, pero la forma de vida de los personajes está construida dentro de uno al mostrar un régimen que constantemente vigila a sus habitantes.

Lo mismo ocurre con la novela de Gioconda Belli, *La mujer habitada*, la cual está enmarcada en una dictadura, pero jamás se nombra al dictador o al país, sino que se alude al primero y se desarrolla en un lugar ficticio llamado Faguas; además incorpora un aspecto maravilloso con la reencarnación de Itzá. Estos sucesos distanciarían esta novela dictatorial del género histórico, si únicamente se centrara el análisis en datos y fechas. Por eso es importante exponer la finalidad de incluir elementos históricos-dictatoriales y ficticios en la novela, ya que lo relevante es el tratamiento de dichos componentes dentro del texto narrativo —tal como Pons también señaló—.

De igual manera, sería necesario considerar la repercusión que ha tenido para los lectores la literatura dictatorial. Pues es un inicio era desde un sentido de denuncia y de exponer al gobierno; después se hablaba sobre las consecuencias que la oligarquía dejó a su paso; y ahora podría ser como una suerte de resistencia al olvido. Porque además de la narrativa dictatorial, ha surgido la corriente de la postdictadura, en la cual los hijos de aquellos hombres y mujeres que se enfrentaron al régimen han decidido hablar desde sus vivencias, convirtiéndose en un “puente de conocimiento entre la experiencia militante de sus padres en los setenta, la desaparición y la vida rodeada de ausencias que dejó como resultado la dictadura, y el desafío de la reconstrucción después de lo vivido” (Candia Gajá 2020). No obstante, el aspecto de postdictadura se relaciona más con Argentina y Chile, lo que deja a un lado a otros países y sus manifestaciones narrativas.

Consideraciones finales

Ciertamente, la historia en la literatura no es algo nuevo, ni mucho menos reciente, pero la inclusión de nuevos tópicos dentro de este género apertura una discusión ante las nuevas propuestas narrativas que se están presentando en la sociedad latinoamericana. Y es que a pesar de que la

novela histórica se volvió parte de la literatura desde el siglo XIX, las modificaciones que el concepto de Historia ha tenido y los cuestionamientos de la misma, han generado respuestas y cambios en los escritores. De tal forma, que la propia crítica literaria debe tomar en cuenta estas transformaciones en el género para enriquecer la mirada literaria.

Además, está presente la trascendencia que este tipo de literatura ha generado en la sociedad como discurso de la memoria —otro aspecto importante a resaltar porque también la narrativa dictatorial se liga a una corriente del testimonio y sería necesario analizar lo que eso implica a nivel histórico— porque estos textos han servido como precedente y estudio de las secuelas de los gobiernos dictatoriales en los países latinoamericanos.

Se debe agregar que la concepción de Historia y ficción juega un papel relevante —en ambos casos, el histórico y el dictatorial— porque se trata de eventos sociales que modifican la forma de pensar de los escritores y de los propios lectores, pues ya no solo se trata del mundo ficcional, de un lugar inventado, sino de un sitio que existe y del cual sus propios habitantes experimentaron de primera mano las injusticias en ese tipo de gobierno. Así que esta sería otra forma en la que habría que abordar estas narrativas, no únicamente desde lo que pasó, sino desde lo que implicó y las consecuencias que se reflejan hasta el momento. Una novela dictatorial incita al diálogo y a la discusión, no solo a la imaginación, porque la propia ficción hace que el mundo conecte con las situaciones históricas.

Finalmente, lo que se expone en este artículo es ampliar la discusión en torno al género histórico y las variantes que pueda tener, así como la participación de la narrativa dictatorial en la literatura latinoamericana y la importancia que ha tenido, no solo desde el aspecto literario, sino desde el social como un reflejo de las circunstancias que acontecen en los gobiernos y la capacidad de comunicar dichas condiciones.

Referencias

- Bellini, Giuseppe. (1977). "El señor presidente y la temática de la dictadura en la nueva novela hispanoamericana". *Anuario de Estudios Centroamericanos*, No. 3, pp. 27-55. *JSTOR*, recuperado el 12 de junio de 2023 de: <http://www.jstor.org/stable/25661608>.
- Beristáin, Helena. (2010). *Diccionario de retórica y poética* (9a. ed.). Porrúa.
- Belvedresi, Rosa E. (2021). "¿Qué define a un acontecimiento histórico? La comprensión del pasado y la vida de las comunidades sociales". *Cuadernos de historia (Santiago)*. No. 55, pp. 21-36. *Memoria Académica*, recuperado el 12 de junio de 2023 de: <https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/>.
- Candia Gajá, Andrea. (2020). "Narrativa de la Post-dictadura argentina. Cuando la ficción se apodera del presente", *Pacarina del Sur*, Año 11, No. 43, en línea, recuperado el 12 de junio de 2023 de: <https://pacarinadelsur.com/nuestra-america/mallas/1182-narrativa-de-lapost-dictadura-argentina-cuando-la-ficcion-se-apodera-del-presente>.
- Jablonka, Iván. (2016). *La historia de una literatura contemporánea: manifiesto por las ciencias sociales*. Traducido por Horacio Pons. Fondo de Cultura Económica.
- Kohut, Karl. (2002). "Política, violencia y literatura" [conferencia]. *Congreso Anual de la Asociación Alemana de Investigación sobre América Latina (ADLAF)*, Hamburgo, Alemania.
- Kushner, Eva. (1994). "Articulación histórica de la literatura". *Historia y Literatura*. Editado por Francoise Perus. Instituto Mora, pp. 165-187.
- Lukács, George. (1966). *La novela histórica*. Era.
- Mackenbach, Werner. (2015). "Historia, memoria y ficción. *Tirana Memoria* de Horacio Castellanos Moya. *Ayer*, No. 97, 83-111.
- Mata, Carlos. (1995). "Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica". En *La novela histórica. Teoría y comentarios*. Editada por Kurt Spang, Ignacio Arellano y Carlos Mata. EUNSA, pp. 13-64.
- Menton, Seymour. (1993). *La Nueva Novela Histórica de la América Latina 1979-1992*. Fondo de Cultura Económica.
- Pons, Cristina María. (1966). *Memorias del olvido: la novela histórica de fines del s. XX*. Siglo veintiuno editores.

SOBRE LA FIGURA DE LA VIRGEN MARÍA EN ALGUNOS VILLANCICOS DE SOR JUANA

ON THE FIGURE OF VIRGIN MARY IN CERTAIN OF THE VILLANCICOS WRITTEN BY SOR JUANA

MIGUEL ÁNGEL FUENTES ÁVILA
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA (MÉXICO)

<https://orcid.org/0009-0003-9751-9748>
fuentesavila82@yahoo.com.mx

Resumen

Este acercamiento pretende mostrar cómo se presenta a la Virgen María en algunos villancicos de Sor Juana. Para ello, presenta un panorama de la Mariología y su influencia en el mundo hispánico. Para mostrar los recursos empleados al construir la imagen de María, se intentará aplicar el análisis estilístico estructural de Michael Riffaterre, quien concede gran importancia a las figuras retóricas y a la intertextualidad cuando pretende delinear la significación del poema, perspectiva de particular utilidad al ser los villancicos obras de obligatorio contenido doctrinal. El análisis permitirá considerar si la monja pudo tener peculiaridades y rasgos de originalidad en estos textos.

Palabras clave: Sor Juana, villancicos, Mariología, poesía religiosa, análisis estilístico.

Abstract

This article appraises how Sor Juana portrays Virgin Mary in some of her religious and poetic *villancicos*. An overview of Mariology and its influence on the Hispanic world is presented first; then, to illustrate the literary resources modeling the image of Mary, the method of Michael Riffaterre is employed. The author focuses on rhetorical figures and intertextuality to analyze the poem and since *villancicos* are texts with an inherent doctrinal intention, the stylistic approach is of great significance for our purpose. Moreover, through that perspective, the study enables us to conclude whether Sor Juana's *villancicos* may display original elements or especial features that were beyond the traditional paradigm.

Keywords: Sor Juana, villancico, Mariology, religious poetry, stylistic analysis.

Introducción

Hasta tiempos relativamente recientes, los villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz, considerados como obra menor, no habían recibido mucha atención por parte de los estudiosos, más atentos a otros textos de la monja que se creían más elaborados y de mayor calidad literaria. Su carácter de textos religiosos destinados al gran público y con una notoria función catequética y doctrinal, hizo que, en no pocas ocasiones, se los viera como escritos de encargo sin mayor relevancia y con pocas posibilidades de tener un aceptable valor literario. Investigaciones de los últimos años se han acercado a estas obras y han puesto de relieve que la Décima Musa hizo en ellos algo más que cumplir los dictados de la tradición teológica y literaria que este género de escritos exigía (Tenorio 9).

Este ejercicio pretende seguir esa línea, en concreto, desea mostrar cómo se presenta la figura de la Madre de Cristo en tres villancicos pertenecientes al juego que se cantó el día de la Asunción de la Virgen María en 1676 en la Catedral de la Ciudad de México. Para ello, se presentará un breve recorrido de la Mariología desde sus orígenes hasta el siglo XVII, dando cuenta de su especial situación en el mundo hispánico,

que contó con prácticas festivas y culturales como el canto de los villancicos, un evento artístico y litúrgico con objetivos muy definidos.

Establecidas las nociones mariológicas fundamentales y esbozada la situación en que los villancicos eran producidos y recibidos, se procederá al acercamiento a dichas obras según los principios del análisis estilístico estructural de Michael Riffaterre, lo que supondrá una exposición sucinta de los mismos. Se intentará así identificar tanto la noción teológica a la que los textos se refieren como los recursos literarios que se emplearon para su expresión. Concluidos los análisis, se tratará de perfilar la imagen de la Virgen María que puede colegirse de los villancicos estudiados, considerando si tiene algún rasgo que permita postular una elaboración original por parte de la jerónima.

Aspectos de la doctrina y el culto mariano

Por principio de cuentas, hay que afirmar que María es la Madre de Jesús, quien, para la fe cristiana, es el Hijo de Dios, la Segunda Persona de la Santísima Trinidad. La disciplina teológica que emprende el estudio sistemático “sobre la madre de Cristo, la Virgen María, basado en la Palabra de Dios, la Tradición de la Iglesia, los Santos Padres, el Magisterio, la teología y la fe de los fieles” se denomina mariología (Silveira, “Mariología”). Si bien esta no se constituyó hasta el siglo XVII como una ciencia teológica independiente, la reflexión sobre la madre del Salvador y el culto a su persona se originan desde los primeros siglos de la Iglesia (Fiores 336).

Muy pronto la reflexión mariológica fue más allá de los datos del Nuevo Testamento y recurrió también a la tradición eclesial y a las reflexiones teológicas de los Santos Padres, cuyas consideraciones sobre la Madre de Jesús derivan siempre de sus reflexiones sobre el misterio cristológico. Desde los primeros siglos se tienen testimonios de la poesía mariana. Ejemplo elocuente de ellos son los himnos de San Efrén de Siria y el *Akathistos* de la liturgia bizantina (González 183-4).

Las doctrinas de la Maternidad divina de María, declarada como dogma en el 431; su Virginitad perpetua, ya consolidada en el año 553;

su completa santidad, de la que se derivará posteriormente la afirmación de la Inmaculada Concepción; así como su Asunción a los cielos, celebrada ya desde el siglo VI, establecidas inicialmente en el período de la teología patristica (siglos II-VII), serán los pilares de todas las reflexiones mariológicas posteriores (González 183-4. 193. 215. 234).

A partir de la Edad Media, la manera de presentar a la Virgen María se va alejando progresivamente de la figura histórica de la sencilla mujer hebrea del siglo I para concentrarse en la madre de Cristo y en sus prerrogativas. Teólogos como San Bernardo de Claraval otorgan a María títulos que tendrán un éxito enorme en la teología posterior: la madre de Cristo es reina, mediadora y abogada de los creyentes. Es el inicio de la exaltación de la madre de Jesús (Fiores 238, 270-9).

En este tiempo se inicia el debate sobre la santidad primordial de María. Se habla expresamente de su Inmaculada Concepción, celebrada en la liturgia desde el siglo VIII. La doctrina inmaculista se va afirmando poco a poco, pese a las vacilaciones de teólogos como Santo Tomás o la oposición de San Bernardo (González 300). Decisivo es el papel del beato Juan Duns Escoto (1266-1308), que ve este hecho como una redención preservativa:

Immo excellentius beneficium est praeservare a malo, quam promittere incidere in malum et ab eo postea liberare. Videtur etiam quod, Christus multis animabus meruerit gratiam et gloriam, et pro his sint Christo debitores ut mediatori, quare nulla anima erit ei debitrice pro innocentia? (27).¹

La afirmación de que la Madre del Mesías es Inmaculada y no conoció el pecado original ni personal dio pie a la controvertida cuestión de si la madre de Jesús poseyó o no los dones preternaturales, es decir, aquellas cualidades que el hombre habría tenido antes del pecado ori-

¹ Mas excelente beneficio es preservar del mal, que permitir caer en el mal, aunque después se libere de él. Se ve también que, si Cristo mereció para muchas almas la gracia y la gloria, y para todas ellas Cristo es el mediador y el salvador, ¿por qué ningún alma podía serle deudora por su inocencia? (La traducción es nuestra).

ginal: la sabiduría o ciencia infusa, inmortalidad, integridad e impasibilidad o carencia de pasiones desordenadas (Quijano Álvarez 2), así como la omnicontinencia de María, don que Sor Juana explica así: “ella sola [la Virgen María] tiene mayor gracia a que corresponde mayor gloria que todos los ángeles y santos juntos” (2001 IV, 519).

Con el advenimiento del Barroco, la mariología se ocupará preferentemente de reflexionar sobre la suma eminencia de la Madre de Cristo elevada en la gloria, que goza de la presencia de Dios. Esta alta posición es un eco de dos de los valores más preciados del tiempo: la nobleza y el privilegio.

María es contemplada por los autores del siglo XVII como situada en una posición trascendente, que no podría elevarse más, a no ser que llegara a ser igual a Dios: sobrepasa en dignidad y en gracia a todas las demás criaturas, es una protagonista de la salvación, es la exaltación de la persona humana y está situada en un orden aparte (Fiores 27). Parafraseando las consagradas expresiones teológicas, el enfoque mariológico transita de contemplar a la esclava del Señor a exaltar a la Reina del Cielo, proceso en el que no faltaron exageraciones, algunas de las cuales fueron consideradas heterodoxas.

Hay un gran desarrollo de la religiosidad popular, en el que se consolidan devociones como el Rosario. En el plano teológico, se acuña el término *Mariología* y se escriben numerosos tratados a este respecto. Tanto en el culto como en los estudios teológicos, uno de los grandes temas será la Inmaculada Concepción de María, reflexión heredada de la Edad Media (Fiores 337-44).

En el caso concreto de la Monarquía Hispánica, la controversia inmaculista enfrentó a dominicos contra jesuitas y franciscanos y solo se apaciguó hasta que un decreto del Papa Paulo V, en 1617, prohibió la defensa de las doctrinas o los sermones que negaran la Concepción Inmaculada de la Virgen (Martínez Medina 311). A partir de este suceso hubo una verdadera apoteosis mariana en toda España que alcanzó también a los dominios ultramarinos. Municipios, Cabildos, Universidades, Gremios y Cofradías aceptan el juramento de defender la pura

y limpia Concepción de María, de tal suerte que la creencia firme en esta doctrina se convirtió en uno de los elementos distintivos del catolicismo hispano. El ambiente concepcionista estuvo muy presente en los poetas de esa centuria (Bastero 672). La iconografía mariana (algo análogo cabría decir de la imaginería poética) se nutre en gran parte de las elaboraciones de los teólogos (Prosperi 443) y responde al esquema de la Inmaculada, solemnidad que, junto con la Asunción (vista como el complemento y corolario de las excelencias de María), es la fiesta mariana más celebrada.

En la Nueva España, la exaltación de María conoció una producción importante de poesía en honor de la Madre de Cristo, que podríamos dividir en poesía de certamen literario, de carácter elitista y culto, así como la de corte más catequético y cultural, como los villancicos (Fuentes Ávila 230-1.234).

La oración litúrgica oficial de la Iglesia Católica, la Liturgia de las Horas, se celebra para santificar los diversos momentos de la jornada. En las grandes solemnidades estas oraciones se llevaban a cabo en las catedrales, en el caso de los maitines, cerca de la medianoche. Se incluía el canto de los salmos y varias lecturas bíblicas y patrísticas, en latín obviamente. Costumbre fue en el Imperio Español sustituir los responsorios por el canto de los villancicos, composiciones poéticas inicialmente de origen popular que para el siglo XVII se reducían solo a este ámbito litúrgico, pero su tema no era, como lo fue después, exclusivamente de Navidad (Tenorio 20-1).

Estas composiciones musicales en lengua vernácula tendrían además la particularidad de poder ser breves catequesis sobre el misterio o santo celebrado (Ezquerro-Esteban 167-9). No parece entonces que el villanciquero o autor de villancicos tuviera un amplio margen de acción. Por una parte, sus textos tenían que ser plenamente ortodoxos, explicar o loar el misterio que celebraban y, por otra, debían ser comprensibles para asegurar su recepción por parte del auditorio, al que tenían que cautivar de alguna manera. Además de su carácter catequético, se es-

peraba que los villancicos entroncaran con las corrientes de la poesía dominantes en el momento (Krutitskaya 44-5).

Los villancicos marianos de Sor Juana Inés de la Cruz pertenecen a esta tradición que busca adoctrinar y comunicar nociones teológicas haciendo uso de los recursos literarios entonces en boga. En relación a ella se podrá considerar si los textos de la Décima Musa presentan alguna particularidad a este respecto.

El análisis estilístico estructural de Riffaterre

Para el acercamiento a los villancicos de Sor Juana que pretende este ejercicio, se intentará aplicar algunos de los principios que el crítico francés Michael Riffaterre ha desarrollado en su método de análisis poético que denomina estilística estructural. El estudioso afirma que todo texto poético, en mayor o menor medida, es agramatical; es decir, los signos poéticos juegan constantemente con la representación literaria de la mimesis y terminan por impedir una lectura literal del poema. Ejemplos de estas agramaticalidades o desviaciones serían las metáforas, las metonimias, la ambigüedad y los absurdos, por nombrar solo algunos. Esta ruptura de un patrón por un elemento imprevisible es el contexto estilístico. El estilo: *“n’est pas fait d’une succession de figures, de tropes, de procédés, ce n’est pas une mise en relief continue. Ce qui fait la structure stylistique d’un texte, c’est une séquence d’éléments marqués avec des éléments non marqués”* (Riffaterre 65).²

En efecto, según el teórico, el poema (o discurso poético) se caracteriza por su *oblicuidad semántica*. En otros términos, el poema está determinado, no por la mimesis o imitación (representación mimética de la realidad tangible), sino por la semiosis, sinónimo de oblicuidad semántica o desviación del sentido. La poesía expresa los conceptos

² El estilo “no se compone de una sucesión de figuras, de tropos, de procedimientos, no es un énfasis continuo. Lo que hace la estructura estilística de un texto es una secuencia de elementos marcados con elementos no marcados”. (La propuesta de traducción es nuestra).

precisamente de esta manera, es decir, un poema nos dice una cosa y significa otra (Riffaterre 11).

Este desvío, percibido por el lector como una agramaticalidad, se aprehende por medio de un proceso de lectura retroactiva o “retrolectura” también denominada lectura hermenéutica, por medio de la cual el lector va a descifrar las agramaticalidades para acceder a la significancia del poema en tanto que totalidad coherente. La manera como se ordenan y conjugan estas variantes determina un modelo o estructura, el cual se puede conocer en la sintaxis del poema o en su léxico. En otras palabras, es a partir de estas anomalías que se puede establecer la semiosis del poema, en virtud de que aquellas apuntan hacia una estructura o idea ya existente (Vahi 94).

Riffaterre propone otra categoría que tiene un vínculo con la cultura: el hipograma. Este concepto se refiere a aquellos textos del ámbito cultural que el lector relaciona con el poema y que le permiten ir al trasfondo y la comunión se establece entre el texto poético y el acontecer cultural (23). A través del hipograma, el lector recurre a su conocimiento de mundo para abordar el análisis poético y así logra establecer un diálogo con la cultura. De esta manera, el análisis poético estará enfocado en la búsqueda de la matriz o concepto del modelo o estructura y del hipograma o texto de la cultura (Riffaterre 2004).

El hipograma, puede ser una frase, un cliché, una palabra clave, un tema, u otro elemento similar que da su unidad al poema. En la teoría de Riffaterre, el hipograma (matriz) genera las agramaticalidades del poema que crean un efecto estilístico, según tres reglas: la sobredeterminación, la conversión y la expansión.

La sobredeterminación puede ser definida como la regla según la cual los significantes, en lugar de referir a su significado, se refieren uno al otro, organizando así un sistema de significaciones, lo que da al lector la impresión de que la frase que lee se deriva de un hipograma. (Riffaterre 21).

En este caso, al percibir este mecanismo, se va a establecer una jerarquía de semas convocados: la acumulación filtra los semas de las palabras que la componen, sobredeterminando la ocurrencia del sema mejor re-

presentado, anulando los semas minoritarios. Los componentes de la acumulación se hacen sinónimos pese a su sentido original a nivel de la lengua. Sin embargo, no son sinónimos como los de la acumulación. Subordinados unos a los otros, son metonímicos. Así, una palabra del sistema representa todo el sistema dado que en aquel las palabras son referentes las unas de las otras (Riffaterre 40).

La segunda regla de producción del texto, la conversión, “transforma los constituyentes de la frase matriz modificándolos por un solo y mismo factor” (Riffaterre, 76) para producir una frase imprevisible, sobre-determinada por los indicios de la frase intertextual, detectadas por el lector y que generan un exceso de sentido.

La tercera regla, “la expansión”, desarrolla los constituyentes del hipograma en “secuencia de sintagmas explicativos y demostrativos que disipan lo arbitrario cada vez más lejos de proposición en proposición” (Riffaterre 60).

Al considerar la manera en que se produce la significancia del texto, Riffaterre concede un especial papel a la intertextualidad, la cual explica como la percepción que hace que el lector capte que, en las obras literarias, las palabras significan por sus relaciones a complejos de representaciones ya pertenecientes al mundo del lenguaje, entre ellos textos conocidos o fragmentos de textos que, al estar en un nuevo contexto, son identificados como ya existentes (Riffaterre 6).

Así, el poema debe considerarse variante de una estructura o concepto abstracto que va más allá del texto poético pero que, de algún modo, es actualizado en él. Ello supone, como se ha dicho ya, atribuir una gran importancia a la intertextualidad a la hora de delinear la significación en el poema, de particular utilidad para nuestro propósito al ser los villancicos obras cuyo contenido doctrinal era un presupuesto indispensable, es decir, debían hacer referencia a la creencia o festividad que se celebraba.

La alegoría de la profesora universitaria, la retórica excelente y la maestra de capilla: María es sabia por gracia

En los juegos de villancicos en honor de la Asunción de María de 1676, hay tres que tienen una estructura un tanto similar. En ellos se confiere a la Virgen María un oficio peculiar. Uno de ellos presenta a la Madre de Cristo como una catedrática de Teología.

Primero nocturno
Villancico II
La soberana doctora
de las escuelas divinas,
de quien los ángeles todos
dependen sabiduría,
*por ser quien inteligencia
mejor de Dios participa,*
a leer la suprema sube
cátedra de teología (2001, II, 216, 6).

En otro, María aparece como una maestra de música:

Tercero Nocturno
Villancico IV
Hoy la maestra divina
de la capilla suprema
hace ostentación lucida
de su sin igual destreza.
Dividir las cismas sabe
en tal cantidad, que en ella
no hay semitono incantable,
porque ninguno disuena (2001, II, 220, 7-8).

Un tercer villancico concede a la Madre de Jesús otro oficio muy particular. Se trata ahora de una profesora de retórica.

Villancico VII

Para quien quisiere oír
o aprender a bien hablar,
y lo quiere conseguir,
María sabe enseñar
el arte de bien decir.
Tan lacónica introduce
la persuasión, que acomoda
cuando elegante más luce,
que su Retórica toda
a solo un Verbo reduce (2001, II, 222, 12).

Se pueden encontrar en los tres villancicos algunas agramaticalidades que cuestionarían una representación mimética. Referidos a la Virgen María, no puede pensarse que sean reales sus oficios de profesora universitaria de teología, maestra de música o enseñante de retórica. Considerando que el discurso teológico del tiempo ve a los seres angélicos como reales, su conocimiento intuitivo, siempre superior al humano discursivo, pondría en cuestión que María, una criatura humana, tuviera la mejor inteligencia de Dios. De igual manera, es contradictorio pensar que una clase de retórica se reduzca a un solo verbo. Además, se afirma que para la maestra de música no hay semitono incantable, lo cual contrasta con la teoría musical de su tiempo, que sí afirmaba su existencia (Marín López 87). Se tiene así, una teóloga más sabia que los ángeles, una retórica que casi no habla y una maestra de música que contraría la teoría de la disciplina que enseña. Tales contradicciones, paradojas en la nomenclatura de las figuras retóricas prueban que, nuevamente, ha de emprenderse una lectura hermenéutica de los villancicos en orden a ver cómo los textos imponen cierto control a su decodificación.

Como hipograma de estos textos puede considerarse la expresión “eminencia por gracia”, alrededor de la cual se estructuran las figuras y agramaticalidades que en ellos se contienen. En la teología mariológica, el principio de eminencia consiste en afirmar que “cualquier

gracia o don sobrenatural que Dios ha concedido a algún santo o criatura humana lo ha concedido también a la Virgen María en la misma forma o en grado más eminente, o en modo equivalente” (Royo Marín 48). La eminencia por gracia es muy cercana la noción teológica de omnicontinencia, privilegio de la Virgen por la que gozaría de más gracias y dones que todos los ángeles y santos juntos. Si bien dicha doctrina tuvo su origen en la Iglesia oriental, desde fines de la Edad Media se atribuirán a María, en un intento de asimilación global a Cristo, todos los dones, privilegios y gracias posibles, incluso hasta hablar en lenguas e interpretar (Laurentin 399).

En los tres villancicos se ha obrado una conversión que va a transferir, en una especie de analogía, la teología especulativa, la música y la retórica al mundo de la gracia, de la cual, María es el miembro de la Iglesia más eminente. Es preciso indicar que ciertos términos como el nombre de las notas musicales, los semitonos, el elenco de las partes del discurso o la lista de las cátedras de teología experimentan un tipo de sobredeterminación y se van a constituir en algo que Rifaterre denomina como “interpretantes”, signos mediadores cuya forma representa la equivalencia de dos sistemas significantes, que son pertinentes a dos códigos (81).

La conversión apoyada en la omnicontinencia y la eminencia por gracia vuelve perfectamente coherentes las afirmaciones de que los ángeles “deprenden” de María y de que ella posee de Dios el mejor entendimiento. No hay profesora universitaria más sabia que la Madre de Cristo quien, no por humano discurso, sino por el don eminente de la gracia recibida, conoce los tratados teológicos no por una disquisición, sino porque los vivió en sí misma.

[...] a leer la suprema sube
cátedra de teología.
Ninguno de *Charitate*
estudió con más fatiga,
y la materia de *Gratia*
supo, aun antes de nacida.
Después la de *Incarnatione*

pudo estudiar en sí misma,
con que en la de Trinitate³
alcanzó mayor noticia (2001, II, 216, 6).

Hay que notar, además, que esta presentación de María como profesora universitaria se inspira en la distribución de los estudios de ese tiempo, de modo que se afirma que el catedrático más sabio es una mujer.

La idea de presentar la obra de la redención en Cristo en términos musicales había sido ya desarrollada, entre otros, por San Clemente de Alejandría, quien ve al Redentor como “sinfonía y armonía del Padre”, (Artemi, 456) como quien entona una nueva canción que restaura la armonía perdida. Dialogando con esa tradición, María aparece no como la compositora o garante de tal sinfonía, pero sí como una de sus mejores intérpretes. Por obra de la conversión, el pecado será entonces una desafinación que en la Virgen es simplemente impensable, de ahí que se pueda afirmar que no hay semitono incantable en ella. La Asunción aparece como un gozo de las consonancias eternas de los Tres tonos (la Trinidad).

Dividir las cismas sabe
en tal cantidad, que en ella
no hay semitono incantable,
porque ninguno disuena.
Y así, del género halló
armónico la cadencia
que, por estar destemplada,
perdió la naturaleza.
Con cláusula, pues, final,
sube a la mayor alteza,
a gozar de la Tritona
las consonancias eternas. (2001, II, 220, 7-8).

³ El villancico se refiere al estudio de la caridad como virtud (*De Charitate*), de la Encarnación de Jesucristo (*De Incarnatione*) y sobre la Santísima Trinidad (*De Trinitate*).

La estructura del discurso, según lo señalaba la retórica, pasa a ser el encuadre de la vida de María, donde su Concepción y Asunción, situadas precisamente al inicio y fin de su vida terrena, se han designado con el exordio y el epílogo, parte inicial y final del discurso respectivamente. La mención del Verbo, funciona, en efecto, como un signo dual, cuya significación en el lenguaje habitual (palabra, término de acción) debe ponerse entre paréntesis para ceder a la significación que adquiere en el contexto en que se emplea (Rifaterre, 1978, 92). En este caso, hablar de Verbo es una deuda innegable con la teología joánica (*Nueva Biblia de Jerusalén*, Juan 1) y, a la vez que resalta su carácter gratuito, recuerda la noción de que Jesús es la definitiva palabra de Dios al mundo y, en el contexto del villancico, la condensación perfecta de la retórica de gracia que se atribuye a María.

María sabe enseñar
el arte de bien decir.
Su *exordio* fue *Concepción*
libre de la infausta suerte;
su *Vida* la *narración*,
la *confirmación* su *Muerte*,
su *epílogo* la *Asunción*.
Tan lacónica introduce
la persuasión, que acomoda
cuando elegante más luce,
que su *Retórica* toda
a solo un *Verbo* reduce (2001, II, 222, 12).

El villancico asegura la muerte de María, muy debatida cuestión que ni la Constitución Apostólica *Munificentissimus Deus* de Pío XII quiso zanjar al hacer la definición dogmática en 1950. La Asunción, misterio que estos tres villancicos celebran se menciona siempre como una subida en virtud, precisamente, de la eminencia por gracia, privilegio que concede a la Virgen María una sabiduría de origen divino, superior a la de cualquier otro ser humano e incluso a las potencias angélicas.

A modo de conclusión

Este ejercicio ha intentado mostrar que la perspectiva de análisis estilístico estructural de Riffaterre puede ser adecuada para acercarse a este tipo de poesía religiosa. En el caso estudiado, los villancicos en honor de la Asunción de María de 1676, se ha podido ver que postular un hipograma como el concepto teológico de eminencia por gracia, permite conjuntar armónicamente las aparentes irregularidades o agramaticalidades que los textos podrían presentar e identificar el tipo de recursos empleados.

Estos tres villancicos se inscriben en la tradición teológica y literaria de su tiempo. Contienen algunas nociones surgidas desde la época patristica y otras provenientes de la Edad Media o incluso de épocas un poco posteriores. Se ve en ellos algunos ecos de las discusiones teológicas del tiempo, la organización del conocimiento académico y ciertos usos y costumbres que reflejan su pretendido tono popular, con el que coexisten afirmaciones de denso contenido teológico e incluso opiniones en cuestiones debatidas como la muerte de María. En consonancia con el carácter litúrgico y festivo de su ejecución musical (no olvidemos que los villancicos eran primordialmente textos destinados a ser cantados), la jerónima ha sido capaz de construir de textos llamativos, propios de la espectacularidad barroca.

Con todo, puede verse que Sor Juana no se conformó solo con recibir la tradición literaria, teológica e incluso filosófica de su tiempo. Es verdad que el mismo carácter contradictorio de la María, como Virgen y Madre, era ya un camino abierto para el uso de los recursos literarios como la antítesis, el oxímoron y la paradoja que ciertamente suponen una contraposición. La escritora ha ido más allá, se ha apropiado de la tradición y dialoga con ella.

Por otra parte, si bien muchas antinomias suelen dar pie a que reconozca el poder de Dios, no puede dejarse de lado la múltiple caracterización que Sor Juana ofrece de la Virgen María y el entusiasmo con que la alaba: la presenta como teóloga, música, retórica, como un personaje

de primer orden en la economía de la salvación y con una eminencia de la que no se puede dudar.

Esta sorprendente presentación de María, contrario a lo que pueda pensarse, no rompe por completo ni con la tradición literaria ni con la tradición teológica de su tiempo. Se dirige, a un público muy diverso e incorpora elementos populares y cultos para cautivar a sus posibles oyentes. El carácter activo de María como colaboradora inteligente de la redención existe desde la teología patrística, pero Sor Juana se encarga de acentuarlo y de proyectar en la Virgen una imagen de un ser delicadamente femenino, pero inteligente y consciente de lo que Dios obra en ella. Es una mujer sabia por gracia, pero sabia al fin. Así, a partir de los villancicos de Sor Juana, se puede delinear una mariología “simultáneamente revolucionaria y profundamente tradicional, no ortodoxa, pero tampoco herética” (Cortes-Velez 198).

Referencias

- Artemi, Eirini. (2019). “Clement of Alexandria and the use of musical metaphors and musical myths in his texts”. *Mirabilia*, No. 28, Vol. 1, pp. 444-58.
- Bastero, José Luis. (1989). “Recensión de Mariología poética española”. *Scripta theologica*, No. 21, Vol. 2, pp. 668-73, recuperado de: <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/48437/1/19291-58484-1-PB.pdf>
- Cortes-Velez, Dinorah. (2010). “Marian devotion and paradox in Sor Juana Inés de la Cruz”. *Renascence: Essays on values in Literature*, Vol. 62, No. 3, Spring, pp. 79-200.
- Ezquerro-Esteban, Antonio. (2017). “Lo atractivo del idioma. El color y lo visual como apoyo enfático para una mejor interpretación musical”. *Celebración y sonoridad en las catedrales novohispanas*, coordinado por Anastasia Krutitskaya y Édgar Alejandro Calderón Alcántar. Morelia: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia, pp. 166-207.
- Fiores, Stefano de. (2011). *María, síntesis de valores. Historia cultural de la Mariología*. Traducción de Constantino Ruiz-Garrido. Madrid: San Pablo.
- Fuentes Ávila, Miguel Ángel. (2020). “Literatura en las iglesias novohispanas”, *Culture e Fede*, Pontificium Consilium de Cultura, Vol. XXXVIII, No. 33, pp. 229-42.
- González, Carlos Ignacio. (1998). *María, evangelizada y evangelizadora. Mariología*; México: CELAM.
- Johannes Duns Scotus, (1933). “De Inmaculata Conceptione B. Virginis Mariae” q. 1, *Theologiae marianae elementa*, ed. de C. Balic, Sibenik: Ka i . 27. Recuperado de: <https://archive.org/details/theologiaemarian0000duns/page/n5/mode/2up>
- Juana Inés de la Cruz, Sor. (2001). *Obras Completas*. Tomo I. Lírica personal; edición y notas de Alfonso Méndez Plancarte. Tomo II. Villancicos y Letras Sacras; edición

- y notas de Alfonso Méndez Plancarte; Tomo IV. Comedias, sainetes y prosa; edición y notas de Alberto G. Salceda; México: Fondo de Cultura Económica.
- Krutitskaya, Anastasia. (2017). "El villanciquero novohispano en su modus operandi: el caso de la catedral de México". *Fundamentos para una historia crítica de la literatura virreinal*, editado por José Pascual Buxó, México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 317-32.
- Laurentin, René. (1979). "Santa María", *Concilium*, 149: *Modelos de santidad*, pp. 390-400.
- Marín López, Javier. (2007). "Apéndice. Glosario de términos musicales utilizados en los cuatro textos de Sor Juana", *De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente: testimonios de innovación y pervivencia*, editado por Lucero Enríquez Rubio, Vol. II, México: UNAM, pp. 84-101.
- Martínez Medina, Francisco Javier. (2017). "La Real Junta de la Inmaculada de 1617 y los libros plúmbeos. Religiosidad popular y monarquía en la Andalucía barroca". *Proyección: Teología y mundo actual*, No. 266, pp. 311-330, recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6125074>
- Nueva Biblia de Jerusalén* (1998). Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Pío XII. (1950). *Constitutio apostolica Munificentissimus Deus fidei dogma definitur Deiparam Virginem Mariam corpore et anima fuisse ad caelestem gloriam assumptam*, 1 de noviembre, recuperado de: https://www.vatican.va/content/pius-xii/la/apost_constitutions/documents/hf_p-xii_apc_19501101_munificentissimus-deus.html
- Prosperi, Adriano. (2007). "L'Immaculée Conception à Séville et la fondation sacrée de la monarchie espagnole". *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, 87e année, No. 4, Octobre-Décembre, pp. 435-67, recuperado de: https://www.persee.fr/doc/rhpr_0035-2403_2007_num_87_4_1292
- Quijano Álvarez, R. (1991). "Paraiso terrenal. Estudio dogmático", *Gran Enciclopedia Rialp*, recuperado de: http://www.mercaba.org/Rialp/P/paraiso_terrenal_ii_estudio_dogm.htm
- Riffaterre, Michael. (1971). *Essais de stylistique structurale*. Paris: Flammarion.
- Riffaterre, Michael. (1981). "L'intertexte inconnu". *Littérature*, No. 41, *Intertextualité et roman en France, au Moyen Âge: 4-7*, recuperado de: www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1981_num_41_1_1330
- Riffaterre, Michael. (2004). "Modelos Hermenéuticos", traducción de Vicente Bernaschina Schürmann. *Cyber Humanitatis*, No. 31, invierno, recuperado de: https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D14079%2526SCID%253D14082%2526ISID%253D499,00.html#_ftn1
- Riffaterre, Michael. (1978). *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press.
- Riffaterre, Michael. (1983). *Text production*. New York: Columbia University Press.
- Royo Marín, Antonio. (1997). *La Virgen María. Teología y espiritualidad marianas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Silveira, María de Pilar. "María, madre de Jesús (Mariología)". *Theologica Latinoamericana*, enciclopedia digital de la Facultad Jesuita de Filosofía y Teología de Belo Horizonte, recuperado de: <http://theologicalatinoamericana.com/?p=1255>
- Tenorio, Martha Lilia. (1999). *Los villancicos de Sor Juana*. México: El Colegio de México.
- Vahi, Yagué. (2014). "Étude sémiotique du discours poétique Les Voix de l'aube de Babacar Sall», *Multilinguales*, No. 4, pp. 92-112, recuperado de: <http://journals.openedition.org/multilinguales/1221>

**SUBJETIVIDAD LÍRICA EN *Yo!* (1929).
LA APUESTA VANGUARDISTA DE NELLIE CAMPOBELLO**

**THE LYRICAL SUBJETIVITY IN *Yo!*: AN AVANT-GARDE
PERSPECTIVE BY NELLIE CAMPOBELLO**

KARLA GUADALUPE GUTIÉRREZ LÓPEZ
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA (MÉXICO)

<https://orcid.org/0000-0002-4101-1692>
karla.gutierrezl@alumno.buap.mx

Resumen

Se realizó un análisis del poema “Cordelia Gloria Leonor y Yo” de Nellie Campobello publicado en *Yo!* (1929) bajo el nombre de Francisca. El análisis se apoya en la propuesta de instancias enunciativas de Gustavo Osorio y Alejandro Palma (2017). Los resultados evidencian la presencia de una polifonía que permite el sentido irónico, estos elementos conforman la subjetividad lírica que se despliega en el contexto de las vanguardias literarias en México. Por lo tanto, se presenta una faceta poco conocida de la escritora como creadora de un discurso poético propio que se articula a manera de liberación de las construcciones sociales limitadas a las que podía acceder una mujer de principios del siglo XX.

Palabras clave: Nellie Campobello, *Yo!* Versos, vanguardias literarias, subjetividad y poesía, enunciación.

Abstract

This paper analyses Nellie Campobello's text "Cordelia Gloria Leonor y Yo" published in *Yo!*, a collection of poems whose author was identified as "Francisca". The study is based on the enunciative model suggested by Gustavo Osorio and Alejandro Palma. Results find that the irony aspect derives from the presence of polyphony: both elements constitute the lyrical subjectivity deploying in the context of the avant-garde literature written in Mexico. This not well-known side of Nellie Campobello means the arising of an own poetic discourse which aims to free women from the social constraints imposed in the early twentieth century.

Keywords: Nellie Campobello, *Yo! Versos*, literary vanguards, subjectivity and poetry, enunciation.

La literatura de Nellie Campobello, especialmente su obra *Cartucho*, ha sido un referente para la llamada "Novela de la revolución". Sobre su obra señaló Margo Glantz (2004): "Nellie maneja el episodio con gran naturalidad, la de lo cotidiano con una voz infantil femenina que emerge de un espacio íntimo donde se marcan los límites, los de una frontera muy frágil, una domesticidad que la guerra altera constantemente" (235), la voz se vuelve esencial para caracterizar a los personajes.

La sensibilidad asociada a su voz narrativa es una cualidad en otra obra suya, *Las manos de mamá*. Estos relatos son el medio para describir la figura de una madre a través de los recuerdos, sobre esta obra Laura Cázares (1987) enfatizó la capacidad del narrador para posicionarse desde el punto de vista de una niña y una adulta. Propuso la idea de un monólogo sostenido por un narrador: "el personaje está siendo evocado por la narradora para sí misma – lo que justificaría la idea de un extenso monólogo – con el fin de explicar y entender su propio ser" (167). La autora apoyada de la línea de pensamiento de Émile Benveniste sugiere el desdoblamiento entre el narrador y el personaje para comprender el uso de las diversas personas narrativas.

Si bien el estudio alrededor de la voz narrativa de la obra de Campobello ha sido importante, estas observaciones detalladas se han centrado en las que considero dos de sus obras cumbres. No obstante, el peculiar uso de la voz en su literatura también puede ser abordado desde su primera obra¹. Se trata del poemario *Yo!*² publicado en 1929 por Ediciones L.I.D.A.N, editorial del muralista mexicano Gerardo Murillo conocido como Dr. Atl. Sin embargo, el poemario fue publicado bajo el nombre de Francisca³. En el libro no se abordan tópicos referentes al suceso histórico de la revolución, está integrado por poemas que buscan la conformación de una identidad propia a partir de la exploración de la escritura poética.

1 Sobre estudios alrededor de la poesía de Campobello se encuentran los de Vicky Unruh quien realiza una crítica en el contexto de las vanguardias al discutir el ego poético paradójicamente expansivo e implosivo, características de expresiones y manifiestos de vanguardia, menciona el ejemplo *Altazor* de Vicente Huidobro, también aborda la actitud ambivalente del hablante en el poema “Mi grandeza” y su ubicación en un ambiente predominantemente masculino. La autora menciona que los poemas sitúan la creatividad de sus hablantes no en la problemática modernidad mexicana que los generan, sino en un mundo primordial imaginado que ella equipara en todos sus escritos con el norte de México de su infancia, a su vez el poder se sitúa en los orígenes rurales del hablante femenino y en sus lazos con la naturaleza, esta contraposición del mundo moderno con una autenticidad primigenia con la que se identifica el hablante, tipifica el mito de los orígenes en las vanguardias (2006). Por otro lado, Luz Elena Zamudio afirma que desde el título del libro: *Yo!*, Nellie muestra la obsesión por mirarse a sí misma, por reconocerse y aceptarse (Montes de Oca 2007).

2 Para esta investigación se consultó la edición facsimilar publicada en 2004 por Jesús Vargas Valdés y Flor García Rufino, con la finalidad de tener un acercamiento más fidedigno a la obra original. El original no ha podido ser consultado dado que no existe en algún acervo público en México, en Estados Unidos se encuentra solamente en la Universidad de Princeton bajo ciertas restricciones de consulta. La decisión de usar la edición facsimilar fue debido a que en la edición de *Mis libros* (1960) se ofrece una selección de poemas considerablemente menor en comparación con el facsímil. Por ejemplo, no se consigna el poema “Cordelia Gloria Leonor y Yo” que es el texto central que uso en este artículo para estudiar su polifonía.

3 Se trata de una referencia a su nombre real, de acuerdo a Vargas Valdés y García Rufino (2021) “en 1900 nació Francisca Luna, y fue presentada ante el juez por su padre Felipe de Jesús, registrándola como hija natural de Rafaela Luna. Meses después llevaron a la niña a la parroquia de San Miguel [en Villa Ocampo, Durango] y allí la bautizaron como María Francisca Luna (73).

En la página de la portada se lee el título del poemario: *Yo!*, seguido de la palabra “versos” la cual considero referencia a los poemas, esto lo sostengo debido a que en el ejemplar del libro *Paseando por París*⁴ de Djed Bórquez publicado por la misma editorial en el año de 1929, debajo del título se lee la acotación “notas de viaje” el cual alude al asunto del libro, esto indica una marca de ediciones L.I.D.A.N. Ahora bien, el poemario está integrado por tres secciones: la primera prescinde de un título, la segunda lleva por nombre “Yo en faceta” (1928 – 1929), la tercera “El yo – amor” (abril 1929). En la cubierta se encuentra el dibujo de una bailarina, el cual indica la actividad artística de la creadora de los poemas tal como el Dr. Atl escribe a manera de prefacio del poemario: “FRANCISCA tiene veinte años. Es bailarina de un dinamismo bárbaro y moderno. Un día⁵ se puso a escribir versos y aquí están (...)”.

El hecho de que esta obra aún no se haya estudiado de manera amplia quizá se deba a su falta de clasificación en el escenario literario. Sobre esta problemática propongo considerarla en el contexto de las vanguardias literarias en México, debido a que el poemario tiene una determinada expresión en el nivel enunciativo; en él se manifiesta la experiencia en torno a “ser” mujer.

En la década de los años veinte del siglo pasado aún resultaba poco común que una mujer desarrollara una escritura en el ámbito de lo público. Basta con tomar en cuenta que se ha considerado a los grupos de los Contemporáneos y Estridentistas como los protagonistas de la cultura posrevolucionaria en México (Stanton 15), relegando o a veces sometiéndola la participación de las mujeres en el desarrollo de las vanguardias artísticas. Por esta razón me interesa destacar la importancia del primer poemario de Campobello a partir del análisis de un poema desde el desarrollo enunciativo: “Cordelia Gloria Leonor y Yo” ubicado en la primera sección del libro, cuyos resultados me parecen clave para interpretar el resto.

4 Obra original consultada en la Hemeroteca Nacional de México.

5 Se omite la paginación de la cita debido a que en el facsímil no existe una numeración de la misma. De aquí en adelante es el mismo caso en la paginación del poemario.

Para acercarse al comportamiento de la voz en el discurso poético me baso en los postulados de Oswald Ducrot sobre las instancias enunciativas en un discurso; estas son: el locutor, el alocutario, el enunciador y el enunciatario. Debido a que en el género lírico no es correcto hablar de personajes o narradores como sí lo es en el género narrativo, sobre el discernimiento de la voz en el poema coincido con Gustavo Osorio y Alejandro Palma (2017):

A partir de la pragmática de los enunciados en un poema es posible comprender la forma en la cual un texto poético se convierte en un medio de comunicación particular desde donde se pueden extraer elementos para una mejor comprensión de este discurso, así como aquellos componentes que particularizan a la poesía. (2)

Una de las peculiaridades de la poesía lírica es el hecho de enunciarse a partir de un “yo”: “implícitamente o explícitamente, el hablante en un poema lírico es un ‘yo’, esta figura es un ‘yo’ genérico, que no debe confundirse con una entidad extralingüística” (Konuk, 2019). La crítica de Mutlu Konuk ha ayudado a los estudios del discurso poético a configurar la idea de la subjetividad lírica, esta se encuentra en la brecha entre las operaciones sistémicas del sonido y del sentido –o del sonido auditivo– oral y el del sonido como sentido. En tanto, la figura del “yo” lírico gobierna esta operación intencional: tropifica y metaforiza a los fenómenos acústicos a manera de fenómenos significantes (Konuk 2019). En este caso la subjetividad lírica es manifestada mediante la voz que habla en el poema.

Ahora bien, en el caso del poema “Cordelia Gloria Leonor y Yo” extraído del poemario *Yo!*, el fenómeno que me llamó la atención, en primer lugar, es la suscitación de diferentes puntos de vista. Después de una lectura atenta percibí que se trata de una voz que aparentemente sostiene a sujetos enunciados. Esto expuso una problemática debido a que los sujetos enunciados no hablan en el poema, pero sí son aludidos por el sujeto enunciativo. En tanto, la enunciación se realiza

por medio del deseo. Esta cuestión me planteó la siguiente pregunta: ¿cómo se presentan las instancias enunciativas en el poema? Para responderla utilicé el esquema de instancias enunciativas de Gustavo Osorio y Alejandro Palma (2017), consecutivamente surgió la pregunta: ¿cómo se plantean los puntos de vista en el discurso poético? Para obtener una respuesta acudí a la perspectiva de Oswald Ducrot sobre la polifonía: es posible que el enunciado exprese un punto de vista que no puede identificarse con el del locutor, esto es producto de una pluralidad de sujetos en el enunciado (2001). Así también en la noción de citación de Graciela Reyes (1984) sostenida en Michael Riffaterre:

La obra literaria por sí misma, se constituye como un ejercicio de intertextualidad (...) Se ha llegado a considerar que la obra literaria, y especialmente el poema, no se refiere a un objeto o a un mundo, aunque aparente hacerlo, sino a otros textos, incluidos los lugares comunes que, semejantes a cristalizaciones de la intersección de textos, han quedado, como marcas de sistemas conceptuales, a lo largo de la historia de una cultura. (44-45)

La citación en el poema se presenta por medio de la alusión a las tradiciones literarias del Renacimiento, el Romanticismo y el Modernismo a través del estereotipo de la mujer en cada una de estas etapas. Transcribo el poema completo que se encuentra en la primera sección, siendo el número cuatro, para poder explicar con mayor detalle mis argumentos:

Ser rubia
con grandes ojos azules
inquieta
como mis crenchas
doradas
con las manos finas
blancas alargadas
de hielo el corazón

Esa quisiera
ser yo

A veces morena
como las gitanas
ojos grandes negros
rasgados.
Con los labios rojos
sensuales
Mirar de caricia
Mirar de puñales
Roja el alma
Quemar corazones
Y ser trágica
en el amor.

Esa quisiera
ser yo

Otras veces ser una
niña pálida
con las manos flacas
la mirada triste
lejana
Vacío el corazón
Vacío el alma
Sin una caricia
Sin amor
Sin nada

Esa quisiera
ser yo

Después ni morena
ni rubia ni pálida
después quiero
ser como soy.⁶

6 La transcripción es con base en la edición facsímil. Se observa el signo de punto (.) en la segunda estrofa en el verso cuatro: / rasgados. /, y en el verso doce: / en el amor. / También en el verso cuatro de la cuarta estrofa: / ser como soy. /

El comportamiento de la voz en el poema es interesante porque en la última estrofa expresa una cierta negación a los tres sujetos enunciados, así como el deseo de afirmarse a sí misma. Considero que el acercamiento al fenómeno discursivo de este poema arroja una luz sobre la primera etapa de escritura de Nellie Campobello, sobre todo porque demuestra la construcción de una subjetividad propia desde la publicación de su primer poemario.

Aunado a esto, es sugestivo considerar la época en que fue publicado: el fin de la década de los veinte en México, periodo en el cual se concentraron diferentes propuestas literarias vanguardistas, por lo que realizar esta consideración devino de distinguir los niveles prosódicos y sintácticos, así como del nivel enunciativo. Reconocer las particularidades de la obra me permitió valorar un estilo definido de la misma, en consecuencia, es posible considerarla en un marco crítico del contexto de las vanguardias literarias en México. Por ende, propongo en este trabajo de investigación una revisión del nivel enunciativo del poema “Cordelia Gloria Leonor y Yo” para demostrar el desarrollo de una subjetividad lírica que busca liberarse de las construcciones sociales posibles para una mujer de principios del siglo XX.

1. Análisis de las instancias enunciativas en el discurso poético

Analizo las instancias enunciativas para reconocer cuál es la significación de los enunciados, para ello tomo en cuenta el esquema propuesto por Osorio y Palma (2017) siguiendo la línea de pensamiento de Oswald Ducrot, en donde el “locutor” es el sujeto textual que organiza el sistema de enunciación a nivel intratextual, el “enunciador” es el sujeto de lo enunciado⁷, quien puede tomar la palabra a nivel textual temporalmente, el “alocutario” es el receptor tácito o implícito de

⁷ Cabe agregar que el enunciador de acuerdo con la propuesta de Ducrot es el objeto de lo enunciado, además de que no solamente es aquél que puede tomar la palabra a nivel textual temporalmente, sino que también es aquél que detona puntos de vista en el discurso.

la locución del locutor y el “enunciatorio” es el receptor de la locución de el o los enunciadores (7). Para realizar la distinción de las instancias enunciativas en el discurso poético parto del análisis de la deixis personal, así identifico que el centro deíctico, es decir la fuente de los enunciados, se expresa por medio de la primera persona del singular: “Yo”, en el estribillo: Esa quisiera / ser yo, instancia a estas alturas indefinida, debido a que se desconoce quién es ese “yo”.

En el estribillo se observa la modalización en el discurso. Esta se refiere a un desplazamiento de la significación en los enunciados (Fili-nich 85), al presentar dos verbos relacionados: querer, ser. De los cuales uno modifica (modaliza) al otro. El subjuntivo “quisiera” funciona en este caso como verbo modalizador, ya que modifica al verbo “ser”. En este sentido expresa un deseo, pero también una posibilidad, que es un modo de existencia, a causa de subyacer una afirmación. Para ahondar en esto, propongo a partir de la modalización el desglose del enunciado dentro de las siguientes posibilidades:

- a). Esa soy yo (afirmación en presente)
- b). Esa quiero ser yo (modalidad en primer nivel)
- c). Esa quisiera ser yo (modalidad en segundo nivel)

Por efecto de dicha modalización la afirmación en presente: ser yo, queda atenuada porque no se presenta como una referencia orientada hacia un estado de cosas, en lugar de ello se alude a un acto discursivo posible: esa quiero ser yo o esa quisiera ser yo (el caso del verso del poema que se analiza). Por esta razón la afirmación en presente queda doblemente suspendida.

Esta modalidad, en un segundo nivel, demuestra la voluntad del sujeto lírico enunciada en el discurso poético quien también aspira a alcanzar un estado de plenitud, al mismo tiempo se concreta su deseo en un lugar y tiempo presente. En consecuencia, considero que una forma de acercarse a la caracterización del locutor del poema es por medio de esta modalización que remite a la capacidad del querer, por esta razón

el locutor, quien es el sujeto de la enunciación, abre una posibilidad en donde por medio del enunciado: Esa quisiera / ser yo, apunta a una búsqueda de la identidad por medio de la modalización.

El locutor refiere tres puntos de vista desde la descripción de tres estereotipos de la representación femenina en la literatura, estos son: la rubia, la morena y la niña pálida. Tales caracterizaciones, por medio del concepto de citación, definen la intersección del estereotipo de la mujer en la historia de la literatura universal a través de tres tradiciones literarias: el Renacimiento, el Romanticismo y el Modernismo. En términos de discurso el locutor atribuye a los sujetos enunciados valores construidos de modelos femeninos, mismos que le sirven al locutor para contrastarse a sí mismo, en concordancia con esto, se lee en la cuarta y última estrofa del poema:

Después ni morena
ni rubia ni pálida
después quiero
ser como soy.

Con los versos: “después quiero / ser como soy”, se señala la negación de todas las personalidades de los sujetos enunciados. Además, al sostener a los tres puntos de vista me parece una pluralización de la experiencia de “ser” mujer. De modo que una manera de constituir esta experiencia es a través de la diversificación de las miradas en el poema. También por medio del fenómeno de citación identifico una búsqueda de la propia personalidad.

A la vez que se posiciona frente a estos estereotipos enunciados porque insinúa una crítica a través de la ironía. Si bien el verso final del poema no remite a una subjetividad específica, se deslinda de las caracterizaciones anteriores, en consecuencia, formulo la pregunta, ¿hay muchas maneras de ser mujer?, esto indica una heterogeneidad del “yo”. También el verso con el que concluye el poema remite a una reafirmación propia donde habla desde su verdad situada en el pre-

sente, sin embargo, este “yo” que es indefinido queda abierto algo que quizá pueda resolverse con la lectura del resto de los poemas.

2. La subjetividad lírica

Como ya propuse anteriormente, las caracterizaciones de la mujer rubia, la mujer morena y la niña pálida en la historia de la literatura se refieren a construcciones imaginarias bastante superficiales. La banalidad viene representada a través de la sencillez de las descripciones y la objetivización del cuerpo femenino. Me remito a la primera estrofa de “Cordelia Gloria Leonor y Yo” donde se lee la construcción imaginaria de la mujer en la tradición literaria del Renacimiento. El bosquejo de la mujer según el imaginario de la poesía renacentista puede ejemplificarse a través de la primera y última estrofa del poema XXX del *Cancionero I* de Francesco Petrarca:

A la sombra yo vi de un laurel verde
a una joven más blanca que la nieve
por el sol no manchada en muchos años;
y su hablar, y su rostro, y sus cabellos
de modo se grabaron en mis ojos
que presentes los tengo en llano o cumbre (...)

Al verde, al oro, al sol sobre la nieve
vence el cabello próximo a los ojos
que apresuran mis años a su cumbre. (209-211)

En la primera estrofa citada de Petrarca se identifica la descripción de una mujer joven blanca; en la segunda estrofa citada en los versos: “Al verde, al oro, al sol sobre la nieve”, se identifica la dicotomía entre el fuego y la nieve. En el poema de Francisca se referirá esto de manera sencilla en la primera estrofa con las palabras: rubia, manos blancas y en el oxímoron “de hielo el corazón”.

En la segunda estrofa de “Cordelia Gloria Leonor y Yo” se representa a una mujer morena cuyos rasgos resultan a los de una gitana, sobre ella destacan las características de los labios rojos y la figura metafórica del “mirar de puñales”. De acuerdo con esta descripción considero que se trata de una cita con referencia al modelo de la mujer de la tradición literaria Romanticista. Ejemplo de este estereotipo es la siguiente caracterización del personaje de Esmeralda de Víctor Hugo en su novela *Nuestra señora de París*, en el capítulo siete del libro segundo, la joven gitana de ascendencia egipcia demuestra su valentía ante el poeta Gringoire, quien la tomó por la cintura apasionadamente en su noche de bodas. Ella refiere que solamente aceptó casarse con él para que este no fuese ejecutado por los gitanos:

La blusa de la zíngara se escurrió entre sus manos como la piel de una anguila. De un salto se colocó en el extremo opuesto del pequeño recinto, se agachó y se incorporó de nuevo blandiendo en la mano un pequeño puñal, sin darle tiempo a Gringoire de ver de dónde había salido aquella pequeña arma; llena de furor y orgullo, hinchados los labios, dilatadas las narices, las mejillas rojas como una manzana, los ojos lanzando chispas. (141)

En esta cita se destacan las características de los labios hinchados y las mejillas rojas. Además de que por la ascendencia del personaje se infiere que su piel sea de color moreno. En la tercera estrofa del poema de Francisca se caracteriza a una niña pálida cuyos rasgos predominantes son la palidez, tristeza y delgadez. Estas características aluden al estereotipo de la mujer en la tradición literaria Modernista. Sobre esta tradición desde el punto de vista de Aisha Hill (2006), el prerrafaelismo europeo, que surgió a mediados del siglo XIX, tuvo una enorme influencia en la concepción de la imagen de la mujer en este movimiento literario iniciado en Hispanoamérica.

El modelo femenino en la pintura prerrafaelita era una mujer de rasgos delicados, lánguida, blanca, con párpados caídos y mirada per-

dida casi desprovista de realidad. De aspecto enfermizo, sumida en una profunda y misteriosa tristeza. Entonces, para los prerrafaelitas era inherente el imaginario de una mujer que fuese frágil, virginal, tierna y mística (7). La influencia de este modelo puede verse reflejado en la literatura modernista, por ejemplo, el poema "Idilio" de Salvador Díaz Mirón del cual cito las estrofas catorce y quince:

¡Infantil por edad y estatura,
sorprende ostentando sazón prematura:
elásticos bultos de tetas oprimas;
y a juzgar por la equívoca traza,
no semeja sino rapaza
que reserva en el seno dos limas!

Blondo y grifo e inculto el cabello,
y los labios turgentes y rojos,
y de tórtola el garbo del cuello,
y el azul del zafiro, parejos, enanos,
que apagado coral prende y liga,
que recuerdan, en curva de granos,
el maíz cuando tierno en la espiga. (50)

En la primera estrofa citada de Salvador Díaz Mirón se observa la descripción de una mujer de acuerdo al imaginario modernista: infantil de acuerdo a la edad y estatura; en la segunda estrofa citada en los versos: "Blondo y grifo inculto el cabello, / y los labios turgentes y rojos," se identifica el contraste entre el color de su cabello y labios. Además, que refiere al color azul en su figura en los versos: "y de tórtola el garbo del cuello, / y el azul del zafiro, parejos, enanos". Elementos que se esbozan en los primeros dos versos de la tercera estrofa del poema de Francisca: "niña pálida / con las manos flacas".

Este conjunto de alusiones integra la intertextualidad del poema "Cordelia Gloria Leonor y Yo" para referir la superficialidad con la cual se ha objetivado a la mujer a través de elementos corporales y

actitudes. Lo anterior enunciado por un locutor que se nombra “Yo” en el poema, por otra parte la modalización del discurso en el mismo tendrá un giro hacia la última estrofa cuando niegue todas estas construcciones de la mujer y prefiera asumirse como “Yo”: después quiero/ ser como soy. Se plantea entonces una crítica hacia el tratamiento de la mujer como objeto para una construcción imaginaria desde la literatura. Para que esta crítica tenga efecto en el poema resulta importante considerar que estos puntos de vista son estados relacionados al objeto de deseo del locutor, por lo que, a pesar de que no se encuentren más enunciadores en el discurso poético salvo el locutor, por medio de la citación se crea la polifonía⁸, aquella que resulta de la simultaneidad del acto de citar y del acto de ser citado (Reyes 92). Sobre este concepto también Oswald Ducrot argumentó acerca del problema de la unicidad del sujeto hablante: los enunciados no precisamente tienen que pertenecer a un mismo locutor debido a que en la enunciación se pueden crear fenómenos como la reiteración, causada por ejemplo por un cuestionamiento del locutor que, a pesar de ser quien lo exprese, es dirigido a un interlocutor creado en el acto enunciativo (2001).

Consecutivamente la ironía se produce solo en el caso de intertextualidad, pero la fricción de los textos relacionados produce disonancias. Hay entre un significado y el otro, incongruencia o antagonismo (Reyes 154), en relación con esta doble significación, propongo que en la primera el locutor finge y asume de manera parcial los puntos de vista a través de la modalización, donde subyace el deseo del “ser” marcado incluso en la categoría verbal, esto a causa de que se trata de un verbo que afirma al sujeto. La segunda no es totalmente fingida según se observa en los dos últimos versos del poema; “después quiero / ser como soy”, de manera fraccionaria, la voz principal que guía el discurso no afinca su afirmación sobre los puntos de vista ya que

8 El concepto de “polifonía” en la literatura tiene origen en los estudios de Mijaíl Bajtín sobre la obra de Dostoievki. Esta noción puede ser entendida como la confluencia de voces en una sola. En este concepto también se toma en cuenta el punto de vista ajeno: una interrelación absolutamente nueva y especial entre la verdad propia y la ajena (1982).

de alguna manera no los asume completamente, sino que el conector secuencial “después” indica una posterización, por lo que puede llegarse a pensar que la voz toma como estadio cada una de las miradas en tercera persona del discurso y así hacia el final del mismo reafirma su propia subjetividad al anular el efecto modal.

El locutor no asume completamente las miradas, más bien entra en el juego con su interlocutor en donde comparte los valores otorgados a los estereotipos. Opino que en este caso la ironía no tiene la finalidad de persuadir ni asumir una posición de poder sino de: “(..) crear la complicidad del juego para reactivar un acuerdo sobre valores compartidos” (Reyes 156-157). Por ello, no cualquier sujeto puede llevar a cabo la ironía, considero que quien la realiza es un locutor que se identifica como femenino, debido a que equipara su voz con la de los objetos de lo enunciado, los cuales se identifican como modelos femeninos. Al mismo tiempo, el locutor es quien conceptualiza el sistema de creencias que, por decirlo de alguna manera, la comunidad lectora ha aceptado como representaciones del “ser” femenino.

Para que se lleve a cabo el significado irónico de forma total es necesaria la decodificación del mensaje (el fingido y el no fingido) por parte del destinatario; “la ironía es un fenómeno pragmático: sólo se percibe en el contexto, y depende las intenciones del locutor y de las capacidades interpretativas del interlocutor” (Reyes 154). Este no puede analizarse semánticamente pero sí a un nivel enunciativo debido a que depende de acuerdos tácitos entre los hablantes. En este sentido, para que la ironía se lleve a cabo de forma intertextual, el alocutario (receptor del mensaje del locutario) también debe ser una instancia femenina que comparta la percepción de los lugares comunes en donde se ha relegado la personalidad femenina, a su vez estos son un reflejo del imaginario social.

Así, se establece el juego de aceptar el estereotipo que implica clasificar a las mujeres en morenas, rubias y pálidas. Teniendo esto en cuenta, es viable cuestionar estas catalogaciones, además de que, una vez superadas estas fases, se apele por el nombramiento de la perso-

nalidad o identidad femenina, pero a partir de sí misma, no con modelos hegemónicos, tal como concluye el poema al expresar: “ser como soy”. Incluso se puede pensar que parte de la ironía de este texto sea el hecho de realizar una crítica sobre las perspectivas casi caricaturizadas que se han tenido sobre “lo que debe ser” una mujer.

3. Conclusiones

En este trabajo desarrollé un análisis a partir de la propuesta de instancias enunciativas de Gustavo Osorio y Alejandro Palma (2017), los resultados apuntaron a que es posible realizar una lectura detallada del poema lírico en cuanto a discurso se refiere lo que proporciona un entendimiento más claro de la significación del mismo. A partir de esta propuesta teórica metodológica distinguí a la instancia enunciativa del locutor que sostiene puntos de vista sobre el discurso, lo que evidencia la polifonía en el poema “Cordelia Gloria Leonor y Yo”, esto permite una lectura irónica y propone una nueva subjetividad, aunque la voz del locutor quien dice “Yo” en el poema no se define a sí misma, deduzco que se trata de la búsqueda de sí deslindándose de las construcciones imaginarias que cita como objeto de su discurso, además la expresión lírica remite a una experiencia: la de “ser” mujer.

La ironía se realiza por una doble significación: en primer lugar, el locutor asume de manera atenuada cada uno de los puntos de vista citados, en segundo no asume completamente las miradas porque después se afirma a sí mismo. Para que se lleve a cabo la ironía el locutor emplea la modalización, con lo que se abre a la posibilidad de que su afirmación en tiempo presente se cumpla. También la ironía necesita que el alocutor comparta los valores que el locutor cita como puntos de vista, estos son las descripciones superficiales de las figuras femeninas.

Planteo a partir del análisis de este poema, la necesidad de retomar el poemario *Yo! versos* de Francisca como una obra fundamental para vincularse con el resto de la escritura de Campobello. Desde esta es indudable la búsqueda de una nueva opción de mujer escritora y no como objeto de la literatura, hay que destacar que esta nueva subjetividad líri-

ca emerge en el contexto de las vanguardias al mismo tiempo en medio de las experimentaciones literarias y la creación de subjetividades que puedan expresar la modernidad que rebasa en mucho la comprensión humana. Este fenómeno discursivo en la escritura de Campobello determina un claro estilo, así como una propuesta literaria.

Aunado a esto es vital tomar en cuenta que la escritura no fue la única producción artística que desarrolló, ella fundó la Escuela Nacional de Danza con lo que afirma su posición como artista con una conciencia bien definida sobre su oficio. En la época posrevolucionaria el poder de la voz se centraba en el ámbito masculino; en contraste, el lugar de la mujer se encontraba en el espacio privado, solamente accedía al público mediante la objetivización de ella misma, por lo que para Nellie Campobello ser bailarina y escritora significó una liberación de esta limitación. Por eso la subjetividad es evidente a través de la expresión de su propia voz, es indudable que la ironía sea una cualidad de esta subjetividad naciente porque su mensaje lo captaba solamente aquella instancia que compartiera su situación de comunicación, esta escritura poética es un claro ejemplo de literatura de vanguardia en Hispanoamérica que aún no se ha abordado por la crítica y hace falta que se exhiba.

Referencias

- Bajtín, Mijaíl. (1982). "Para una reelaboración del libro sobre Dostoievki". *Estética de la creación verbal*, 2a. edición. Siglo XXI editores.
- Cázeres H., Laura. (1987). "El narrador en las novelas de Nellie Campobello: Cartucho y las manos de mamá". *Mujer y literatura chicana*. El Colegio de México, pp.159 -169.
- Díaz Mirón, Salvador. (1999). "Idilio". En José Emilio Pacheco, *Antología del modernismo 1884-1921*. Era, pp. 48-54.
- Dr. Atl. (2004). Página posterior a la portada y anterior a la dedicatoria en Yo!. (Ed. Facsimilar), Jesús Vargas Valdés y Flor García Rufino. *Francisca Yo!, el libro desconocido de Nellie Campobello*. UACJ / Nueva Vizcaya Editores.
- Ducrot, Oswald. (2001). "La noción del sujeto hablante". *El decir y lo dicho*, traducido por Sara Vassallo, 3a. edición. Edicial, pp. 251- 277.
- Filinich, María Isabel. (1998). "Modalidades y enunciación". *Enunciación*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, pp. 85-103.

- Francisca. (2004). "Cordelia Gloria Leonor y Yo". *Yo!*, (Ed. Facsimilar), Jesús Vargas Valdés y Flor García Rufino. *Francisca Yo!, el libro desconocido de Nellie Campobello*. UACJ / Nueva Vizcaya Editores.
- Glantz, Margo. (2007). "Nellie Campobello: ¿virilidad? ¿afeminamiento?". *Las dos orillas. Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Vol. IV), Fondo de Cultura Económica, pp. 227 – 242.
- Hill, Aiesha L. (2006). "La búsqueda del diamante-rubí: Una discusión sobre la emergencia de la mujer paradójicamente ideal en la literatura modernista". *CUREJ: Collage Undergraduate Research Electronic Journal*, University of Pennsylvania, 21 de abril, recuperado de: repository.upenn.edu/curej/21/
- Montes de Oca Navas, Elvia. (2007). "Reseña de 'Nellie Campobello: La Revolución en clave de mujer' de Laura Cázares H.", *Revista de Humanidades*, Tecnológico de Monterrey, No. 23, pp. 205-211.
- Konuk Blasing, Mutlu. (2019). "El sujeto lírico. Los sonidos, el sentido y el Yo". Traducido por Gustavo Osorio de Ita, *Círculo de poesía Revista electrónica de poesía*, Territorio Poético A.C., 19 mayo, recuperado de: <https://circulodepoesia.com/2019/05/que-es-el-sujeto-lirico/>
- Osorio de Ita, Gustavo y Alejandro Palma Castro. (2017). "La enunciación en la poesía". Manuscrito en proceso de publicación. Seminario Crítica del discurso poético (BUAP – Facultad de Filosofía y Letras).
- Petrarca, Francesco. (1989). *Cancionero I*. 1a. edición bilingüe de Jacobo Cortines, texto italiano establecido por Gianfranco Cortini, Cátedra, pp. 209.
- Reyes, Graciela. (1984). "La citación". *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Gredos, pp. 42-77.
- Reyes, Graciela. (1984). "La polifonía de la narración". *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Gredos, pp. 87-179.
- Stanton, Anthony. (2014). "Introducción: vanguardistas y revolucionarios en la poesía mexicana moderna". *Modernidad, vanguardia y revolución en la poesía mexicana (1919-1930)*. El Colegio de México, Centro Katz de Estudios Mexicanos, pp. 11-42.
- Unruh, Vicky. (2006). "Nellie Campobello's Search for a Writer's Pose". *Performing women and modern literary culture in Latin America: Intervening Acts*. University of Texas, pp. 92-114.
- Vargas Valdés, Jesús y Flor García Rufino. (2020). "Parte III. Las raíces, el tronco y sus ramas". *Nellie Campobello. Mujer de manos rojas*, 2a. edición. AGLI Editorial/ Instituto de Cultura del Estado de Durango, pp. 66-77.
- Víctor Hugo. (2020). "Una noche de bodas". *Nuestra señora de París*, 5a. reimp., traducción y notas de Herederos de Carlos Dampierre. Alianza, pp. 139-151.

HACIA UNA NUEVA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN EL TEXTO LITERARIO

TOWARDS A NEW REPRESENTATION OF WOMEN IN THE LITERARY TEXT

GINA JOCELYN DE MARTINO GUTIÉRREZ
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA (MÉXICO)

<https://orcid.org/0000-0002-7638-5168>
casandra1999@hotmail.com

Resumen

El cuerpo de la mujer es un espacio en el que se incrustan discursos emanados desde el poder, ya que de su efectiva regulación depende un buen funcionamiento social y económico. En el presente trabajo encontramos dos indicadores que funcionan como mecanismos de control: la belleza y la bondad manifestada con el cuidado hacia los demás. Posteriormente abordo el proceso de adoctrinamiento que realiza el texto literario para perpetuar un canon de control contra el cuerpo de la mujer. Concluyo presentando tres textos que realizan una ruptura con estos mecanismos de control para plantear una crítica y sugerencia de apertura en el canon literario.

Palabras clave: Cuerpo, literatura, mujer, belleza, cuidado.

Abstract

The woman's body is a space where discourses emanating from power are embedded, since a productive socioeconomic system depends on

the body's effective regulation. First, in this work we identify two indicators of control mechanisms: the beauty norm and the kindness manifested when women provide care. Secondly, we examine the indoctrinate process that literature perform to perpetuate the hegemonic social patterns against women's bodies. Finally, we display four texts that deviate from those control mechanisms to pose a critique and suggest a change in the literary canon.

Keywords: Body, literature, woman, beauty, care.

El escenario social que enfrentamos nos obliga a desarrollar formas de cooperación desde cualquier perspectiva posible que de alguna manera contribuyan a enmendar la situación. En este sentido, y a sabiendas de la fuerza axiológica de la literatura, es necesario hacer valer ese poder para intervenir de manera intencionada en el rumbo social y coadyuvar a la liberación de los sujetos. La literatura no puede ser un medio para adoctrinarnos en ideales, es impostergable la búsqueda y creación de narrativas que transmitan formas diferentes a las impuestas, que apelen a la representatividad y sumen para la construcción de mejores sociedades. De este planteamiento se desprende la necesidad de reconocer las categorías que apuntalan los discursos emanados del poder a partir de los parámetros del género.

En este sentido, y para fines de la presente exposición, tomaremos el sujeto nombrado 'mujer' como un espacio en el que se incrustan discursos hegemónicos, ya que de su efectiva regulación depende un buen funcionamiento social y económico. En este sentido, en el presente artículo trabajaré dos indicadores que fungen precisamente como mecanismo de control sobre dicho sujeto: la belleza y la bondad manifestada en el cuidado hacia los demás. Posteriormente abordaré de qué manera el texto literario como categoría se inserta en el abanico de medios de adoctrinamiento para instalar estos discursos en la cotidianidad y analizaré los elementos de los que se vale en el proceso. Posteriormente propondré tres textos que realizan una ruptura

con estos mecanismos de control para concluir con una crítica y sugerencia sobre el canon literario.

De inicio, y para acercarnos a la idea de belleza en la mujer, partiremos de la problematización de las conductas que sustentan tal concepto en la realidad inmediata. El discurso se ha incrustado en nuestras vidas de forma tan profunda que resulta casi imposible reconocerlo como algo ajeno; más bien, lo percibimos como una parte inextricable de nuestra existencia, algo que se ha vuelto permanente en las exigencias hacia la mujer. En relación con este tema, Elsa Muñiz asevera lo siguiente:

Las prácticas de belleza no son simplemente un artefacto de consumo capitalista, de la feminización de la cultura o de las contradicciones de la modernidad, son centrales en la reproducción de relaciones de dominación y subordinación, al perpetuar las limitaciones y los efectos disciplinarios de la feminidad.

El análisis de las prácticas y los discursos culturales sobre la belleza proveen de invaluable significados para comprender no sólo los procesos a través de los cuales se lleva a cabo la materialización de los cuerpos, también nos permite conocer las razones por las que las mujeres persisten en mejorar o alterar sus cuerpos a pesar de los peligros y los inconvenientes de la mayoría de las prácticas de belleza. (67)

El impacto que palabras como “natural”, “biológico” o “científico” producen en la credibilidad de los discursos es significativo y dota de una protección de verdad absoluta lo nombrado, lo cual dificulta que se lleven a cabo cuestionamientos al respecto.

El sujeto establece comunicación con el contexto y sufre modificaciones bajo su influencia, así que bajo este esquema la mujer recibe una serie de indicaciones y demandas a las que debe responder y, como afirma Yadira Calvo, “puesto que uno de los requisitos de aprobación social de la mujer es ser bella, resulta natural que desperdicie gran parte de sus energías queriendo serlo” (38). El contexto social le exige caracterís-

ticas corporales para ser reconocida y ella debe cumplir porque vive en una sociedad en la que existir físicamente no es suficiente. Sin embargo, y a pesar de lo que pudiera creerse, Gabriela Buzzatti asegura que

[...] el soma no llega para estas mujeres a plantearse ni siquiera como fundamento de un auténtico proceso identificatorio. Lo que se juega en estos casos es una partida que excluye el ser como apuesta propiamente dicha y que, en el fondo, termina por excluir también la disputa por el tener: cuando se transforma el cuerpo en objeto-fetiché, sólo queda en escena una única y pálida dimensión: la que concierne a la apariencia. (22)

Por lo tanto, el sujeto en su forma física se reduce a la apariencia —que ya en sí misma es fugaz— del mismo modo en que se subyuga a otra característica solicitada e íntimamente asociada con la belleza: la juventud con todo lo que implica, siendo una lucha imposible y de antemano perdida contra el tiempo. En consecuencia, “las prácticas dirigidas al mantenimiento y mejora del cuerpo se perciben como el medio para realizar el proyecto personal, así como la manera de derrotar la muerte y la decadencia individual” (Muñiz 67).

En función de lo planteado, hasta de manera obsesiva, las mujeres invierten —o mejor dicho: gastan— gran parte de su tiempo, dinero, esfuerzo y hasta salud para encajar en un estándar que además no alcanzarán. Por su parte, Renee Engeln explica la importancia de la belleza de la siguiente manera:

La energía emocional de una mujer queda tan ligada a lo que ve en el espejo que cada vez le resulta más difícil ver otros aspectos de su vida. Empieza a una edad sorprendentemente temprana, en cuanto a las niñas se les enseña que su recurso principal en este mundo implica ser agradable a la vista de los demás. [...] La enfermedad de la belleza se alimenta de una cultura que se centra en el aspecto de las mujeres por encima de cualquier otra cosa que puedan hacer, ser o decir. Se refuerza con las imágenes que vemos

y las palabras que usamos para describirnos a nosotras mismas y a otras mujeres. Las personas que avergüenzan a las mujeres por su aspecto físico alimentan esta enfermedad de la belleza. Aquellos que alaban a las mujeres y chicas solo por su aspecto físico hacen lo mismo. (8)

Concebir a la mujer como un ser dotado de belleza desde ciertas lecturas resulta una reducción al sentido de vida de estos sujetos. La energía y la fuerza de las mujeres se encaminan hacia esa meta, ello impide tomar caminos que lleven hacia otros parajes y todo aquello que no las lleve hacia la meta ideal es considerado una distracción.

De esta manera, la cultura y el individuo hacen sinergia, ejercen presión para la consecución de la meta de belleza y a hombres y mujeres se enseña que el único valor en la mujer reside en qué tan bella se muestra al mundo. De acuerdo con Muñiz,

[...] las mujeres viven en constante riesgo, debido a las prácticas que llevan a cabo para mantenerse dentro de los patrones instituidos: Alcanzar dichos estándares de belleza y transformar los cuerpos en “cuerpos perfectos” es uno de los objetivos fundamentales de la existencia de los sujetos. Los márgenes de normalidad son tan estrechos que frente a la imagen corporal creada, aceptada y promovida desde los diversos discursos, los cuerpos anómalos aumentan. (54)

Esta obsesión dota de sentido la vida de las mujeres; sin embargo, es también detonante de trastornos depresivos, ansiosos o alimenticios, así como de conflictos en las relaciones interpersonales (Engeln 8-9). El cuerpo de la mujer es un espacio gobernado y el ejercicio de este poder va en detrimento de la mujer misma.

La empecinada búsqueda de belleza trae consecuencias demoledoras tanto para mujeres como para hombres porque todos los sujetos existentes estamos inmersos en el adoctrinamiento cultural. En la actualidad se ha tendido una conexión inquebrantable entre la normalidad, la per-

fección y la belleza; la búsqueda de dichas condiciones implica perseguir irrealidades hasta tal punto que los sujetos se someten a procedimientos peligrosos como lo son las cirugías cosméticas (Muñiz 19). Los riesgos en las prácticas que hay detrás del afán por la belleza establecida son altos, afectan al individuo en lo particular y el daño vuelve a la sociedad como efecto *boomerang*: discursos ajenos al sujeto se instauran para regularle y, a su vez, el sujeto emite discursos para regular a los otros. Por ejemplo, una mujer que evalúa su nivel de belleza, lo hace a partir de los estándares establecidos; es decir, los puntos de observación con los cuales se valora a sí misma son las referencias colectivas de lo reconocido como bello y atractivo. Vivimos en una sociedad enferma que estrangula a sus miembros y los infecta de homogeneización como falta de respeto absoluta a la diversidad inherente a la humanidad.

Como segundo indicador está la bondad. Tanto belleza como bondad son medios para acceder a condiciones de vida dentro del reconocimiento de la existencia. Como señala Muñiz, “al mismo tiempo, la belleza femenina en Occidente es la representación de virtudes morales o espirituales; en este sentido, la belleza asociada a la bondad es una condición de la feminidad y, por tanto, se convierte en una obligación para las mujeres” (62). La bondad lleva a las mujeres hacia la sumisión y a anteponer a los demás antes que su propia circunstancia. Esto se traduce en otra de las prácticas naturalizadas en la condición de ser mujer: responsabilizarse del cuidado de otros. En relación con el tema, la filósofa y psicóloga Carol Gilligan destaca lo siguiente:

La interiorización de este modelo binario del género que menoscaba la capacidad de saber en las chicas y la capacidad de preocuparse por los otros en los chicos señala el momento de iniciación de la psique para entrar en un orden patriarcal. Siempre que nos encontramos ante una construcción binaria del género -ser hombre significa no ser mujer ni parecerlo (y viceversa)- y una jerarquía de género que privilegia «lo masculino» (la razón, la mente y el Yo) sobre «lo femenino» (las emociones, el cuerpo y las relaciones), sabemos que se trata de un patriarcado, se llame como se llame. (21)

Esta práctica coloca a las mujeres en notable desventaja para el desarrollo personal y en una situación de privilegio a los hombres, todo esto siendo un elemento más que alimenta a la gula del sistema. Una virtud de la mujer radica en dar vida y cuidar de ella, fin que consigue también gracias a la belleza que construya. La belleza y la bondad, siendo la segunda la cualidad más relacionada con el aclamado instinto materno, no son condiciones inherentes a las mujeres —aunque popularmente se recite lo contrario.

Esta forma de vida en que las mujeres sirven al otro, incluso a costa de sí mismas, se convirtió en un esquema heredado, como también la importancia desmedida que se le otorgó a las características físicas. A la mujer, por lo tanto, se le manda a ser bella y callar como exigencia social y ella lo hace porque, además, debe ser buena. Al respecto, Gilligan apunta lo siguiente:

En el nombre de la bondad, las mujeres habían silenciado su voz. Para muchas de las mujeres a las que entrevisté, la liberación de una voz honesta sucedía tras el reconocimiento de que la abnegación, a menudo considerada máxima expresión de la bondad femenina, en realidad, moralmente resulta problemática, al implicar la renuncia a la voz y la evasión de las responsabilidades y las relaciones. (31)

El silencio la convierte en ausencia, por lo tanto la mujer no está presente en sus relaciones, solo están las expectativas que cumple bajo el sello de la deslealtad consigo misma. En la educación que se brinda a las mujeres se les enseña que, para ellas, la renuncia es habitual (Ngozi, “Todos deberíamos...” 38). La renuncia es el estigma que pesa sobre estos sujetos. Renuncian a la voz, al reconocimiento, a la satisfacción de las propias necesidades y todo lo que les resta se suma en favor de los demás. Esta renuncia de sí misma y el cuidado de los otros se representa de distintas formas, siendo la maternidad una de ellas: una

célula se instala en el vientre y se multiplica velozmente, el cuerpo lo reconoce como parásito que debe ser eliminado y por eso todos los malestares que se producen en el embarazo. Sin embargo, considerando que este estado es inherente a la especie no podemos dejar de lado la interpretación que se da sobre esta condición y el sometimiento que conlleva. Se ha entendido que maternidad es igual a crianza, ya que esa es la práctica en la vida real y la mujer renuncia al cuidado de sí misma, su crecimiento personal, profesional, laboral y económico en pos del bienestar de los hijos que resultan su obligación y prioridad. Este comportamiento trae como paradójica consecuencia la dependencia económica y emocional de ella, la encargada de cuidar a los demás, respecto de las personas que necesitan su cuidado.

La brecha salarial, incluso, es resultado de esta obligación de cuidar a los otros. Si una mujer tiene a su cargo —y sin paga— sujetos (hijos, pareja, madre, padre, familiares, enfermos, etc.) a quienes debe cuidar, se limita su acceso a oportunidades de crecimiento laboral en las que tendría que invertir más tiempo, esfuerzo y presencia. Esta situación resulta sistemática e instala a la mujer en un nivel laboral y económico del que difícilmente puede moverse. Esta realidad no implica desventajas por ser mujeres, sino que estas desventajas son resultado de la asignación social de las tareas. El sistema funciona gracias a la labor de cuidado de la mujer, sin embargo es una actividad invisibilizada. Bajo el esquema capitalista, al tener un sujeto que depende económica y emocionalmente de los demás, tenemos un sujeto necesitado del cual se puede disponer cual objeto, se le hace sumiso y obediente porque su motivación no es su voluntad sino la necesidad.

Prosiguiendo con la exposición, las prácticas en las que las mujeres deben empeñarse son transmitidas por medio de las instituciones existentes como la familia, la escuela, la religión, los medios de comunicación, el gobierno, la ciencia y el arte, mecanismos que, además, vigilan porque “una cultura enferma de belleza nunca deja que las mujeres olviden que su aspecto siempre puede ser evaluado por los demás” (Engeln 13). El ‘ejemplo’ es la estrategia de enseñanza por antonomasia.

Los referentes generados en las instituciones mencionadas son fuente de un aprendizaje duradero que modifica al sujeto. La instrucción está difundida en la cultura que nos rodea, nos forma y educa; en este sentido la escritora Chimamanda Ngozi ilustra este fenómeno con el siguiente análisis y ejemplo:

Si hacemos algo una y otra vez, acaba siendo normal. Si vemos la misma cosa una y otra vez, acaba siendo normal. Si solo los chicos llegan a monitores de clase, al final llegará el momento en que pensemos, aunque sea de forma inconsciente, que el monitor de la clase tiene que ser un chico. Si solo vemos a hombres presidiendo empresas, empezará a parecernos <<natural>> que solo haya hombres presidentes de empresas. (Ngozi, "Todos deberíamos..." 19)

Y es que el principio bajo el cual se ampara la creación de referentes es el de la representación, concepto que confundimos con el de representatividad. Este último implica una muestra de circunstancias particulares con intención de presentar la mayor parte de las realidades existentes y el propósito no es la imposición de modelos a seguir, sino dar el reconocimiento a la diversidad real.

Sin embargo, la representación es una imitación, un símbolo que alude a algún aspecto de la realidad pero en el cual no están incluidas todas las realidades existentes. Se realiza a imagen y semejanza de contextos específicos y su creación puede responder a fines políticos, ideológicos y hasta económicos. La generación de representaciones supone un problema porque de inicio se presume como copia fiel de la realidad, pero al ser una copia sesgada, apartada de las realidades existentes, impone el deber ser, el deber hacer y el deber tener en aquellos sujetos que reciben el mensaje; incluso en aquellos que se consideran dentro de la norma asignada, ya que deben llevar a cabo un conjunto de prácticas para asegurar su sitio —espacio que, por cierto, es sumamente estrecho—. En términos concretos —e incongruentes—: es la

imposición de una historia única sobre situaciones diversas sin reconocer la diversidad (Ngozi, “El peligro de la historia única”).

Siguiendo este razonamiento, un mecanismo para la generación de referentes es el arte y una de sus funciones popularmente reconocida es la de representar la realidad, pero dicha representación apunta a la imposición de modelos. Se normaliza lo bello, lo detestable, lo indeseable o aquello digno de admirar. En relación con el cuerpo físico de la mujer, las artes sustentan un listado de características físicas, emocionales y conductuales que debe llevar a cabo. Esto se transmite a través de sus discursos, mismos que, cabe destacar, resultan provenir del deber ser. No ocurre necesariamente de manera explícita, sino sutil, tan normalizada que los espectadores no reparan en la comunicación de los mensajes porque también en los esquemas del receptor gobierna ese discurso único y lo recibido se acomoda con naturalidad a lo existente y sin resistencia. Por ejemplo: un largometraje en el que se presenta una mujer sirviendo de comer a un marido y cuidando de los hijos, así como un cuadro donde aparece una mujer desnuda y de senos firmes en medio de un paisaje selvático, no nos invita al menor cuestionamiento porque se inserta en nuestro concepto de normalidad. Es decir: una mujer sexualizada con ciertas características físicas, lo mismo que una mujer que atiende y cuida a los demás no nos descontextualiza; aunque al margen de los términos académicos tendríamos que preguntarnos si será indispensable ser mujer para identificar este discurso único o si solo se necesita conocimiento y apertura para reconocerlo.

De manera generalizada y permanente vivimos bajo el marco del reglamento de género, considerando que “el género es una forma de poder social que produce el campo inteligible de los sujetos y un aparato que instituye el género binario” (Butler, 78). El género posee en sí mismo la capacidad de reproducirse y mantenerse, este aparato contiene normas y ésta solo persiste como tal

[...] en la medida en que se representa en la práctica social y se reidealiza y reinstituye en y a través de los rituales sociales diarios

de la vida corporal. La norma no tiene un estatus ontológico independiente; sin embargo, no puede ser fácilmente reducida a sus casos: ella misma es (re)producida a través de su incorporación, a través de los actos que tratan de aproximarla, a través de las idealizaciones reproducidas en y por esos actos. (Butler 78)

En consecuencia, enfrentamos el deber ser en todo su esplendor. Se espera, por ejemplo, que las mujeres deban cumplir físicamente con los estándares de belleza impuestos y reconocidos como valiosos sin importar condiciones genéticas, corpóreas, económicas o categorías que les crucen. Según el discurso único de la belleza esta es prioridad en la vida de las mujeres, un deber ser. La cuota mínima de esta exigencia es que las mujeres se mantengan en la lucha por alcanzar el estándar, aunque nunca lo logren, pero que su ímpetu se dirija hacia ello; que se quejen de su aspecto físico, se mantengan en prácticas constantes de mejora y en la autocrítica porque “la formación para sentir repugnancia hacia tu propio cuerpo forma parte de convertirse en una mujer, y empieza muy pronto” (Engeln 27), que rechacen, critiquen y compitan con otras mujeres, busquen el halago masculino y hagan todo lo posible por ocultar o disimular el paso del tiempo porque los rasgos de vejez son más detestables en ellas.

Ahora bien, es a partir de los puntos señalados con anterioridad que podemos colocar al texto literario en el centro de la discusión cuestionando qué valores promueve desde sus letras en relación con las características físicas de la mujer y de la conducta bondadosa que se le demanda. Por supuesto que resultaría arriesgado y hasta irresponsable presentar aquí una postura totalizadora al asegurar que toda la literatura parte de la norma impuesta y la refuerza asignando características físicas y conductuales a los personajes mujeres. Empero, para notar la relación entre literatura y el concepto de belleza femenina basta atender a la forma en que se describe el cuerpo de una mujer, ya sea en interacción con la pareja o en el espacio público y privado de un personaje. O se describe un cuerpo que cuenta con atributos sexuales heteronormados

resaltados positivamente o se describe uno sin ellos y se le califica como algo desagradable, degradándolo o despreciándolo.

Para ilustrar lo dicho tomaré tres breves descripciones de cuerpos de mujeres en la intimidad de una relación sexual. El primero lo encontramos en el texto “Dios sí juega a los dados” de Óscar de la Borbolla cuando el protagonista de la historia narra el encuentro con una prostituta: “Ella empezó a desvestirse con monotonía [...]; la piel de su vientre parecía un papel estraza arrugado: desnuda había perdido su atractivo: toda su sensualidad yacía ahora doblada sobre una silla: tuve ganas de irme...” (130-131). Otro más del mismo autor en “Manual de lujuria” dice lo que sigue: “entró a la habitación con una mujer de pechos bastos, cintura pequeña y unos ojos oscuros capaces de guardar un secreto...” (56) y, por último, en “La palma de oro” de Enrique Serna podemos hallar el siguiente episodio: “Ignoro cómo pasamos de ahí a la alcoba, pues la voluptuosidad es un narcótico que aguza los sentidos a cambio de nublar la memoria. Ninguna idea obstruyó mis sensaciones en ese momento de plenitud sólo existía la desnudez de Antonia y mi anhelo de fecundarla” (139). En el primero podemos notar cómo un vientre arrugado vuelve indeseable a la mujer hasta el rechazo, mientras que en el segundo y tercero se destacan formas específicas de partes del cuerpo precisas también: mientras los pechos son bastos la cintura debe ser breve y se resalta como un parámetro para provocar el deseo del hombre. Cabe destacar que estas descripciones fácilmente pueden pasar desapercibidas entre el desarrollo del relato al encontrarse en la periferia de la historia, sin embargo, son mensajes que a discreción apuntalan lo que hemos venido señalando.

A propósito de la personalidad, Alba González propone lo siguiente:

Un amplio número de personajes femeninos de la narrativa mexicana, sobre todo hacia la mitad del siglo XIX (1859 a 1910) tienen una constante en su personificación, y se trata de las virtudes que hacen de la mujer decimonónica un modelo de “ángel del hogar”, cuyas particularidades representan y defienden un modelo de conducta femenino ejemplar, el ideal virtuoso que se

prepara para la vida familiar. *Hermana de los ángeles* de Florencio M. Castillo, *Monja, casada, virgen y mártir* de Vicente Riva Palacio, *Baile y cochino* de Manuel Gutiérrez Nájera, *La Rumba* de Ángel de Campo, *Santa* de Federico Gamboa y *Simplezas* de Laura Méndez de Cuenca son obras que dan cuenta de la conformación de sujetos literarios femeninos que van de la representación del ángel del hogar a la adúltera y la prostituta, ángeles caídos que darán cuenta de las analogías con los fenómenos degradantes sociales de la época como serían las enfermedades venéreas. Esta conformación de representaciones femeninas identificables como patrones morales establecidos de mujer abnegada, sumisa y demás epítetos ejemplares, convergen hacia la visión de un ser asexuado, débil, frágil, indefenso. (95-96)

Es así como podemos notar características que la colocan bajo la presión de la bondad aunque sea con tal de evitar el castigo de sus malas acciones, que cuide a los otros desde esa bondad sin importar si es a costa de sí misma, ya sea como musa, compañera sexual siempre disponible, incondicional o prostituta, entre otras.

En resumen, podríamos decir que resulta difícil hallar textos en los que los cuerpos de mujer presentados no sean heteronormados y donde la bondad y cuidado del otro no sean características asignadas al género femenino. La base de esta afirmación se sustenta en la configuración de los géneros donde los sujetos se representan bajo tales ideas e imaginarios. Al respecto, Lozano Mijares apunta lo siguiente:

La literatura (como el arte, en general) tiene un papel muy potente en la transmisión de los estereotipos: al mismo tiempo, los reproduce y los perpetúa, pues funciona como espejo o modelo donde los lectores se miran. Aprendemos de la realidad y de la historia a través de los personajes, sus vidas y su modo de ser; los imitamos, guardamos en nuestra memoria su forma de pensar y de vivir, nos identificamos con ellos.

Además, la literatura crea modelos de lo que social y culturalmente es «apropiado» sobre qué es ser un hombre y qué es ser una mujer, y luego resulta muy complicado cuestionar estos modelos o deconstruirlos, para posteriormente reconstruir modelos nuevos que nos sirvan, que no entren en conflicto con nuestra identidad real. (Lozano 18)

Aunque tampoco se trata de responsabilizar al texto literario como la causa única y determinante para el mantenimiento del sistema de género ya que, como se mencionó párrafos arriba, es un sistema que se mantiene de la sinergia institucional, misma que es sistemática. El punto central de estas líneas es que se pueden hallar textos literarios que no contribuyan al adoctrinamiento y que sean, en realidad, formas de cooperación necesarias para la generación de marcos de referencia diversos en los que se refleje y reconozca la propia diversidad de las realidades existentes. En este sentido, a continuación expondremos tres ejemplos de obras de la literatura hispanoamericana que logran construir espacios de ruptura, en los dos primeros encontraremos como tema las características físicas mientras en el último se presenta una alternativa al cuidado como condición femenina.

En principio, al enfrentarnos a la escritura de Guadalupe Nettel podemos reconocer como temática constante el cuerpo. En el conjunto de cuentos *Pétalos y otras historias incómodas* (2008) podemos percibir desde el título, específicamente con el adjetivo “incómodas”, el resultado emocional del recorrido por sus páginas. Nos enfocaremos a continuación en uno de los textos pertenecientes a dicho volumen: “Ptosis”. Al respecto del título, el *Diccionario etimológico castellano* señala que el término proviene del griego πτωσις, que significa “caída” y se refiere a la caída de un órgano o parte de él. De ahí tenemos también la palabra blefaroptosis, o sea, caída de un párpado (Ptosis). La autora del relato no tarda en develar que el texto tratará de la afección relacionada con la caída del párpado en una mujer, aunque el término nunca es mencionado en el relato. De este modo, el texto entra en

diálogo con el discurso médico, pues el padecimiento es reconocido por la ciencia médica como un problema y además tiene una solución para que los pacientes afectados se libren del mal: cirugía.

De esta manera, en el texto se narra la forma de vida del protagonista que, al ser el fotógrafo del antes y después de las cirugías, está familiarizado con la condición y los cambios luego de la intervención. El retratista cambia cuando conoce a una mujer candidata a cirugía que llama su atención particularmente, ya que le atrae y afirma: “[...] al mirarla me embargó una sensación curiosa, una suerte de inferioridad placentera que suelo experimentar frente a las mujeres excesivamente bellas” (Nettel 18). Él desea que ella cambie de opinión y no se opere, ya que el peso de su párpado no lo percibe como problema e incluso encuentra en él una manifestación de belleza, ejemplificando así la manera de reconocer de manera integral al sujeto y marcando una referencia de belleza distinta a la heteronormada.

La obra visibiliza cómo tres milímetros son suficientes para salirse del imperativo normal que Melania Moscoso define como “el conjunto de dispositivos socioculturales que inducen a la población a ajustarse a ciertos patrones de funcionalidad y apariencia, y que al amparo del discurso biomédico y bajo el pretexto de la salud, cuando no de la felicidad o de la autorrealización, informan prácticas institucionales y proyectos de vida” (61). Sin embargo, el protagonista nos deja visos de su inconformidad con ciertos discursos establecidos en relación con la cirugía cosmética, declara que luego de ver “miles de rostros modificados por la misma mano-, descubre algo abominable: de algún modo, todos ellos se parecen” (Nettel 17), son sujetos que acceden a la igualación y la buscan como la representación de lo valioso y es en esta resistencia, precisamente, donde radica la ruptura del texto literario.

Del mismo modo, el texto “Lección de cocina” (1984) de Rosario Castellanos destaca como un ejemplo de rebelión contra las imposiciones de roles propios de la mujer. Al leerlo nos encontramos frente a una alegoría de la vida de la mujer. La lección de cocina tiene una doble lección: aprender a ser mujer, aprendizaje que traerá como consecuencia

el aprender a ser esposa para lidiar con las relaciones interpersonales. Así, en el cuento de Castellanos encontramos varias características del poder masculino cuando la protagonista narra los infortunios de sus encuentros sexuales al asegurar lo siguiente:

Yo permaneceré como permanezco. Quieta. Cuando dejas caer tu cuerpo sobre el mío siento que me cubre una lápida, llena de inscripciones, de nombres ajenos, de fechas memorables. Gimes inarticuladamente y quisiera susurrarte al oído mi nombre para que recuerdes quién es a la que posees. Soy yo. ¿Pero quién soy yo? Tu esposa, claro. Y ese título basta para distinguirme de los recuerdos del pasado, de los proyectos para el porvenir. Llevo una marca de propiedad y no obstante me miras con desconfianza. (841)

Pero la protagonista reta, sabe que con su actitud camina en la línea que divide el reconocimiento del poder masculino y el destierro:

Yo no soy el sueño que sueña, que sueña; yo no soy el reflejo de una imagen en un cristal; a mí no me aniquila la cerrazón de una conciencia o de toda conciencia posible. Yo continúo viviendo con una vida densa, viscosa, turbia, aunque el que está a mi lado y el remoto, me ignoren, me olviden, me espongan, me abandonen, me desamen. (839)

Se mantiene siempre en resistencia aunque conlleve dolor. Encontramos asimismo en el texto la huella de la dominación masculina cuando también comenta lo siguiente: “¿Es la angustia la que oprime mi corazón? No, es su mano la que oprime mi hombro. Y sus labios que sonríen con una burla benévola, más que de dueño, de taumaturgo” (Castellanos 840). Empero, aunado a la visible queja se puede notar el tono de crítica y la tendencia a imponerse a la romantización de las relaciones y del matrimonio; es decir, hallamos que la perspectiva de la protagonista nos permite ver a la mujer desde una complejidad del ser que se

contrapone a los discursos que la reducen a un objeto y se divulga la existencia de otras imágenes alrededor del sujeto “mujer”, lo que genera un impacto positivo en la subjetivación de hombres y mujeres.

Por último, destacamos la novela *La mujer ladrillo* (2016) de Eduardo Rojas Rebolledo en la que se aborda el espacio literario desde una óptica de la ética del cuidado. La llamada mujer ladrillo es Milagro, quien nació sin piernas ni brazos y sin la capacidad para hablar con el lenguaje verbal con que nos comunicamos. Milagro, la Ladrillo, es percibida como un bulto puesto en el mundo como por error mientras su pensamiento parece ausente, cuando el padre piensa “menos mal que es idiota, si la pobre se viera” (Rojas 35) podemos notar que se le niega la razón y el entendimiento, que no tiene conciencia de sí misma, y esta voz puede representar la de la madre, del pueblo (y hasta de algún lector). Su entendimiento siempre se queda corto, es insuficiente, un constante ‘casi’ porque desde su nacimiento no logra alcanzar la totalidad esperada, le faltan extremidades, le falta inteligencia, le falta movimiento, le falta tanto.

Lo anterior también se confirma una y otra vez cuando se busca asimilar cada acto a partir de los referentes que tenemos a la mano y nos hablan de normalidad: “ella sacó la lengua y le chupó la nariz: fue casi un abrazo” (Rojas 37) o “salió arrastrándose igual que una caguama al desove” (Rojas 111). A su vez, al cuerpo común e integrado se le ha dotado de significados mediante el habla lo cual genera la idea inamovible de lo que es normal y de qué se hace con cada parte del cuerpo, por lo tanto el abrazo tal como la palabra lo dice es una muestra de cariño con los brazos y si no se tienen pues no hay abrazo, estaríamos entonces en la idea de que el lenguaje determina al cuerpo y es el lenguaje parte del contexto que incapacita. Sin embargo, habría que revisar el proceso completo de subjetivación en Milagro pero ello implicaría esfuerzo porque tendríamos que generar nuevos parámetros en los que quepamos todos.

Aunque para fortuna de la humanidad del texto la comparación va disminuyendo, se transforma y Milagros es —ante el ojo ajeno— cada

vez más ella, así, completa e integrada. Podríamos decir, incluso, que la novela es una analogía del camino a la neurodiversidad como lo llama Melania Moscoso (95) ya que podemos ser testigos de cambios en las subjetivaciones de los involucrados sin caer en un escenario maniqueo que muestre pureza sino la identidad como un proceso de construcción continua. De esta forma, Rojas consigue que el lector transite por un lenguaje apegado a las funciones que no pueden realizar los discapacitados hasta llegar a un punto en el que el hijo es capaz de expresar lo siguiente: “Al volver de la escuela me recibía igual: entre aplausos” (Rojas 96), frase con la que podemos notar la resignificación del lenguaje paralela a la representación del cuerpo con sus particularidades.

Además de lo anterior, cabe destacar que en la obra el género no es determinante para atribuir aptitudes y actitudes del cuidado hacia Milagro, ya que es en el padre y el hijo en quienes se resalta dicho comportamiento, mientras parece haber una aceptación hacia la conducta de la madre que desenvuelve su propia ética del cuidado apartada del ideal impuesto a la mujer-madre. Carol Gilligan presenta la alternativa de la ética del cuidado como una posibilidad de equilibrio, debido a que “[...] ni la familia nuclear ni el cuidado exclusivo de la madre se encuentran en nuestra codificación genética, pero sí lo están las familias extendidas y la comprensión mutua, que son fundamentales para la supervivencia de la especie humana [...]” (58-59). Del mismo modo, la ética del cuidado “[...] podría considerarse el movimiento de liberación más radical —en el sentido de que llega a la raíz— de la historia de la humanidad. Al desprenderse del modelo binario y jerárquico del género, el feminismo no es un asunto de mujeres, ni una batalla entre mujeres y hombres, sino el movimiento que liberará a la democracia del patriarcado [...]” (31), pues la democracia resulta una falacia al estar supeditada al sistema patriarcal. Por lo anterior, la novela muestra el proceso de resignificación y reconfiguración de estas nociones y persiste en la construcción del ser desde un espacio de ruptura.

En otro orden de ideas, además del contenido de los libros que leemos, un referente más son quienes los escriben y se popularizan en-

tre nosotros. Para ello es importante resaltar que la literatura se rige mediante un canon que selecciona las obras que supuestamente deben trascender. En este sentido, el canon fue definido por Harold Bloom como la “elección entre textos que compiten por sobrevivir, ya se interprete esa elección como realizada por grupos sociales dominantes, instituciones educativas, tradiciones críticas o [...] por autores de aparición posterior que se sienten elegidos por figuras anteriores concretas” (29). Enric Sullà agrega los siguientes parámetros a un canon literario:

Una lista o elenco de obras consideradas valiosas y dignas por ello de ser estudiadas y comentadas. Esta caracterización conlleva sobreentendidos y consecuencias. Entre aquéllos, que no todas las obras son lo bastante buenas para ser recordadas, es decir, unas son mejores, más dignas de memoria, que otras, y sólo las que muestran la necesaria calidad, estética o de otro tipo, deben ser conservadas, mientras que el resto cae en el olvido. [...] Además del olvido, entre las consecuencias se cuentan, por un lado, que el elenco de obras y autores sirve de espejo cultural e ideológico de la identidad nacional [...]. (11)

Y es precisamente en esta última frase donde se observa el problema, ya que la selección que sirve de espejo resulta ser un espejo limitado y limitante. Al respecto Ramírez Olivares, en su artículo “De la crítica literaria feminista a los estudios de género”, apunta lo siguiente:

En Hispanoamérica se hace particularmente importante el rescate de una literatura con perspectiva de género y enfocada incluso a las mujeres escritoras, debido a que dentro del canon literario se ha dejado muchas veces de largo el nombre de mujeres con calidad literaria, únicamente por el hecho de que no pertenecían a una sociedad en donde se le considerara a la mujer como parte no importante del desarrollo intelectual. (118-119)

El canon se sugiere como una muestra representativa y notable de la producción literaria, sin embargo, en dicha selección hacen falta mujeres; a saber, no es representativo en realidad, sino una representación de la realidad. En relación con el tema, la escritora Lillian Robinson escribe lo siguiente:

Las estudiosas feministas han llamado la atención sobre el abandono, en apariencia sistemático, de la experiencia de las mujeres en el canon literario, abandono que se manifiesta en la lectura distorsionada de las pocas escritoras reconocidas y en la exclusión de las otras. Además, según el discurso, los autores masculinos, predominantes en el canon, nos muestran al personaje femenino y las relaciones entre los sexos de un modo que refleja y contribuye a la vez a la ideología sexista. (117)

La literatura es un medio para la socialización de valores y puede transformar a los sujetos. Hasta ahora, la selección de textos literarios que componen al canon ha privilegiado al sujeto hombre sobre el sujeto mujer y contribuido a la promoción del sistema patriarcal y una cultura machista: la exigencia de un cuerpo que deba contener ciertas características para ser atractivo, bello y valioso, así como el cuidado de los otros como un rasgo inherente a las mujeres. No podemos criticar individualmente a las mujeres cuando cada mensaje que la cultura le transmite la programa para buscar belleza y bondad que les darán reconocimiento y valoración positiva. A este respecto, la perspectiva feminista ha señalado lo siguiente:

El canon de autoría masculina contribuye al conjunto de informaciones, estereotipos, deducciones y conjeturas sobre el sexo femenino que se hallan generalmente en la cultura. Una vez presentado este estado de cosas, se abren dos caminos posibles para la crítica feminista: poner el acento en lecturas alternativas de la tradición, lecturas que reinterpreten el carácter, las motivaciones y las acciones que identifican y desafían la

ideología sexista; o concentrarse en conseguir la aceptación de la literatura escrita por mujeres en el canon. (Robinson 119)

Es decir, la revisión de dicha selección permitirá influir socialmente desde otras perspectivas para generar realidades diferentes de aquellas que estamos viviendo porque en cuestiones de género falta todavía.

Para finalizar, es necesario destacar que la violencia e inseguridad en la que estamos inmersos, que parece inevitable y desde cada flanco nos acosa y nos llena de miedo, mantiene su base en un sistema patriarcal arraigado que, generación tras generación, se hereda de manera irrenunciable. La violencia en contra de las mujeres se debe a la objetivación de los cuerpos a partir de este sistema. En relación con esto dice Buzzatti que “el soma puede convertirse en una suerte de objeto coaccionado que se mantiene siempre igual y al que poco a poco se priva de vida y de vitalidad” (21). Además de ser tomado como un objeto, el cuerpo de las mujeres no les pertenece, sino que están reducidas a ser receptáculos de los parámetros ya establecidos. En este sentido, las mujeres reciben una gran carga de condicionantes sobre cómo y para qué debe ser y estar en el mundo su cuerpo. ¿Será acaso que la literatura pueda ser aliada del proceso de sanación social y que desde el texto pueda destacar tantas otras peculiaridades del ser humano ‘mujer’ en lugar de reducirlas también a la belleza y la bondad? ¿Será también que la literatura reconozca formalmente la producción literaria de más mujeres para generar referentes al abrir la selección de las obras que deben ser recordadas?

Cabe señalar que de manera constante —por no decir permanente— tanto docentes como psicólogas encontramos entre alumnas y pacientes en consulta la preocupación manifiesta sobre su condición corporal y su honda frustración por no alcanzar los estándares de belleza fijados. No podemos reducir estas expresiones a simples quejas, la herida alcanza niveles más profundos porque, además, las raíces de esta exigencia femenina son más profundas también, ya que resulta evidente,

que se ha hiperbolizado hasta lo increíble el valor de lo atractivo físico femenino, que, aun cuando tuviera un origen biológico en el modo de obtener la satisfacción sexual uno y otro sexo según propone Fromm, se potencializa por la cultura que vuelve a la mujer dependiente a tal grado, que se juega la seguridad y felicidad de su vida toda a una sola carta: la de su atractivo sexual. (Calvo 31)

De estos elementos depende la salud psicológica y emocional de las mujeres, al tiempo que en los hechos y la cotidianidad parecen tocar todos los ámbitos de su desarrollo; proponemos, entonces que sea la literatura un medio de liberación y no un eslabón más a la cadena que esclaviza a las mujeres.

Referencias

- Bloom, Harold. (2017). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- Butler, Judith. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- Buzzatti, Gabriella y Salvo, Anna. (2001). *El cuerpo-palabra de las mujeres. Los vínculos ocultos entre el cuerpo y los afectos*. Madrid: Cátedra.
- Calvo, Yadira. (2020). *La mujer víctima y cómplice*. San José: Editorial Costa Rica.
- Castellanos, Rosario. (2016). "Lección de cocina". *Obras I. Narrativa*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, pp. 835-847.
- De la Borbolla, Óscar. (2007). "Dios sí juega a los dados". *Dios sí juega a los dados*. México D.F.: Grupo Editorial Patria, pp. 125-134.
- De la Borbolla, Óscar. "Manual de lujuria". (2007). *Dios sí juega a los dados*. México D.F.: Grupo Editorial Patria, pp. 45-57.
- Engeln, Renee. (2018). *Enfermas de belleza*. Nueva York: Harper Collins.
- Gilligan, Carol. (2013). *La ética del cuidado*. Barcelona: Fundación Víctor Grífols i Lucas, recuperado de: <http://www.fundaciogrifols.org/es/web/fundacio/-/30-the-ethic-of-care>
- González Reyes, Alba H. (2011). "Cultura visual y representaciones del cuerpo femenino: literatura, prensa y artes gráficas (ciudad de México, 1897-1927)". *Dimensión Antropológica*, Año 18, Vol. 53, septiembre/diciembre, pp. 93-117, recuperado de: <https://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/wp-content/uploads/04Dimension531.pdf>
- Lozano Mijares, Pilar. (2017). *El papel de las mujeres en la literatura*. Madrid: Santillana.
- Moscoso, Melania. (2009). "La "normalidad" y sus territorios liberados". *Dilemata. Revista Internacional de Éticas Aplicadas*, No. 1, pp. 57-70, recuperado de: <https://www.dilemata.net/revista/index.php/dilemata/article/view/5/5>
- Muñiz, Elsa. (2011). *La cirugía cosmética ¿Un desafío a la naturaleza? Belleza y perfección como norma*. México D.F.: UAM.

- Nettel, Guadalupe. (2016). "Ptosis". *Petálos y otras historias incómodas*. Barcelona: Anagrama, pp. 13-24.
- Ngozi Adichie, Chimamanda. (2021). *Todos deberíamos ser feministas*. Ciudad de México: Random House.
- Ngozi Adichie, Chimamanda. (2009). "El peligro de la historia única". Conferencia sobre la historia única. *TED Global*, julio, recuperado de: https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=es
- "Ptosis". (2023). *Diccionario etimológico castellano en línea*, recuperado de: <https://etimologias.dechile.net/?ptosis>.
- Ramírez Olivares, Alicia V. (2013). "De la crítica literaria feminista a los estudios de género" en Alejandro Palma Castro, José Martínez y otros (eds.). *Cuestiones al método. Atisbos a la crítica Literaria*. México D.F.: Afínita, pp. 104-124.
- Robinson, Lilian S. (1998). "Traicionando nuestro texto. Desafíos feministas al canon literario" en Enric Sullà, comp., *El canon literario*. Madrid: ARCO/LIBROS, pp. 115-137.
- Rojas Rebolledo, Eduardo. (2016). *La mujer ladrillo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Serna, Enrique. (2014). "La palma de oro". *El orgasmógrafo*. México D.F.: Planeta, pp. 125-190.
- Sullà, Enric. (1998). "El debate sobre el canon literario" en Enric Sullà, comp., *El canon literario*. Madrid: ARCO/LIBROS, pp. 11-34.

**DESFIGURACIÓN DE LA VOZ DEL CUERPO MONSTRUOSO:
LA AUTOBIOGRAFÍA DE PAUL DE MAN EN EL POEMARIO
ERRATA [EN TODOS LOS PUNTOS DEL BORDADO] DE NICTÉ TOXQUI**

**THE VOICE DISFIGURED IN THE MONSTROUS BODIES:
THE PAUL DE MAN'S AUTOBIOGRAPHY CONCEPT IN
ERRATA [EN TODOS LOS PUNTOS DEL BORDADO] BY NICTÉ TOXQUI**

ANA GABRIELA MÁRQUEZ AQUINO
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA (MÉXICO)

<https://orcid.org/0000-0003-0587-7031>
marquez.gabriela@gmail.com

Resumen

Hasta hoy, se ha discriminado a cuerpos que salen de la norma, nombrándolos monstruosos. En la actualidad, teorías como la Queer y crip se han apropiado de la injuria para resignificarla. Siendo la literatura uno de los medios para apuntalar estas ideas, han surgido textos como *Errata [en todos los puntos del bordado]* de Nicté Toxqui que proyecta mediante la voz del yo lírico, otras formas de representar al cuerpo monstruoso. En la teoría literaria de la postmodernidad, Paul de Man replantea que la prosopopeya es el tropo de la autobiografía, en este sentido la voz es figura y se desfigura. Por lo tanto, el cuerpo monstruoso se ha deshumanizado y se ha convertido en un objeto, pero la prosopopeya en *Errata [en todos los puntos del bordado]* es su voz y, en consecuencia, es autobiográfica.

Palabras clave: Cuerpo, literatura, autobiografía, queer, crip.

Abstract

Until now, non-standard bodies have been discriminated being called “monstrous bodies”, and literature is one of the means of conveying these ideas. Queer and crip theories, however, have appropriated the insult to repurpose it. Through a lyrical subject, in text *Errata [en todos los puntos del bordado]*, Nicté Toxqui depicts an alternative for monstrosity. In postmodern literary theory, Paul de Man argues that prosopopoeia is the trope of autobiography, which means that the voice is a figure and can be disfigured. Accordingly, the monstrous body is dehumanized and transformed into an object. Based on this argument, what makes *Errata [en todos los puntos del bordado]* an autobiographical text is the fact that prosopopoeia lies in its voice.

Keywords: Body, literature, autobiographic, queer, crip.

Primero que nada, es importante especificar que este trabajo de investigación tiene como objetivo retomar el pensamiento de Paul de Man sobre la prosopopeya como el tropo de la autobiografía para demostrar que en el poemario *Errata [en todos los puntos del bordado]* de Nicté Toxqui, la voz del cuerpo monstruoso es autobiográfico. La construcción de este artículo inicia con la conceptualización del cuerpo monstruoso y de cómo este pone en jaque a los sistemas (social, político etc.); posteriormente con el surgimiento de la Teoría Queer y Crip se han resignificado los discursos sobre el cuerpo monstruoso a partir de la injuria. Luego presento algunos puntos de vista de Leonora Arfuch sobre los textos autobiográficos y de cómo la teoría de Paul de Man propone la prosopopeya como elemento central de la autobiografía. Finalmente, demuestro que la voz en el texto de Toxqui es la autobiografía de un cuerpo monstruoso desde los términos de de Man. Esta comprobación lleva el propósito de cambiar la perspectiva del lector sobre los cuerpos monstruosos como anormales a partir de la existencia de otros cuerpos, cuerpos distintos que nos permiten repensar en otras representaciones y realidades para entender la coexistencia como punto de partida de la diversidad.

Al monstruo desde la antigüedad se le han impuesto características ficcionales y fantasiosas que van desde el misticismo, la superstición, la divinidad hasta el repudio, la patologización, la burla, el asco entre otras, surgidas del imaginario y otras veces de una realidad poco explorada. En este sentido, el monstruo siempre ha sido lo otro y lo distinto, por tal motivo se le puede situar en muchas épocas y espacios pues, aunque no ha sido una categoría homogénea por ser una variante que depende del contexto, su existencia si ha sido permanente. No es la intención en esta investigación adentrarme a una genealogía del cuerpo monstruoso, pero para fines prácticos especificó que mi referente de monstruo en gran medida ha tomado forma en el pensamiento occidental (por ser el más apabullante en las culturas sobre todo con las colonizaciones) en tiempos medievales y posteriormente con el surgimiento de la ciencia y la medicina como lineamiento rector para explicar todos los fenómenos de la vida. Es importante recalcar que a pesar del tiempo y las transformaciones por las que ha pasado el pensamiento occidental, en la actualidad todavía tienen fuerza los discursos que sitúa al monstruo en la categoría de lo anormal, aunque en la posmodernidad teorías como la Queer y la Crip le han dado una vuelta de tuerca a estos discursos.

En tiempos remotos la oralidad era el medio más usado para caracterizar al monstruo, después algunas ilustraciones o grabados empezaron a dar forma visual; pocos habían dado fe de haber estado en presencia de un monstruo y quienes sí, tenían que informar a otros cómo era (curiosidad, exposición, alerta); la literatura armó cuidadosamente la descripción, la pintura y la fotografía fueron otra forma de recrearlo, posteriormente, el cine ha sido un gran colaborador para introducir no solo la imagen sino también el sonido, la voz que generalmente se reduce a gruñidos y alaridos, siendo el mejor de los casos las representaciones más cercanas a la humanidad que le dan voz aunque ésta sigue siendo un escalofrío en el espinazo. En este sentido, damos por sentado que el monstruo no tiene que decir, no habla, su expresión no es coherente, no hay un lenguaje que articule para que otros lo entiendan,

su lenguaje es el de lo desconocido, el de la fealdad, el de la incoherencia, el silenciado, no habla de sí mismo; otros hablan por él.

Entonces, surgen dos preguntas quién es el monstruo y por qué ha sido silenciado. El monstruo es todo ser anormal, no humano, ininteligible, un ser casi animal, algo sacado de la fantasía, un otro cuerpo: deforme, ambiguo, con un faltante o un sobrante, con un funcionamiento y comportamiento distinto, como dice Raquel (Lucas) Platero en “De la parada de los monstruos a los monstruos de lo cotidiano: la diversidad sexual y sexualidad no normativa”:

esta vigilancia fascinante y que ‘espectaculariza’ la rareza es especialmente evidente para el cuerpo sexualmente divergente, como son: la persona intersexual, el sujeto invertido, el sodomita, el varón afeminado y la mujer masculina, todo un conjunto de cuerpos, sexualidades y comportamientos entendidos como desviados, pecaminosos, antinaturales o simplemente fuera de la naturaleza y el orden social que exigen una especial tutela, estudio y vigilancia. Sujetos que en otra época bien podríamos encontrar en el circo. Garlan Thomson dirá: «Como cultura (occidental), estamos obsesionados y al mismo tiempo en un conflicto intenso sobre el cuerpo con discapacidad». (132)

En otras palabras, el monstruo es todo aquel que no se parece al *yo*, y el aislamiento, la patologización, el miedo, el rechazo y la idea de peligro son estrategias para silenciarlo pues la voz del monstruo demuestra que los sistemas de poder son simuladores de orden y equilibrio que con el control y la homogeneización de individuos, el convencimiento de un discurso único, la imposición de un reglamento sexo/genérico, la normalidad como forma de vida, y el objetivo de tener un cuerpo ideal

mediante las prácticas corporales¹ (Muñiz 21), prometen el bienestar y el porvenir. Por esta razón, los sistemas quieren borrar la monstruosidad porque hace ver la diversidad que devela el infortunio de una existencia sin particularidad; los sistemas quieren cuerpos sanos, ideales, productivos y reproductivos que sigan moviendo el engranaje social, político y económico. Los cuerpos monstruosos provocan el caos, son evidencia de otras formas de vida, de existencias opuestas a las impuestas, trastocan, irrumpen la línea recta de la normalidad que con ahínco se ha trazado para la permanencia de una falsa realidad que solo existe cuando la norma encalla al ser.

A principio de los años 90 emergen dos teorías, que ya venían gestándose en el vientre de los transfeminismos, la Queer y Crip que surgen a partir de las movilizaciones sociales para después trastocar la academia y conformar un conjunto de textos, planteamientos e ideas sobre lo *otro no normado*. Queer (que se traduce como lo raro, lo torcido) es la injuria lanzada a los disidentes sexuales mientras que Crip (cojo, tullido) es para el discapacitado, el deforme, el demente. Ambas teorías toman el insulto para resignificarlo y posicionarse desde ahí, de modo que contraponen y subvierten los discursos que se habían planteado sobre las dicotomías jerarquizadas de normalidad/anormalidad, humano/monstruo, masculino/femenino, sano/patológico para replantear la existencia de la diferencia peligrosa que pone en riesgo los discursos hegemónicos que sustentan al sistema de control de los seres vivientes. El monstruo/anormal/disidente tiene voz.

Por otro lado, anteriormente puse sobre la mesa cómo es que estos discursos de la normalidad/monstruosidad se han implantado o proyectado en los individuos por medios comunicantes entre los que se encuentra la literatura que por siglos a alimentado al imaginario colectivo con sus representaciones de lo que es y no es un cuerpo monstruoso.

1 Muñiz en “Las practicas corporales. De la instrumentación a la corporalidad” explica que en las prácticas corporales “están comprendidas imágenes y representaciones, acciones y vivencias, tanto como los procesos de construcción y reconstrucción de las subjetividades y las identidades de los sujeto”(21) que se llevan a cabo mediante la performatividad y la materialización de los cuerpos.

Siendo así que la misma literatura puede revertir el efecto, desde el lenguaje poético han surgido voces que se autonombran monstruosas, influidas directa o indirectamente por la Teoría Queer y Crip, que resignifican el insulto para reconfigurar otras formas de ser/vivir.

Es el caso de escritoras contemporáneas como: Nicté Toxqui, Mariana Saynes, Mafer Montoya y Daniel Niscub, Susy Shock, Zaría Abreu y Claudia Rodríguez. En este sentido es importante reflexionar cómo se reconfigura esa voz en el poema, qué tanto estos textos podrían ser autobiográficos, qué elementos dentro del texto se acoplan para recrear lo real/ficcional. Primero, la teoría de la enunciación, a partir de Émile Benveniste, plantea que quien habla en el poema es un sujeto de enunciación, un yo lírico o poético que se encuentra en un espacio ficcional; dicho de otro modo, solo existe en el universo del poema, y tanto éste como lo que enuncia, no es real. Segundo, quien escribe el poema (la escritora) da su nombre y firma para corroborar su identidad en un plano de realidad, es decir, su existencia es material. En tanto que uno existe y otro no, pero en realidad ambos existen en distintos planos, se ha establecido para mejores resultados en el análisis de la obra separar la dualidad y concentrarse en la voz del texto. La cuestión es que las teorías del género autobiográfico, de hecho, intentan trazar un puente entre el sujeto real y el ficcional que pudiese dar luz sobre si la escritora pudiese representarse a través de la voz en el poema. Por ello han surgido preguntas que contradictoriamente son respondidas por teorías sin llegar a un puerto seguro. ¿Qué es lo autobiográfico? ¿Un poema puede ser autobiográfico? ¿Lo enunciado pudiese haber ocurrido en la realidad y ser recreado en el poema o es totalmente ficcional? O sería más fértil preguntarnos por qué/para qué quiere expresarse esa voz.

Leonora Arfuch en *El espacio autobiográfico. Mapa del territorio*, explica que el antecedente de la autobiografía son los libros de la razón que funcionaban como cuadernos de cuentas o registros de tareas en los que ya se asomaban narraciones sobre la vida cotidiana, los diarios íntimos confesionales que dan cuenta de la fe, de la comunidad y dejan ver un poco del mundo emocional de quienes los escribían como las

Confesiones de San Agustín (c. 397). Estos van dando pautas sobre un yo y la subjetividad o aquellos diarios que eran escritos para sí mismo y no para la lectura en público, en los que el secreto y la confesión eran el sostén de la escritura. De esta escritura del siglo XVIII que va modelando un yo que enuncia bajo un “efecto de verdad” de un “sujeto real” (40), es decir, la experiencia vivencial es contada por un alguien a quien se da gran importancia pues de esto depende la credibilidad del lector. Por decirlo así se pasa de la oralidad que transmite la vivencia, a la vivencia propia escrita por (nombre). Y que además solo podemos acceder a esa otra “realidad” a través del texto autobiográfico. En “La era de la intimidad” Nora Catelli dice lo siguiente:

lo subjetivo, la vivencia, la experiencia encarnada en la confesión o el testimonio expresan esa medida común de veracidad que el discurso propone y que sólo puede traducirse, como figura de la interioridad, en lo íntimo, transformado en prueba de una certeza que se basa en la fiabilidad textual de su localización y, al mismo tiempo, de manera contradictoria, en la convicción de su inaccesibilidad existencial. (9)

Al respecto, Arfuch retoma a Legen diciendo que “el pacto autobiográfico entre autor y lector, desligando así creencia y verdad. Pacto (contrato) de identidad sellado por el nombre propio... pero ¿Hasta qué punto puede hablarse de “identidad” entre autor, narrador y personaje?” (46). Se pregunta, y a su vez propone que en lugar de un pacto biográfico podemos hablar de un espacio biográfico que es entendido como “confluencia de múltiples formas, géneros y horizontes de expectativa” (49) en el que los textos, discursos, personas, narrativas, contextos y escenarios circulan libremente para construir lo biográfico vivencial.

Arfuch apunta que en el siglo XVIII con el libro *Las confesiones* de Jean-Jacques Rousseau, publicado tres años después de su muerte, se empieza a hablar de cierta especificidad y delimitación en lo autobiográfico ya como género literario, abriéndose un espacio de reflexión acerca

del afianzamiento de la escritura a partir del individualismo y la subjetividad (o como lo explica Catelli con el término *psicologización del yo*)² siendo estos temas propios de la modernidad y que, por lo tanto:

se esbozaba allí la sensibilidad propia del mundo burgués, la vivencia de un “yo” sometido a la escisión dualista —público/privado, sentimiento/razón, cuerpo/espíritu, hombre/mujer— que necesitaba definir los nuevos tonos de la afectividad, el decoro, los límites de lo permitido y lo prohibido y las incumbencias de los sexos, que en el siglo XIX se afianzarían bajo el signo de la desigualdad, con la simbolización de lo femenino como consustancial al reino doméstico”. (34)

Tomando en cuenta que la escritura íntima, lo autobiográfico, era un tema concedido a lo femenino, únicamente las mujeres podían escribir sobre su vida privada, su mundo interior, lo cotidiano, los saberes-sentires y experiencias, mientras que el género masculino podía escribir sobre cuestiones de interés público: economía, política, ciencia, filosofía, religión etc. En este sentido, la escritura está enmarcada por las fronteras sexo/genéricas (hombre/mujer) que a su vez se entrelaza con otras categorías dicotomías jerarquizadas como son público/privado, racional/sentimental, realidad/ficción, cultura/naturaleza, entre otras.

Posteriormente, en el siglo XXI, con la posmodernidad, surge una búsqueda general de las/los teórica/os por romper con las dicotomías jerarquizadas para ver el entramado de claroscuros que se pueden presentar en todos los ámbitos, incluyendo las teorías literarias y del género autobiográfico. Eso es lo que realiza Paul de Man respecto a la autobiografía destacando que está no puede ser encasillada a un género literario

2 Nora Catelli en su libro “La era de la intimidad” habla del individualismo surgido en la Modernidad con un término acuñado por ella, *La psicologización del yo*, entendido “no tanto como existencia de un individuo autónomo, pretendidamente autosuficiente y seguro de su individualidad [...] cuanto la apertura en el interior de la subjetividad de una especie de subsuelo [...] un mundo íntimo que merece la pena explorar con sistematicidad, hasta el punto de convertir la existencia del individuo en una especie de interminable inmersión en las profundidades del yo psicológico” (18).

(el texto lírico puede ser autobiográfico), que la línea entre realidad y ficción que delimita a la autobiografía se ha ido desdibujando, y que por lo tanto, la prosopopeya es la figura retórica de la autobiografía.

En su texto “La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental” explica que la autobiografía no puede delimitarse a una definición rígida puesto que cada caso es una excepción a la norma, en cuanto a que la autobiografía está fuertemente ligada a hechos reales que tienen que ser comprobados a diferencia de la ficción. Es decir, su estructura depende de la referencialidad, la representación y una diégesis que sea congruente a un sujeto/identidad/nombre propio, aunque contenga sueños y fantasmas de la realidad (113). Paul de Man se pregunta si la vida produce la autobiografía o si la autobiografía produce una vida puesto que, si tomamos en cuenta que la autobiografía sigue siendo dependiente de un referente, el sujeto que la crea también pudiera ser creado o subjetivado por lo que escribe.

Con esta paradoja, de Man prepara el camino para decir que si la autobiografía fuese una producción de referentes, entonces estaríamos hablando de que la metonimia son los medios para llegar a un fin que es la metáfora, siendo esta la característica de una “ficción pura” si es que algo puede ser nombrado así. Por lo tanto, de Man concluye que la distinción entre autobiografía y ficción no es una polaridad (114) podrían ser ambos y ninguno al mismo tiempo.

En este sentido el crítico literario propone que: “El interés de la autobiografía, por lo tanto, no radica en que ofrezca un conocimiento veraz de uno mismo —no lo hace—, sino en que demuestra de manera sorprendente la imposibilidad de totalización (es decir, de llegar a ser) de todo sistema textual conformado por sustituciones tropológicas” (114); habiendo demostrado con esto que mientras más se intente encasillar el tropos de la autobiografía a los referentes-sujeto, la propia autobiografía se va deslindando de éstos por su carácter subjetivo/particular. En otras palabras, cuando el sujeto escribe ya sea de sí mismo o no, lo que escribe está en una realidad muy propia, y este referente es tan particular como particular es el saber/sentir/pensar de cada

individuo en su proceso de subjetivación y en función también de su propia sinécdoque real/ficcional.

Conforme a ello, dice de Man que: “todo libro con una página titular inteligible es, hasta cierto punto, autobiográfico” (114). Lo que implica que la autobiografía no es cerrada sino por el contrario, se presenta como un flujo constante entre dicotomías, un intercambio abierto sin acuerdo de referencialidad, sin pacto autobiográfico: “entonces no es ni un género ni un modo sino una figura de lectura que se da, hasta cierto punto, en todo texto. El momento autobiográfico tiene lugar como una alienación entre los dos sujetos implicados en el proceso de lectura, en el cual determinan mutuamente por una sustitución reflexiva mutua” (114), y este momento especular es la manifestación de una estructura lingüística y no de una situación, acontecimiento o hecho real.

Asimismo, de Man, a diferencia de otros teóricos (Genette, Legend), deslocaliza a la autobiografía del encasillamiento de tener que ser un género literario apegado a un referente-sujeto, ficcional-real, causa-efecto para proponerla como una figura de lectura que funciona como “un sistema de mediaciones que convierte la distancia radical de la oposición 0/0 en un proceso que facilita el movimiento de un extremo a otro a través de una serie de transformaciones que dejan intacta la negatividad de la relación (o falta de relación) inicial”(115). En este sentido nos encausa a trazar una línea entre las metáforas y la ficción, tal como él lo identifica en el texto autobiográfico *Essays upon Epitaphs* de Wordsworth, donde trata tres ensayos en los que aparecen citados varios epitafios tomados de fuentes diversas, incluido el epitafio de su libro *Excursion* que habla de un hombre sordo que intercambia el no poder oír la naturaleza por leer libros; o como en “Prelude” en el que aparecen hombres mutilado, ciegos, mudos, niños moribundos como figuras de privación que en realidad son también figuras del propio yo poético de Wordsworth en las que pervive un discurso de pretensión de compensación o restauración. A partir de esto, se puede entender el discurso autobiográfico como un discurso de autorrestauración.

En estos ensayos de Man identifica una conexión entre pensamiento, metáforas y ficción cuando Wordsworth usa figuras inertes como el sol o la piedra con ojos y boca (el sol naciente lee en la piedra el epitafio escrito) como características que dan vida, voz y replica mediante la figura de la prosopopeya (*prosopon*: conferir una máscara o un rostro). Por lo tanto, “la prosopopeya es el tropo de la autobiografía, y por su mediación, un nombre...”, resulta tan inteligible y memorable como un rostro. Nuestro tema se ocupa del conferir y despojar de máscaras, del otorgar y deformar rostros, de figuras, de figuración y de desfiguración” (116), siendo así que lo literal y la figuración son una analogía. Tal como de Man ejemplifica su teoría con Wordsworth, es menester de esta investigación desarrollar la idea de que la voz del cuerpo monstruoso, localizada en algunos poemas contemporáneos, puede ser leída como autobiográfica con la finalidad de entender que estos cuerpos existen y hablan por sí mismos. Para ejemplificar lo anterior tomo como referente la plaquette *Errata [todos los puntos del bordado]* de Nicté Toxqui.

La voz lírica en dicho texto hace un recuento de su proceso de subjetivación al presentar una malformación genética: la braquimetatarsia (una anomalía congénita en la que los metatarsianos no obtienen el crecimiento establecido) y las implicaciones de vivir con tal condición como el dolor físico y emocional, el ocultamiento del miembro afectado, el miedo, los tratamientos posibles (amputación, operación, injerto) para mejorar su vida, la vergüenza, etc.

Este poemario presenta una construcción distinta en cuanto a que no tiene claridad en el inicio y término de cada poema, por lo que puede ser leído como un poema largo de 105 estrofas con 448 versos distribuidos de manera desigual pues algunos versos están cargados hacia la derecha o separados por grandes espacios entre ellos, lo que me hace pensar en silencios prolongados o momentos de reflexión del yo lírico. La tipografía es cambiante, hay versos o palabras escritas en cursivas, en negritas o en ambas, a veces están entre corchetes o paréntesis, lo cual interpreto como señal de varias voces o discursos. Por ejemplo, algunos de los versos en cursivas enuncian tratamientos médicos y otros

versos en corchetes son discursos sociales sobre la vergüenza de tener un miembro deforme. En este sentido, el texto es polifónico porque está construido a partir de distintas voces quienes enuncian los múltiples discursos en torno a la anormalidad/normalidad del cuerpo.

Ejemplo de esto es el primer verso que dice: “Nací con un cuerpo sin saber que yo era un cuerpo” (5). A partir del retruécano se define al cuerpo como una construcción social de la que ella se hace consciente a partir de nombrarse un cuerpo. Desde el nacimiento define su existencia escindida del yo frente a los discursos hegemónicos del sexo, el género, la discapacidad, la anormalidad y la normalidad etc. que reducen al cuerpo a su materialidad y su funcionalidad en contraposición con la complejidad bajo la cual el cuerpo se va construyendo a partir de los procesos de subjetivación e interseccionalidad.

En los siguientes versos: “soy cinco metatarsianos/ como un arco transversal/: todos se articulan/ menos el cuarto/ que no nació/ sino vulgar y rabioso” (8), nuevamente su ser, el yo, está definido por una morfología (carne, huesos y tejidos) anormal que encasilla a la sujeto a ser a partir de la deformidad. Es lo que no debió ser, es un cuerpo-objeto de estudio para la medicina y la ciencia, es lo que le falta, y por esta razón no puede ser un humano porque lo humano tiene cinco falanges y la belleza de la complitud.

En este caso, no están de más los dos adjetivos “vulgar” y “rabioso” para entender la relación que hay con la Teoría Queer y Crip al tomar la injuria para nombrarse pues se reapropia del lenguaje para subvertir el significado. Es decir, si ella es esos cinco metatarsianos, ella también es esos adjetivos con los que se han nombrado a otros cuerpos monstruosos históricamente. Por ejemplo, los rabiosos eran confundidos con locos y viceversa porque el portador del virus de la rabia tenía comportamientos anormales por afectación del sistema nervioso central que provoca ansiedad, confusión y agitación, agresividad, delirios, alucinaciones, hidrofobia e insomnio. En este caso, decir “rabioso” está relacionado con la agresividad y el enojo desbordado, lo mismo pasa con el adjetivo vulgar que ha servido para definir lo que era del vulgo,

lo ordinario y de mal gusto, lo que provoca el rechazo de los refinados. En este sentido, la sujeto de enunciación se califica a sí misma como los otros (los normales) la calificarían; hace una metáfora de sus dedos defectuosos con su yo defectuoso porque una parte del cuerpo (la materia) la define en su totalidad según establecen los discursos hegemónicos de normalidad que buscan homogeneizar los cuerpos en cuerpos ideales y perfectos.

En los siguientes versos, la voz enfatiza esta idea diciendo: “me reduzco al dolor/ de otra piel que oprime/ al cuarto dedo minúsculo” (8). Siendo el cuarto dedo ese lugar donde se encuentra la anomalía, este se convierte en un objeto de estudio (médico-científico) y por consiguiente reduce su existencia a un cuerpo-objeto. El verso que dice: “otra piel que oprime” me ayuda a trazar un hilo conductor con los siguientes versos: “no quepo en cualquier zapato/ Un monstruo entra a una zapatería/ sin saber que es un monstruo” (8). El cuerpo anómalo es construido por discursos que lo insertan en una categoría jerarquizada como inferior (cuerpo-objeto) que permite la opresión y despojo de su humanidad dado que aquello que no es humano, es monstruoso. La voz del poema descubre su existencia escindida por dos cuerpos el yo-cuerpo y el cuerpo-objeto; el descubrimiento de no caber en el molde (como la metáfora del pie en el zapato) del cuerpo ideal normalizado/naturalizado y, finalmente, busca reapropiarse de ese cuerpo, de los discursos, de los espacios y del lenguaje al autonombrarse como monstruo pues se acusa a sí misma: soy lo que otros dicen, un monstruo y no un humano aunque irónicamente el monstruo usa el propio código lingüístico del humano para enunciarse.

Lo siguiente es el vínculo que encontré entre estas ideas y el planteamiento que hace de Man sobre la autobiografía. Primero, la voz monstruosa es una figura de privación que en realidad es asimismo una figura del propio yo poético que busca en los versos la autorrestauración y por consiguiente es un discurso autobiográfico. Segundo, la voz poética se reconoce como un cuerpo monstruoso que, por lo ya dicho, es un cuerpo que han convertido en objeto al deslindarlo de

toda humanidad siendo así que se convierte en una figura inerte en una figura que mediante la prosopopeya logra su voz.

El título del poemario, *Errata*, proviene del latín que significa “cosas erradas” y se utiliza para nombrar la “equivocación material cometida en lo impreso o manuscrito” (Real Academia Española) siendo esto polisémico pues el poemario está escrito de tal manera que da la impresión de hacerse con errores en la escritura como: el uso indiscriminado de signos de puntuación, la tipografía dispar, la versificación que parece infinita, la fragmentación de estrofas por espacios prolongados, entre otros elementos que dificultan la lectura o nos invitan a leer de otras maneras no clásicas en la lírica.

Por otro lado, también recupera la metáfora del error en el cuerpo (la braquimetatarsia) para hablar de un cuerpo-texto como espacio en el que se reescriben los significados, es decir, escribir lo normal desde lo anormal o ¿cómo expresar lo anormal si no es con erratas? Por lo que resignificar puede ser entendido como desfigurar mediante las palabras. El enunciado del título entre corchetes “[en todos los puntos del bordado]” hace alusión al entramado de discursos-hilos que se entrelazan formando un tejido-realidad. Estos discursos-hilos son las voces que manifiestan el proceso de subjetivación del yo lírico dentro del poema y que se hacen notar, por disposición de la escritora, con tipologías distintas (cursivas y mayúsculas) y signos ortográficos (paréntesis). Por ello, no es algo aleatorio el uso de estos elementos. Se trata de un propósito de Toxqui por enfatizar que el yo lírico enuncia/recibe las voces-discursos que interactúan en su experiencia de vida (la conforman, la contraponen, la convencen). Y estas voces no son solo suyas pues estamos en constante interacción con los discursos de otro, a veces las palabras que decimos no son nuestras si no de alguien más.

A propósito de esto, de Man dice que “el lenguaje de los tropos (que es el lenguaje especular de la autobiografía) es realmente como el cuerpo, el cual es como las vestiduras, pues es el velo del alma como el ropaje es el velo protector del cuerpo” (de Man 117). En este caso, los tropos son el lenguaje que retoma el insulto para la autorrestauración

del cuerpo monstruoso que mediante el texto lírico encuentra otra forma de ser escuchado. La mente del lector se abre a otras cogniciones, un decir de sí mismo como lo enuncian las teorías Queer y Crip, y ya no más el hablar desde las fronteras o el aislamiento, ni desde la miseria de no ser lo que se es.

Pero las palabras no son el único lenguaje, las miradas del otro son palabras mudas: “(Un niño observa. Asustado. Observa. / Un niño. Perverso. Todos los niños. / Son perversos. Un pie. En sandalias)” (Toxqui 9) que pueden dar un golpe o una caricia. La presencia puede ser una voz sin sonido que articule otros discursos como lo hacen los cuerpos monstruosos con su existencia, y cuando la voz-monstruosa se convierte en un cuerpo-texto cobra más fuerza (por la permanencia de la palabra escrita) para reconfigurar otros escenarios, otras representaciones en el imaginario colectivo, otras maneras de concebir la vida y de coexistir. Es importante entender que la literatura es ficción, pero también es realidad, representa la realidad y muchas veces está ligada a la experiencia de la vida de la escritora/o que su voz es la voz ficcional. Y preguntarnos ¿Es el cuerpo monstruoso un espejo en el cual verse? ¿Se germina un símil entre reflejo y texto?

Me parece interesante dejar un ejercicio de reescritura, retomando una frase de Paul de Man inspirado en unos versos de Milton (“Pues nuestra fantasía ensimismada/en mármol nos convierte al concebir”), en el que voy cambiando palabras por categorías dicotómicas que inserto con el uso de corchetes y que van dando un nuevo sentido al texto.

No puede dejar de evocar la amenaza latente que habita en la prosopopeya, es decir, que al hacer hablar a los muertos [*monstruos/anormales*], la estructura simétrica del tropo implica que, de la misma manera, los vivos [*humanos/normales*] se quedan mudos, helados en su propia muerte [*normalidad/humanidad*]. (117)

El poemario de Nicté Toxqui logra conmocionarnos, sacarnos de la zona de confort, de la normalidad que aparentemente vivimos obligán-

donos a reparar en las cosas más sutiles como todas las connotaciones que surgen del cuerpo y de los cuerpos, de los discursos implantados siendo esto lo que busca la Teoría Queer y Crip. El poema nos hace ver qué frágil puede ser la normalidad, una línea tenue que divide lo humano de lo monstruoso, el lenguaje como golpe o como aliado, los significados más erráticos que pueden ser subvertidos para mostrarnos otras formas de coexistir y cohabitar. Este dedo podría ser cualquier dedo (mío o tuyo) o simplemente un “otro dedo” y al mismo tiempo seguir siendo errata, y en donde está el error está la diferencia, y la diferencia es la realidad. Y al final de todo sigo preguntandome quién es el monstruo mientras escucho en el agua mi reflejo que me mira con terror. Desfiguración del yo.

Referencias

- Arfuch, Leonora. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Catelli, Nora. (2007). “Introducción”. En *La era de la intimidación*. La Plata: Beatriz Viterbo, pp. 2-12.
- De Man, Paul. (1991). “La autobiografía como desfiguración”. *Anthropos*, No. 29, pp. 113-118.
- Moscoso, Melania. (2009). “La normalidad y sus territorios liberados”. *Dilemata*, año 1, No. 1, pp. 57-70.
- Muñiz, Elsa. (2010). “Las prácticas corporales. De la Instrumentalidad a la complejidad”. En Muñiz, E. (Coord.), *Disciplinas y prácticas corporales. Una mirada a las sociedades contemporáneas*. México D.F.: Anthropos/UAM-A, pp. 17-50.
- Platero, Raquel (Lucas). (2012). “De la parada de los monstruos a los monstruos de lo cotidiano: la diversidad sexual y sexualidad no normativa”. *Feminismo/s* 19, junio, pp. 127-142.
- Toxqui, Nicté. (2017). *Errata [En todos los puntos del bordado]*. Chihuahua: Ediciones Sangre.

**APROXIMACIÓN TEÓRICA A LA CONFIGURACIÓN DEL YO Y EL OTRO
EN LAS SOCIEDADES BAJO DOMINACIÓN COLONIAL:
EL CASO DE HISPANOAMÉRICA**

**A THEORETICAL APPROACH TO THE CONSTITUTION OF THE SELF
AND THE OTHER IN SOCIETIES UNDER COLONIAL DOMINATION:
THE CASE OF HISPANIC AMERICA**

GUSTAVO ADOLFO SEGOVIA CARRASCAL
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA (BUAP)

<https://orcid.org/0009-0007-2953-0346>
correo de contacto

Resumen

El presente artículo tiene la finalidad de presentar una aproximación teórica de cómo se configuraron el yo y el otro durante la colonización española. Partimos de la hipótesis que estas configuraciones, si bien en principio al tratarse de relaciones de poder colonial se establecían a partir de la deferencia y con ello de la negación de los dominados fundamentado en un supuesto de inferioridad, se establecen de manera dialógica, donde el otro es parte fundamental para la configuración del yo y a su vez el yo es parte fundamental para configuración del otro.

Palabras clave: colonialismo, colonialidad, dialogismo, alteridad, identidad.

Abstract

This article provides a theoretical approach to understanding how the binary opposition *self/other* was configured during the Spanish colonization. Our hypothesis suggests that even though configurations were initially based on deference and on the denial of the subjugated due to colonial power relations, these were dialogically fixed to such extent that the other became essential for shaping the self and vice versa, the self was fundamental to the other.

Keywords: colonialism, coloniality, dialogism, alterity, identity.

La segunda mitad del siglo XVIII y primera del siglo XIX en Hispanoamérica se caracterizó por ser un periodo de revoluciones independentistas, tomando como punto de partida la insurrección de Túpac Amaru II en Perú entre 1780 y 1781 (Breña 184) y finalizando con la denominada batalla de Ayacucho en 1824, “batalla [que] significó la independencia de lo que fue el corazón geográfico del Virreinato del Perú, el último territorio continental del imperio español en América” (174).

Ahora bien, de la mano de estos movimientos revolucionarios e independentistas se llevaron a cabo una serie de dinámicas con miras a construir una imagen de nación y de sujeto ideal. En Colombia, estas dinámicas estuvieron signadas por los proyectos de nación de los partidos políticos dominantes de la época, donde la literatura y las diversas publicaciones de revistas y periódicos reflejaron dichos proyectos, apropiándose de esa forma del contexto para reflejar las problemáticas políticas, sociales, religiosas y culturales, promover o atacar las ideologías que imperaban en el momento y consolidar una representación de la nación en sus discursos en función de las filiaciones políticas de los autores (Acosta 2009). Es decir, las producciones literarias estuvieron signadas por los paradigmas y tendencias de los grupos políticos a los cuales pertenecían los autores, primando así lo político frente a lo estético. Dejando a un lado la configuración de la imagen de sujeto y nación en los países hispanoamericanos luego de

la independencia¹, cabe preguntarnos, ¿qué lógicas cimentaban estas identidades?, ¿de qué manera se empezaron a construir?, ¿cómo esta relación de dominación bajo la cual se encontraban estos sujetos influyó en la construcción de sus identidades durante la misma y posterior a ella? Se hace menester entonces para responder a estos interrogantes evidenciar, en primer lugar, las lógicas bajo las cuales los individuos construyen sus identidades, sirviéndonos para tal fin de los postulados que sobre la identidad y la cultura proponen Mijaíl Bajtín y Yuri Lotman respectivamente. En segundo término, presentar los postulados concernientes a la discusión sobre la humanidad o no de los indígenas en Hispanoamérica planteados por Antonio Dougnac, y sobre el proceso de cristianización presentado por Jaime Borja. Y, por último, exponer las formulaciones que sobre el colonialismo y la colonialidad proponen Aimé Césaire, Aníbal Quijano, Nelson Maldonado-Torres y Santiago Castro-Gómez. Esto con la finalidad de ofrecer un panorama fundamentado en las teorías de los autores antes señalados con miras a develar las lógicas de la construcción del yo y el otro en las sociedades dominadas, específicamente en el caso de Hispanoamérica.

En este orden de ideas, y atendiendo al primer punto establecido, podríamos decir que las identidades de los sujetos, en el caso de los territorios que fueron colonizados, sufrieron una ruptura desde el momento mismo de la colonización, pudiendo diferenciar así una identidad propia antes de la llegada de los colonizadores y una identidad impuesta en el momento de la dominación. Pero esto sería reducir el complejo proceso de la construcción identitaria a absolutismos, sería, como apunta Alejos García (2006), seguir la lógica positivista y considerar la identidad como lo igual, construyéndose así a partir de la diferencia con el otro, “la alteridad [el otro] es entonces vista como un no-yo, como lo absolutamente ajeno, externo, o como un referente de contraste u oposición respecto al yo” (48). En este sentido, es necesario considerar el yo y el otro como elementos constituyentes de la identidad, comprender la

¹ Para ampliar la información concerniente al tema de la configuración de la imagen del sujeto y la nación en Hispanoamérica recomiendo el texto de Doris Sommer *Ficciones fundacionales* (2004).

“identidad como un fenómeno social, resultado de las relaciones del ser consigo mismo y con otros” (48), de modo que, lejos de la concepción positivista excluyente del otro y fundamentada en la diferencia, los sujetos construyen sus identidades a partir del otro, lo cual, en palabras de Alejos, es ver la construcción identitaria “como un fenómeno dialógico, en el que el otro es parte constitutiva del ser” (48), entendiendo por dialógico como la comprensión del otro en la medida que en la interacción con el yo, el otro toma parte activa al buscar en él su postura, su posición respecto a lo dicho o a una acción, de modo que el yo es consciente que los enunciados –y también las acciones– pueden tener repercusión en el otro, “así se requiere [en la interacción del yo con el otro] no sólo de la decodificación o la interpretación identificadora, sino de la «comprensión respondiente» [...]. En este hecho, lo primordial es el hablante y su orientación hacia el oyente” (Hernández 13).

De esta forma tenemos que la identidad es una construcción social en la que varios logos se encuentran en permanente contacto al buscar su activa postura de respuesta, permeando el logos del yo en el de los otros y el de los otros en el yo, estableciéndose una relación de convivencia con los demás, relación que es histórica, ubicada en su tiempo y con raíces profundas en el pasado, pero susceptibles a ser cambiadas. Así, la identidad, al ser social, se erige con los otros tanto del presente como del pasado, construida por las valoraciones, ideologías y cosmovisiones establecidas por otros hacia nosotros (que somos otros para ellos), y que a su vez vienen establecidas por concepciones de ser donde imperan las ideologías, valoraciones y cosmovisiones de otros. Sin embargo, al ser una construcción dinámica entre el logos del presente y el pasado, esto no significa que la estructura identitaria en el futuro de los otros y del yo se presente de forma preestablecida, al contrario, esta estructura se

dinamiza² con las valoraciones, vivencias, expectativas, anhelos, gustos, tradiciones y costumbres de todos, presentando así “un espacio de relatividad, donde el sentido, los valores y los referentes cambian, dependiendo de la situación existencial concreta” (52), donde el contexto histórico (presente y pasado) creado por la ciencia, la religión, la política y la cultura influyen en la construcción del otro y del yo, y viceversa, del yo y el otro emanan estas construcciones configurantes del contexto en el cual se encuentran inmersos los sujetos.

Si seguimos la reflexión de Tatiana Bubnova (2000), siguiendo a Bajtín, de que “las relaciones sociales, raciales, sexuales, en las que se suelen basar para definir al otro son necesariamente limitadas” (16), y teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, donde se exhibe que la identidad es una construcción social, se puede extrapolar esta condición social a la configuración del yo y del otro, tal como la considera Bajtín (2000) al asegurar que la imagen que construyo de mi yo es incompleta, que es con la imagen presentada por el otro donde completo mi imagen física, emocional, expresiva, valorativa (45). Estando de esta forma ante una construcción dialógica donde el otro, y el yo a su vez para el otro, son necesarios para la configuración de sus autopercepciones (su propia definición), en la cual la definición del otro se establece con ese otro, y a su vez, en la que, definiendo el yo al otro, complementa el yo su autopercepción con la definición que de sí otorga al otro. Es decir, el yo se configura a través de la imagen y valoración que el otro tiene para él (el yo), pero ese otro es configurado con la imagen y valoración que el yo proyecta hacia el otro, tal como

² Seguimos en este punto la concepción de semiósfera planteada por Lotman (1996).

De este modo el grado de dinamismo señalado dependerá de cuán alejado del centro se encuentren los nuevos elementos que pretenden penetrar una estructura social. Así, en sociedades más conservadoras estas estructuras se encuentran más alejadas del centro, en la periferia, mientras que en sociedades más abiertas la periferia se encuentra más cerca del centro, lo que permite que el intercambio de elementos culturales (configurantes del yo y el otro) se presente de forma más dinámica pues en el centro se encuentran las estructuras más rígidas y organizadas, mientras en la periferia las “menos rígidas y poseedores de construcciones flexibles” (16), resultando de esta manera un centro “menos rígido” al estar en permanente contacto con los elementos de la periferia.

afirma Bajtín: “El cuerpo no es algo autosuficiente, sino que necesita al otro, le hace falta su reconocimiento y su actividad formadora [...]. Al adoptar una determinada orientación emocional y volitiva hacia al cuerpo del otro, yo lo estoy inaugurando activamente como valor” (71-84), en otras palabras, el yo —y el otro al yo— concluye estéticamente al otro, no solo físicamente, sino ética —con implicaciones en su ser (en el del otro)— y cognoscitivamente a través de su activa postura de respuesta, de su “comprensión respondente” (Hernández 13).

Del mismo modo, cada enunciado³ emitido por los sujetos tiene repercusiones en sus interlocutores (los otros), sin reducir así la expresión del sujeto a un ente pasivo o como un mero oyente. Tomando y valorando su activa postura de respuesta —de negación, aceptación o silencio respecto a un enunciado—, convirtiéndose así el oyente (el otro) en hablante, y el hablante (el yo) en oyente (Bajtín 257). De esta forma, los enunciados de los sujetos (del yo y el otro) se nutren mutuamente y a su vez se han nutrido de otros (del pasado y su presente), construyéndose así mismo con las ideologías y valoraciones del otro, quien a su vez construye a su otro (yo) con las suyas a través de sus interacciones discursivas, ya que “la experiencia discursiva individual de cada persona se forma y se desarrolla en una constante interacción con los enunciados individuales ajenos” (279), planteamiento que también comparte y resume Valentín Voloshinov (2009) de la siguiente manera: “[el] discurso ajeno es discurso en el discurso enunciado dentro de otro enunciado, pero al mismo tiempo es discurso sobre otro discurso, enunciado acerca de otro enunciado” (*Planteamiento del problema* 180).

Como se ha planteado, tanto la identidad del yo como la del otro son construcciones sociales, dialógicas, en la cual la alteridad (el otro)

3 Entendemos por enunciados, siguiendo la concepción de Bajtín (2009), a las unidades de sentido, oral o escrita, utilizadas en el proceso de comunicación, diferenciándola de las unidades sintácticas (palabra, oración). En este sentido, estas unidades pueden ser “crónicas, contratos, textos legislativos, oficios burocráticos, diversos géneros literarios, [...], etc.” (251), los cuales son poseedores de sentido y reflejan la individualidad de los sujetos.

es parte fundamental para su mutua configuración, conformando sus valoraciones, costumbres, vivencias, gustos y todo el aparato ideológico y cultural en el que se encuentran inmersos los sujetos a partir de su activa postura de respuesta y de su conclusión estética (conclusión que se establece mutuamente al ser dialógica). En este orden de ideas, hay que anotar que este aparato ideológico se encuentra estructurado a través de la cultura, a su vez que la cultura se estructura a través de las ideologías en tanto que, la ideología dominante, brinda las prácticas y las cosmovisiones a seguir. No obstante, la cultura, al ser discursiva, puede “romper” o salirse de esa ideología, con lo cual podría estructurar una nueva con nuevos elementos y manteniendo algunos de la anterior, en este sentido, la cultura se caracteriza también por el dialogismo en tanto que se construye, y reconstruye, a través de otras, tal como lo señala Voloshinov (2009) al dejar en evidencia que “un signo dado tiene que ser comprendido con otros signos ya conocidos; en otras palabras, la comprensión responde al signo mediante otros signos” (*El estudio de las ideologías*, 29), donde el signo, para Voloshinov, es una construcción ideológica y por tanto reflejo de la misma y, como se ha mencionado, reflejo de la cultura en tanto se construye y se reconstruye a través de ellas, por tal motivo “a todo signo pueden aplicársele criterios de una valoración ideológica” (*El estudio de las ideologías*, 27).

Esta perspectiva de la cultura como un sistema dialógico y como parte constituyente de las ideologías de los sujetos, puede ser explicada por la noción de semiósfera propuesta por Lotman (1996), para quien los sistemas sémicos (semióticos) no se presentan de manera aislada como estructuras rígidas y acabadas en sus propios elementos definitorios, por el contrario, se presentan y funcionan como un continuum semiótico “ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización” (11). Este continuum es la llamada semiósfera, la cual puede ser definida como el “espacio” en el cual convergen los diversos sistemas semióticos, donde, si bien cada sistema se compone de sus propios elementos, estos se encuentran en permanente contacto con los demás, alimentando y

alimentándose de otros. De modo que elementos más rígidos ubicados en el centro y que definen los sistemas, se definen por elementos que se encuentran en la periferia de los mismos, pero esta periferia no es una frontera cerrada pues se encuentra en permanente contacto con las periferias de otros sistemas semióticos, encontrándose de esta forma que los elementos extrasistémicos (los ubicados fuera de la semiósfera) de un sistema complementan al otro, definiéndose uno con el otro de una forma constante, dialógica.

En este orden de ideas, la construcción de los sistemas semióticos no solo se aplica para explicar las dinámicas de la conformación de las culturas, también se puede usar para explicar la complejidad identitaria de los sujetos que, como se dijo, se conforma en un constante diálogo con el otro. En este sentido, cada sujeto puede ser tomado como un complejo sistema semiótico configurado por elementos que se nutren de otros y este a su vez nutre a otros, presentándose de esta manera una tensión semiótica, una tensión entre los logos del yo y del otro.

Ahora, si bien se ha señalado que la construcción de los sujetos es dialógica, donde el yo se “alimenta” del otro y el otro del yo, en las relaciones de dominación impera una lógica que conceptualiza al otro como distinto, estableciendo al yo como perteneciente a una “cultura verdadera”, “considerada como la única. A ella se opone la «no-cultura» de las otras colectividades” (Lotman, 1996, 65). Planteamiento que podemos leer en Todorov en su texto *La conquista de América, el problema del otro* (2007) al evidenciar, a partir de documentos principalmente de Colón y Cortés, que Colón conceptualiza al otro inicialmente a partir de lo que él —Todorov— denomina como asimilacionismo —“proyección de los propios valores en los demás” (51)— al buscar relaciones de correspondencia de la cultura recién “descubierta” respecto a la suya, y posteriormente a través de la diferencia al caracterizar la cultura de los indígenas como la no cultura pues carecen de rasgos mínimos para ser considerados como tal en la medida que la correspondencia entre la cultura propia y la del otro no se establece; “los indios, físicamente desnudos, también son, para los ojos de Colón, seres despojados de

toda propiedad cultural” (44), configurando de esa forma dicotomías clasificatorias de contraste.

Sin embargo, a simple vista esto dejaría por fuera las dinámicas configurantes del yo y el otro a través de la alteridad y dialogismo que se han expuesto hasta ahora. A simple vista porque al tratarse de clasificaciones de contrastes se supone la negación del otro, y es precisamente sin ese otro que el contraste no existiría, por lo que el yo tampoco se podría definir al no tener una imagen y valoración que lo concluya externamente (¿soy yo —en materia identitaria— respecto a qué o quién?), lo cual también se puede leer en el planteamiento de Todorov en la medida que esa relación con el otro a partir del asimilacionismo también se presentó en los dominados (Todorov se refiere en su texto al caso particular de los aztecas). En este orden de ideas, “no [hubo] un sentimiento de extrañeza absoluta” (84) en tanto que los españoles fueron asimilados como invasores que hacían uso de la dominación de otros al igual que ellos (los aztecas), además que fueron interpretados en función de los designios del calendario, efectuando así, al igual que los españoles, una conceptualización del otro en función de la cultura propia. Con esto vemos que, si bien la relación se estableció a partir de la diferencia, con la conceptualización del otro como diferente del yo, tanto en los españoles como en indígenas (específicamente el caso de los aztecas) se presentó una relación de asimilacionismo donde el otro es conceptualizado en función de la cultura propia, estableciendo así relaciones de semejanza a partir de, siguiendo a Lotman (1996), sus periferias, es decir, aquellas partes que si bien no representan el núcleo con el cual se autodefinen cada uno, representan un punto de contacto en sus semejanzas, y al estar estas en contacto se concluyen estéticamente a partir de sus similitudes y semejanzas.

Pese a ello, estas clasificaciones contrastivas dejan un rastro en las intersubjetividades de los sujetos dominados que se reflejan en sus concepciones de ser y de saber la cual se conoce como colonialidad, pues, como se ha expuesto, el yo y el otro se concluyen estética y valorativamente, mutuamente. Este aspecto nos lleva a atender al segundo

punto establecido al inicio de este trabajo: presentar los postulados concernientes a la discusión sobre la humanidad o no de los indígenas en Hispanoamérica y el proceso de cristianización, las cuales nos servirán de base para develar cómo se lograron desarrollar en la región las dinámicas de la colonialidad desde el momento de la colonización.

Con la llegada de los españoles a América en 1492 comienzan a instaurarse una serie de dinámicas que terminarían afectando a las diversas comunidades indígenas de la región, no solo en el control de su territorio, sino en sus intersubjetividades, el control de su propio cuerpo, sus creencias, tradiciones, saberes y concepciones de ser.

El primer antecedente de estas dinámicas, y de las cuales se desprenden todas las demás, es la bula de donación emitida en 1493 por el papa Alejandro VI en la cual cedía las tierras colonizadas (América) a los reyes católicos, Fernando e Isabel, y sus futuros sucesores bajo la condición de evangelizar a las personas que habitaban esas nuevas tierras “conquistadas” (Dougnac 289). Lo cual condujo inmediatamente al debate sobre la humanidad o no de los sujetos colonizados bajo la concepción medieval de la tenencia del alma y la creencia o no de un dios único y verdadero, así mismo a la inevitable explotación de los territorios.

En cuanto a la concepción de la humanidad de los indígenas, Antonio Dougnac afirma que existían en la época dos vertientes provenientes de la edad media que dominaban este debate. Por un lado, se encontraban los que consideraban a los pueblos no cristianos como susceptibles a la esclavitud, esto motivado, entre otras razones, por la creencia de que “los que no reconocen a Dios no pueden poseer justamente lo que Dios da” (228), por lo tanto, los indígenas al profesar otras costumbres y creencias religiosas eran considerados como paganos e infieles, lo cual los encajaría en un principio en esta concepción. Por otro lado, se encontraban aquellos que seguían la concepción teológica de Santo Tomás de Aquino, el cual diferenciaba entre la ley natural (las leyes del hombre), que se podían aplicar a los infieles, y la ley de la gracia (aplicada por Dios). En este sentido, si bien los indígenas no conocían o reconocían a Dios, “debían ser respetados en cuanto a su autonomía para gober-

narse” (228-229), lo cual significaría ser considerados libres bajo una futura evangelización y estar bajo la potestad de la Corona, incluyendo también sus territorios y productos explotables, encontrándose de esa forma bajo la ley de Dios —la evangelización— y la ley del hombre —la potestad de la Corona—.

La discusión sobre la humanidad de los indígenas de la región recién “conquistada” tuvo un largo desarrollo en el cual participaron figuras importantes de la Corona, la iglesia católica y diversos teólogos cuyas posturas puntualiza Dougnac en su *Manual de historia del derecho indiano* (1998) y que se resumen a continuación:

El 12 de abril de 1495, la Corona ordena la venta de esclavos indígenas, sin embargo, cuatro días después suspende la misma hasta no tener una opinión de los teólogos.

En 1500, se prohíbe totalmente la venta, la esclavitud y traslado de los indígenas, así como devolver a su natural tierra aquellos que habían sido trasladados a otros territorios.

En 1504, Isabel la Católica (reina de Castilla con su esposo Fernando II de Aragón), en su testamento pide protección y conversión para los indígenas, lo cual se podría considerar la segunda manifestación para la futura evangelización de los sujetos del considerado “nuevo mundo”, siendo la primera la anteriormente mencionada bula de donación emitida en 1493 por el papa Alejandro VI.

En 1512, en la junta de Burgos, se estipularon las causas justas para la esclavitud de los indígenas que habitaban el “nuevo mundo”: no aceptar la fe cristiana o no aceptar la soberanía del rey.

En 1513, a través del Requerimiento de Palacios Rubios, se “permitía someter a esclavitud a los que no acataran el poder del rey” (229).

En 1526, la Real provisión de Granada expedida por Carlos I otorgaba protección a los indígenas y castigo para los que esclavizaran a los mismos.

En 1530, Carlos I, prohibió tomar esclavos, incluso aquellos tomados en guerra o rebelión (permitiendo quedarse solo los adquiridos antes).

En 1537, el papa Paulo III, inspirado por una epístola enviada por el obispo de Tlaxcala, Julián Garcés, declara a los indígenas como ver-

daderos hombres capacitados para la fe cristiana, si bien fuera de ella, “no pueden ser privados ni pueden ser desposeídos de su libertad ni el dominio de sus bienes, [...] no deben ser sometidos a la servidumbre” (228), esto para contrarrestar la concepción, de la edad media, de considerar a los pueblos no cristianos y sin estructura política susceptibles a la esclavitud, lo cual se había traducido en abusos por parte de los colonizadores hacia los indígenas.

En 1541, se prohíben tomar los esclavos de usanza (esclavos de indígenas o vendidos por los indígenas en la época prehispánica).

En 1542, con las nuevas leyes, se declaran a los indígenas libres a su vez que se les otorga especial protección de la Corona, considerándolos de esta manera como hombres libres vasallos de la Corona. Incluyendo así mismo una serie de leyes destinadas a la protección de los indígenas como la liberación de esclavos —solo los indígenas—, no destinarlos al trabajo forzado, no trasladarlos ni comercializarlos. Estableciendo además el desmonte gradual de las encomiendas, permitiéndose solo las existentes hasta esa fecha.

Hay que aclarar que, si bien con las nuevas leyes se prohibía ya la esclavitud de los indígenas, esta práctica se reglamentaba para aquellos considerados, no solo infieles al no reconocer a Dios, sino paganos al realizar rituales de sacrificio humano, o por ser antropófagos, como es el caso particular de los pijaos de Popayán y los caribes (interior y norte de Colombia respectivamente), a los cuales se les permitió tenerlos como esclavos por diez años. Así como a los indígenas de Chile que causaron la muerte del gobernador Martín García Oñez de Loyola, a los cuales, en 1608, Felipe III, ordena hacerle guerra y esclavizar a las mujeres y niños mayores de 9 y 10 años hasta que cumplieran 20, dándole muerte a todo hombre siguiendo las leyes de la guerra justa (1998).

Paralelamente a este debate sobre la concepción de la humanidad o no de los indígenas del “nuevo mundo”, se buscaba la evangelización de los mismos atendiendo la condición expuesta en la bula de dona-

ción y el testamento de la reina Isabel la Católica⁴. Así, con la llegada de los primeros religiosos y la búsqueda de la evangelización de los indígenas, el debate sobre este tema salió a relucir tomando parte en ello la Escuela Salmantina, las lecciones de Francisco de Vitoria, los razonamientos de Domingo de Soto y las disputas de Bartolomé de las Casas y Ginés de Sepúlveda, quienes discutían las diferentes maneras de entender el designio evangelizador en el recién territorio colonizado desde diferentes perspectivas como la jurídica o la teológica, donde unos apelaban a una evangelización desde los derechos de los naturales (los sujetos colonizados) y otros desde la imposición y la guerra (Armas 12).

Encaminando sus directrices a la evangelización de la población indígena son enviadas diversas órdenes religiosas a América como los franciscanos, los jesuitas, los dominicos, los agustinos, los mercedarios y los capuchinos. Sin embargo, “los Reyes Católicos tuvieron desde el principio la idea de que la acción de la Iglesia debía girar en torno a la figura de los obispos” (Martínez 27), lo cual se llevó a cabo a través de los patronatos⁵ que les permitía escoger y enviar los obispos a América. De este modo se regularía la creación de las diócesis en la región entre 1511 y 1546, creando así las primeras provincias eclesiásticas. Ya configurada la presencia de los obispos, las funciones de las diversas órdenes religiosas se centraron en crear un corpus eclesiástico para defender los derechos de los indígenas y la pastoral para su eficaz conversión, el cual también incluiría a los mestizos y negros (32).

4 Si bien en el proceso evangelizador de América fue protagónico el papel de España y Portugal, nos referiremos al caso puntual de España en este artículo.

5 Institución jurídico-eclesiástica, por la que las autoridades de la Iglesia universal confían a los reyes de Castilla la jurisdicción disciplinar en materias canónicas mixtas de erecciones, provisiones, diezmos y misiones con obligación de cristianizar y civilizar a los indígenas” (Dougnac 281).

No obstante, siguiendo a Jaime Borja (2009), el llamado proceso evangelizador en América⁶ debe considerarse como un proceso de cristianización por dos razones: 1) la persistencia de creencias prehispánicas; 2) ante esta persistencia, surge la necesidad de instaurar en los indígenas una modelación de sus creencias y costumbres prehispánicas para generar comportamientos y valores cristianos. En este sentido el autor puntualiza, particularmente al caso de la Nueva Granada (nombre con el cual se denominaba a la actual Colombia), que se trata de un “proceso de occidentalización que modeló nuevas identidades” (92) en la medida que para configurar estos comportamientos y valores cristianos era necesario crear nuevas intersubjetividades en los indígenas. De este modo se instauran en ellos nuevas concepciones sobre el cuerpo, el género, el saber y el ser, lo que en la teoría poscolonial se conoce como la matriz⁷ de la colonialidad del poder, la cual, al articularse a través de relaciones de poder, moldea las intersubjetividades y las concepciones antes nombradas en los sujetos dominados.

Con este concepto señalado llega el momento de abordar nuestro último punto propuesto, exponer las formulaciones sobre el colonialismo y la colonialidad, de tal modo que a través de ellas junto con los anteriores planteamientos develar las lógicas sobre las cuales se empiezan a configurar el yo y el otro en las sociedades dominadas (específicamente en el caso de Hispanoamérica). En ese orden de ideas, siguiendo a Santiago Castro-Gómez (2011) y a Nelson Maldonado-Torres (2007), podríamos definir el colonialismo como el dominio, la expropiación y la explotación de un territorio, sus recursos, productos y de los sujetos

6 Si bien el artículo de Jaime Borja (2009) se refiere a la Nueva Granada, el concepto de *cristianización* puede aplicarse a la extensión del territorio americano colonizado por España en la medida que las razones expuestas se aplican a ella. Ejemplo de ello es el caso de México, donde diversas comunidades conservaron parte de sus creencias, costumbres y rituales prehispánicos, lo cual se puede evidenciar en diversos textos escritos y transcritos durante la colonia.

7 Matriz en tanto que, siguiendo a María Lugones (2008), “todo elemento que sirve como un eje se mueve constituyendo y siendo constituido por todas las formas que las relaciones de poder toman, con respecto al control” (79), siendo los elementos las concepciones sobre el cuerpo, el género, el saber y el ser.

que en ella viven por parte de una nación en aras de su propio beneficio, efectuando de esta manera un poder político y económico sobre los dominados y su territorio.

Por su parte, Aimé Césaire (2006) define al colonialismo no solo con la expropiación de la tierra y explotación de sus recursos, la vincula también a la degradación de los sujetos colonizados en todos sus aspectos, e igualmente en la descivilización y bestialización⁸ del colonizador que en aras de la acumulación del capital comete diversos actos de barbarie, deviniendo así el despertar del odio racial y la cosificación de los sujetos colonizados.

Entretanto, la colonialidad se refiere a las “relaciones de poder, y a concepciones de ser y de saber que producen un mundo diferenciado entre sujetos legítimamente humanos” (Maldonado-Torres, 2011, 685) y aquellos desprovistos de su humanidad y por tanto explotables. Se instaura sobre la continuidad de la idea medieval del cristianismo como religión verdadera y “nuevas concepciones ancladas en nociones de mayor y menor humanidad” (684) entre los dominadores y los sujetos colonizados, considerados como sujetos sin alma y sin capacidades cognitivas. Misma concepción que puede leerse en el planteamiento de Césaire (2006) al afirma que, al colonizado, además que se le despoja de sus tierras, se le vacía de sus formas de ver y concebir el mundo: su cultura, creencias, rituales, organización social, destruyendo de esa forma su humanidad e intersubjetividad al punto de cosificarlo producto de ese vaciamiento. Ahora bien, este “vaciamiento” se realiza al considerarlos inferiores teniendo como sistema de referencia al sujeto europeo, considerado superior y moderno.

La colonialidad, a diferencia del colonialismo, no se limita a las relaciones de poder sobre la tierra, la economía, la política y la soberanía, sino que se presenta como resultado de esa relación de poder colonial manifestándose en la forma como “el trabajo, el conocimiento,

8 Para ampliar la información respecto a la descivilización y bestialización de los dominadores recomiendo la lectura del texto de Todorov en el apartado correspondiente a “destrucción de los indios en el plano cualitativo” del tercer capítulo de su texto anteriormente citado *La conquista de América, el problema del otro* (2007).

la autoridad y las relaciones intersubjetivas se articulan entre sí, a través del mercado capitalista mundial y de la idea de raza” (Maldonado-Torres 131). En este sentido, se articula alrededor de la idea de raza como diferenciadora de las supuestas diferencias biológicas entre dominadores y dominados —creando con ella una situación de superioridad de unos con respecto a otros—, y sobre la acumulación del capital producto de la explotación de los recursos, trabajo no asalariado, la esclavitud y la servidumbre.

Algo que recalcar es que esta idea de raza sobre la cual se articula la colonialidad se funda sobre las diferencias fenotípicas y supuestamente biológicas existentes entre los europeos y no europeos, produciendo así identidades sociales como indígenas, negros y mestizos —en el caso de América— y que operarían también teniendo en cuenta la procedencia geográfica de estos: América, África, Lejano Oriente, Cercano Oriente y Europa. De esta forma se configuraría una clasificación racial/étnica y geocultural sobre las cuales se legitimaría la dominación (Quijano, 2014) en tanto se codifican diferencias biológico/geográficas que sitúan a los dominadores en una supuesta situación de superioridad natural con respecto a los dominados, considerados inferiores.

Estas ideas tuvieron repercusión en las aportaciones que sobre la misma realizaron algunos pensadores como Kant, quien establece diferencias en los sujetos con respecto a su color de piel y geografía, ya que esta perpetúa un fenotipo diferente para cada raza: blanca (europeo), negra (África), amarilla (Asia) y roja (América). Siendo la blanca superior por su capacidad para educar la naturaleza moral y racional del hombre, y el resto de las razas consideradas inferiores al no poder desarrollar plenamente esta acción racional (Castro-Gómez 141). Por esta razón Castro-Gómez afirma que las ciencias del hombre jugaron un papel fundamental en la construcción y consolidación de la idea de raza y con ella en la concepción de superioridad de Europa sobre el resto del mundo, lo que llevaría a legitimar la degradación de los sujetos colonizados y explotación de los mismos.

Ahora bien, podríamos decir que de la colonialidad se desprende todo un patrón de poder que ejerce influencia en diferentes aspectos de la intersubjetividad y humanidad de los dominados, tenemos de este modo una matriz de poder representada en la colonialidad del poder, del saber y del ser.

La colonialidad del poder se refiere a un patrón de poder manifestado en la dominación y explotación de los territorios y sus recursos, el control del mercado mundial, la imposición racial/étnica/geográfica del trabajo asalariado, donde los negros eran destinados al trabajo forzado, los indígenas a la servidumbre (no pagada) y los blancos al trabajo pago (Quijano 2014). De este modo, “la colonialidad del poder está vinculada a la concentración en Europa del capital, del salario, del mercado del capital, en fin, de la sociedad y de la cultura asociada a estas determinaciones” (796).

La colonialidad del saber es la negación epistemológica de los sujetos colonizados sustentada sobre la idea de raza y la supuesta ausencia de racionalidad en ellos, condenando e invisibilizando de esa forma toda su producción de conocimiento, su historia y cultura pues son producto de saberes ancestrales, tradicionales, mitológicos o precientíficos que deben ser superados, presentando así un paradigma epistémico de dominación eurocéntrico. Castro-Gómez (2011) afirma que la colonialidad del saber tiene sus orígenes a partir de la necesidad de España, y posteriormente de las demás potencias colonizadoras, de erradicar cualquier otro sistema de creencias que no favoreciera la visión capitalista del homo oeconomicus, estableciendo un *hybris* del punto cero, es decir, un comienzo epistemológico donde la visión del europeo es dominante, considerando todas las subjetividades, creencias, cultura, organización social/política de los dominados como primitivas, míticas o mágicas, salvajes e irracionales, favoreciendo así el control económico y social sobre ellos al reproducir sistemas de pensamiento, culturales, científicos y políticos europeizados.

Por último, si la colonialidad del saber es la negación epistémica de los sujetos, la colonialidad del ser puede definirse como la negación

ontológica de los dominados y el control del género, la sexualidad y la subjetividad por parte de los colonizadores, instaurada sobre un supuesto de inferioridad de los colonizados.

Derivado de los planteamientos expuestos hasta este punto, podemos decir que el patrón de poder implementado por Europa —en nuestro caso particular España— en América tuvo dos procesos para su constitución. Por un lado, la idea de raza como el principal elemento sobre el que se establecieron las relaciones entre los colonizadores y colonizados, instaurando así relaciones de clasificación y dominación sobre esta. Por otro lado, el control de la tierra, los recursos y productos “en torno del capital y del mercado” (Quijano 778), esto la ayudó a posicionarse como epicentro del mercado mundial gracias a la comercialización de metales como el oro, la plata y otros recursos explotados en la región por una mano de obra no asalariada, esclavizada. Le permitió a su vez desarrollar la relación capital/salario como forma de control del trabajo teniendo bajo su dominio relaciones no asalariadas de trabajo conformadas por indígenas y negros, mientras que la relación salarial se concentraba casi exclusivamente sobre los blancos (784). Luego, ya con la dominación de Europa del mercado y la economía mundial, se instaura una intersubjetividad alrededor del mundo, sobre todo en las naciones colonizadas en tanto que hay un control del trabajo, de sus recursos y de sus productos (Quijano, 2014), configurando de ese modo una intersubjetividad eurocentrista en lo cultural, político e intelectual en la medida que el ideal europeo se presenta como esa referencia moderna a seguir.

Ahora, si bien los planteamientos de Antonio Dougnac en torno a la discusión sobre la humanidad o no de los indígenas en Hispanoamérica y el proceso de cristianización propuesto por Jaime Borja no se refieren explícitamente a la matriz de la colonialidad, esta relación se puede inferir en la medida que con dicha discusión se crea una distinción entre los dominadores y los dominados, conformando así una clasificación racial/étnica que sitúa a los españoles en una supuesta situación de superioridad natural respecto a los indígenas. En este sentido, tenemos la configuración de una colonialidad del ser en la medida

que se estableció una negación ontológica de los indígenas, la cual es reforzada con el proceso de cristianización pues éste permeó no solo en las creencias de los indígenas sino en las concepciones del ser y el saber, las cuales fueron impuestas para crear en ellos una vida cristianizada. Además, se ejerció un control sobre el cuerpo y la sexualidad de los indígenas, así como el control de la libre circulación por su territorio, lo cual se afianzó, primero, al ser destinados a las encomiendas y trabajar, bajo ciertas condiciones, para los encomenderos, y luego con el agrupamiento de estos junto con los españoles ordenado por las leyes de Burgos para que aprendieran “el estilo de vida europeo” (Dougnaç 237). Así mismo, el control sobre el cuerpo se estableció en la búsqueda por erradicar la “costumbre de andar desnudos”, con lo cual se les imponía a vestir siguiendo las normas y costumbres occidentales. Y en la sexualidad en la medida que se buscaba a través del matrimonio erradicar cualquier práctica sexual fuera de las “leyes de Dios”, instaurando así una conciencia social en pro de la monogamia, reforzando esto con el miedo a la condenación de las almas si se incumplía el sacramento del matrimonio, el cual se verificaba permanentemente por medio de la confesión, otro sacramento que debían cumplir para salvar su alma.

En cuanto a la colonialidad del saber, esta se configura desde el mismo momento de la colonización con la negación de sus creencias al considerarlas paganas o como obra del engaño del demonio. Bajo esta premisa se intentaron erradicar las creencias prehispánicas, pero debido a la persistencia de las mismas, ya sea porque adaptaban sus creencias a las impuestas por los españoles, o adaptaban esas creencias impuestas a las suyas como es caso de la incorporación de elementos cristianos a diversos textos escritos o transcritos durante la colonización como puede observarse en diversos textos como el *Popol Vuh* o el *Título de los señores de Totonicapán*, se buscó considerarlas como manifestaciones fabulescas al interpretarlas como variantes cristianas (Borja 107), así como erradicar la idolatría, la cual, al igual que el matrimonio, se verificaba permanentemente con la confesión.

Como se puede evidenciar, y a manera de conclusión, la configuración del yo y el otro en las sociedades bajo dominación colonial no se establece de forma unidireccional, es decir, a partir de la diferencia de unos respecto a otros, por el contrario, se establece de manera dialógica en la medida que es con el otro donde el yo, siguiendo a Bajtín (2000), se concluye valorativa y estéticamente, deviniendo así el otro como un referente externo que completa su imagen física, emocional, expresiva y volitiva (47), y viceversa, el otro se concluye a partir de su otro. Es el otro, con sus diferencias, semejanzas, valoraciones, ideologías y cosmovisión que concluye al yo, lo cual es explicado a través de la triada de Bajtín: yo para mí, yo para el otro, y el otro para mí. Sin embargo, al tratarse de relaciones de dominación, de poder, la diferencia crea en los sujetos dominados intersubjetividades que se ven reflejadas en las concepciones que sobre el cuerpo, el género, el ser y el saber se les impone, lo cual supone su negación por parte de los dominadores. A pesar de ello, esta negación obedece a las lógicas de una construcción identitaria dialógica en la medida que sin el otro la diferencia, la clasificación y el contraste no existiría, por lo que el yo tampoco se podría definir pues no tendría ese referente externo que lo concluyera y con el cual creara, a partir de ese referente, su autodefinición. De modo que en la configuración del yo y el otro nos encontramos, como dijimos siguiendo a Lotman (1996), ante complejos sistemas semióticos en permanente contacto a través de sus elementos extrasistémicos, donde la diferencia —sus periferias— se sirven para conceptualizarse y conceptualizar el otro, a la vez que se insertan elementos al otro sistema (impuestos o asimilados) para actualizar dicho sistema y configurar estética y valorativamente al otro a partir del yo, y el yo a partir del otro, en fin, ante una compleja tensión de logos.

Sin embargo, podemos plantearnos si existen niveles o grados de dialogismo en la medida que, como apunta Todorov (2007), no se estableció en la colonización el descubrimiento del otro. Tanto los españoles como los indígenas no se descubrieron mutuamente, se configuraron a partir del asimilacionismo o la diferencia, en contraposición de un dia-

logismo puro, ético –siguiendo a Bajtín (2007)– donde tanto el yo como el otro se concientizan que todo acto puede tener repercusiones en el otro, siendo así la alteridad aquel “espejo” (Bajtín 47) que concluye ética y estéticamente a los sujetos.

Referencias

- Acosta, Carmen. (2009). *Lectura y Nación: novela por entregas en Colombia, 1840-1880*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Alejos García, José. (2006). “Identidad y alteridad en Bajtín”. *Acta Poética*. Universidad Nacional Autónoma de México, Vol. 27, No. 1, pp. 45-61.
- Armas, Fernando. (2009). “Espacios y formas: los procesos de evangelización en Iberoamérica”. *La invención del catolicismo en América. Los procesos de evangelización, siglos XVI-XVIII*. Ed. Armas, Fernando. Perú, Fondo Editorial UNMSM, pp. 9-19.
- Bajtín, Mijaíl. (2000). “Autor y héroe en la actividad estética”. *Yo también soy, (Fragmentos sobre el otro)*. Trad. Bubnova, Tatiana. México: Taurus, pp. 27-138.
- Bajtín, Mijaíl. (2009). “El problema de los géneros discursivos”. *Estética de la creación verbal*. Trad. Bubnova, Tatiana. México: S.XXI, pp. 248-293.
- Borja Gómez, Jaime. (2009). “Cristianización y evangelización en el Reino de Nueva Granada”. *La invención del catolicismo en América. Los procesos de evangelización, siglos XVI-XVIII*. Ed. Armas, Fernando. Perú, Fondo Editorial UNMSM, pp. 91-115.
- Breña Sánchez, Roberto. (2021). “Los movimientos de independencia en el continente americano durante la era de la revolución”. *Investigaciones y Ensayos*. N.º 71, septiembre, pp. 139-72.
- Bubnova, Tatiana. (2000). “Prólogo”. *Yo también soy, (Fragmentos sobre el otro)*. Trad. Bubnova, Tatiana. México: Taurus, pp. 11-26.
- Castro-Gómez, Santiago. (2011). “Filosofía, ilustración y colonialidad”. *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y latino [1300-2000]*. Eds. Dussel, Mendieta, Bohórquez. México: Siglo XXI, pp. 130-142.
- Césaire, Aimé. (2006). *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Ediciones Akal.
- Dougnac Rodríguez, Antonio. (1998). *Manual de historia del derecho indiano*. México. UNAM, Instituto de Investigaciones Jurídicas: McGraw-Hill Interamericana Editores.
- Hernández, Silvestre. (2011). “Dialogismo y alteridad en Bajtín”. *Contribuciones desde Coatepec*. No. 21, jul-dic., pp. 11-32.
- Lotman, Yuri. (1996). “Acerca de la semiósfera”. *La semiósfera I semiótica de la cultura y del texto*. Trad. Navarro, Desiderio. España: Ediciones Cátedra, pp. 10-23.

- Lotman, Yuri. (1996). "Sobre el metalenguaje de las descripciones tipológicas de la cultura". *La semiósfera I semiótica de la cultura y del texto*. Trad. Navarro, Desiderio. España: Ediciones Cátedra, pp. 65-87.
- Maldonado-Torres, Nelson. (2007). "Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto". *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Eds. Castro-Gómez, Santiago. Grosfoguel, Ramón. Bogotá: Siglo del hombre editores, pp. 127-167.
- Maldonado-Torres, Nelson. (2011). "El pensamiento filosófico del giro decolonizador". *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y latino [1300-2000]*. Eds. Dussel, Mendieta, Bohórquez. México: Siglo XXI, pp. 683-700.
- Martínez Ferrer, Luis. (2009). "El proceso de institucionalización de la Iglesia Católica en Iberoamérica (siglos XVI-XVIII)". *La invención del catolicismo en América. Los procesos de evangelización, siglos XVI-XVIII*. Ed. Armas, Fernando. Perú, Fondo Editorial UNMSM, pp. 19-45.
- Quijano, Aníbal. (2014). "Colonialidad del poder, Eurocentrismo y América Latina". *Aníbal Quijano, Cuestiones y horizontes Antología esencial: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Comp. Assis Clímaco, Danilo. Buenos Aires: CLACSO, pp. 777-832.
- Todorov, Tzvetan. (2007). *La conquista de América, el problema del otro*. Trad. Flora Botton Burlá. México: Siglo XXI Editores.
- Voloshinov, Valentín. (2009). "El estudio de las ideologías y la filosofía del lenguaje". *El Marxismo y la Filosofía del Lenguaje*. Trad. Bubnova, Tatiana. Argentina, Ediciones Godot, pp. 25-36.
- Voloshinov, Valentín. (2009). "Planteamiento del problema del discurso ajeno". *El Marxismo y la Filosofía del Lenguaje*. Trad. Bubnova, Tatiana. Argentina, Ediciones Godot, pp. 180-193.

IDEOLOGÍA DE LA MATERNIDAD EN LA LITERATURA Y LA SOCIEDAD

THE IDEOLOGÍA OF MOTHERHOOD IN LITERATURE AND SOCIETY

CARMEN MARÍA GALLARDO ORTEGA
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA (MÉXICO)

<https://orcid.org/0009-0007-9646-1352>
carmen.gallardo2502@gmail.com

Resumen

El objetivo de este artículo es reflexionar sobre la maternidad, ya que por años se le han asociado los conceptos de natural, instinto, familia y biología. Sin embargo, como se pretende abordar a continuación, estos conceptos son resultado de una construcción social que se ha esparcido a través del Estado por medio de los aparatos ideológicos como la escuela, la familia, los medios de comunicación y la literatura. Asimismo, se revisarán también los textos de mujeres quienes a partir del siglo XX desmitificaron y ahondaron más sobre este tema.

Palabras clave: Maternidad, ideología, feminismo, literatura escrita por mujeres, historia de la literatura.

Abstract

This paper seeks to study the ideology associated to motherhood. In the course of time, it has been attached to concepts including “natural”, “instinct”, “family” and “biology”. Nevertheless, as stated in the investigation, all these terms emerge from a social construction encouraged by the hegemonic system through ideological state apparatuses, namely

educational institutions, family, media, and literature. Furthermore, literary texts written by women who in the early twentieth century demystified motherhood are analyzed.

Keywords: Motherhood, ideology, feminism, literature written by women, history of literature.

¿Qué pensamos cuando vemos a una mamá? ¿Se nos viene a la mente el amor incondicional, el sacrificio, o la feminidad? ¿A qué nos remite? ¿Por qué sigue estando tan presente en nuestra cultura la creencia de que una mujer se realiza en la maternidad? La percepción generalizada de la maternidad está ligada a la naturaleza, al “instinto”, a la crianza y a la familia, pero ¿de dónde nos vienen todos estos conceptos? Estas inquietudes han sido el punto de partida por el cual inició este proyecto de investigación en el que intentamos ver, por un lado, las diferentes madres en la literatura que han contribuido con el concepto de sacrificio y amor incondicional, y por otro, analizaremos cómo ha cambiado a través de la crítica feminista el tema de la maternidad abordado por diversas escritoras como Brenda Navarro en *Casas vacías*.

Para realizarlo, nos permitiremos ahondar en la historia de la maternidad en Occidente porque nos es imposible aislar el tema sin un contexto preciso para después en el campo literario ver personajes maternos presentes en el canon.

De acuerdo con lo que nos relata Yvonne Knibiehler (2001), la maternidad ha estado más ligada a decisiones políticas que a cuestiones biológicas. Un ejemplo de ello es en la antigua Roma con el emperador Augusto. Él quería incrementar el índice de natalidad y utilizó como referencia el modelo de madre virtuosa y responsable: Cornelia, esposa de Tiberio (20). Inclusive, según las leyes de natalidad de Augusto, un ciudadano debía tener al menos tres hijos para poder entrar en posesión de una herencia. A lo largo de la cultura occidental veremos una similitud de este tipo de políticas que impactan la visión y perspectiva social de la maternidad.

A su vez, en la cultura judeo-cristiana la representación materna más relevante es la de Eva y María. En la *Biblia* Eva es creada a imagen y semejanza de Adán. Fue creada a partir de una costilla. Es a ella a quien la serpiente equiparada a Satán viene a tentarla y Dios es quien la castiga con el dolor del parto. De acuerdo con este pasaje bíblico los dolores de parto son un castigo divino por dejarse tentar. Un rasgo de culpabilidad ligado a la maternidad.

Por otro lado, en esta cultura vemos una gran influencia de la virgen María sobre la maternidad. La historiadora Knibiehler (2001) afirma que en los evangelios María tiene poca mención. Solamente Lucas, quien relata la infancia de Cristo, la pone en escena de manera directa y personal, pero en un breve pasaje. Se plantea en la Biblia que María madre de Cristo es una virgen. También, se hace mención a Sara quien a los 90 años y menopáusica engendró a Isaac. “Debatidos largos y apasionados establecieron que María era virgen antes del parto y siguió siéndolo en el parto y después de dar a luz” (Concilio de Calcedonia año 45).

Tiempo después con la Ilustración, una de las voces más conocidas sobre el amor materno fue Jean-Jacques Rousseau. Él escribió que “Si las madres se dignan a alimentar a sus hijos, las costumbres se transformarán por sí solas, los sentimientos naturales se despertarán en todos los corazones y el Estado se repoblará.” (*Emilio* Libro I, 57)

A partir de su obra *Emilio*, las madres comenzaron a asumir más su papel de progenitoras y a encontrar gusto en las tareas maternas. ¿Qué significa esto? Esa alegría y amor incondicional que se ha estipulado socialmente como “natural” en las madres, realmente es una consecuencia más política y oligárquica determinada de una época. ¿Cuál ha sido el efecto de esto? Al respecto, Ana María Fernández expresa que:

actualmente nuestra sociedad organiza el universo de significaciones con la maternidad alrededor de la idea mujer = madre, organiza tanto el conjunto prescripciones que legalizan las diferentes acciones en el concebir, parir y criar la descendencia, como los proyectos de

vida posible de las mujeres concretas, y también los discursos sobre la mujer". (Fernández 161)

Más adelante en la Primera y Segunda Guerra Mundial se inicia la nacionalización de las madres o la presión natalista. "Diversos países occidentales de acuerdo con sus principios políticos asumieron diferentes estrategias para lograr aumentar el natalismo" (Oberman 126). A pesar de que eran ellas quienes trabajaban en lugar de los hombres, se les seguía reconociendo únicamente por parir. Como bien lo documenta Stéphanie Thomas (2022), en el discurso del 20 de junio de 1940, Philippe Pétain "acusó directamente a las mujeres de ser demasiado frívolas y de no haber sabido reemplazar a los muertos de la Primera Guerra" (36). Inclusive las culpó de la derrota porque había muy pocos hijos, muy pocas armas. Afirmó también en ese discurso que el deseo de autonomía sexual de las mujeres era el causante de la disminución de la tasa de natalidad y descartó que los hombres tuvieran algo que ver.

Pétain reconocía que las madres de Francia tenían la tarea más difícil pero también la más bella. A partir de ese discurso, el Día de las Madres se estableció como obligatorio y en Francia se celebra el primer domingo de mayo y en México el día 10 de ese mismo mes. La historiadora Yvonne Knibiehler emite la pregunta:

¿Sigue siendo un acto natural traer a un hijo al mundo? Lo anterior, debido a que el embarazo y el parto son objeto de una supervisión cada vez más sofisticadas. Los partos se provocan en fechas programadas y la reproducción humana se ha convertido en un asunto científico y técnico. (101)

Después del recorrido histórico que hace Knibiehler, podemos resaltar que la maternidad no pertenece únicamente a la vida privada; no es solamente la expresión de un deseo femenino, ni una elección privada, ni mucho menos la manifestación del amor de una pareja; sino que es algo transversal de lo público y lo privado.

Maternidad en la actualidad

Asimismo, Esther Vivas (2015) en *Mamá desobediente* denuncia que, ahora en pleno siglo XXI el ideal materno sea la mujer sacrificada que se encarga de sus hijos y familia y a la vez sea una súper mamá capaz de mantener un buen trabajo y cumplir con todo. Esto implica una doble presión que antes no se tenía, ya que ahora la mujer debe ser una madre entregada y sacrificada. Además, como consecuencia del capitalismo neoliberal también debe triunfar en el mercado de trabajo y tener una carrera exitosa sin importar si el lugar de trabajo ofrece flexibilidad de horario o alguna otra facilidad. Según Vivas, “son los modelos que encajan en el sistema y que se espera que reproduzcan indistintamente” (21). En este sentido, consideramos que la idea moderna de maternidad ha cambiado con las décadas. Si bien con los movimientos feministas de la década de 1980, la maternidad podía ser considerada como antifeminista, ahora pasa lo contrario, pero continúa esa presión a las mujeres en todos los aspectos de la vida. Ellas deben conseguir lo mejor en cualquier rubro de la cotidianeidad y cualquier desbalance es visto como un error en lugar de ser considerado como una normalidad. A pesar de que la idea moderna de la maternidad ha cambiado según los gobiernos en turno y los movimientos sociales, se espera que las mujeres se vean impecables físicamente aún después de haber parido como si no perdonáramos los cambios lógicos de nuestro cuerpo; también algunas se sienten forzadas a vivir la felicidad absoluta con un bebé cuando la maternidad está llena de claroscuros y matices. Desafortunadamente, hemos visto cómo desde el judeocristianismo, se ha construido un ideal materno patriarcal que ha sido reforzado con las ideas de Rousseau en la Ilustración y perpetuado por diversas políticas de varios Estados nación. La maternidad se ejecuta en la esfera privada, pero se diseña en la pública.

Arrepentimiento y maternidad

En 2015 la israelí Orna Donath publicó un estudio sobre el arrepentimiento de ser madres. Este estudio fue realizado de 2008-2013 y fue

difundido en varios países creando más polémica en Alemania. Las personas que ella interrogó en su estudio enfatizaban que su arrepentimiento como madres no tenía que ver con sus hijos, sino con la institución de la maternidad porque la perciben como un freno a su tiempo, libertad y autonomía. De acuerdo con la historiadora en la maternidad, Barbara Vinken, este estudio de Donath tocó un punto sensible porque desmitificó el mito materno, una felicidad por la que muchas mujeres han sacrificado tanto.

Maternidad y literatura

Una vez puesto claro el contexto histórico de la maternidad y después de ver cómo la concepción del ideal materno ha sido más una cuestión política y social que privada, biológica y femenina, ahora veremos cómo ha sido abordada la figura materna en la literatura y veremos que esta ha sido planteada por la parte masculina de la sociedad más que por la femenina. El papel de la mujer durante cientos y cientos de años ha sido estar al margen de los hombres. De esta manera se ha creado un ideal que ha perdurado hasta nuestros días: la imagen de la madre sacrificada, protectora, amorosa y abnegada. ¿A quién se le ocurrió que debían ser así las madres? A nadie en particular, sólo que como ya vimos, el discurso de la mujer ha sido escrito en el entramado de diversos sistemas como el literario.

Con base en lo anterior y para ver las variantes que ha tenido el concepto de maternidad en nuestra sociedad, proponemos en primer lugar un breve recorrido sobre las madres en la literatura que cumplen con lo descrito anteriormente y veremos que este ha prevalecido desde los griegos y hasta en la literatura infantil de la actualidad. Tomamos obras y personajes maternos tanto de la literatura hispanoamericana como de la universal porque lo que nos interesa es el ideal representado. Lo ordenamos cronológicamente, pero al hablar del *Liber manualis* de Dhuoda del siglo IX, consideramos mejor hacerlo en el apartado de la crítica feminista porque la obra tiene un enfoque más moderno. A pesar de que hay historias donde no siempre figuran las madres idea-

les, el modelo más fijo en el imaginario colectivo es el de aquella que ama incondicionalmente a sus hijos; la que se sacrifica por ellos y en donde la identidad de esas mujeres radica precisamente en su maternidad. Además, cabe señalar que, en diversas ocasiones, se nos muestran a las madres con cualidades extremas; es decir: o son muy buenas y muy amorosas; o son muy malas a tal grado de matar a los hijos como en el caso de Medea. Consideramos que esta ausencia de matices es multifactorial; por un lado, los personajes maternos, en su mayoría, han sido elaborados desde el punto de vista masculino y también, en muchas historias las madres pocas veces son narradas por ellas mismas. Son escritores masculinos quienes de acuerdo con una ideología y a una construcción social, han elaborado dichos papeles. Los ejemplos expuestos no abarcan la totalidad de los casos existentes en todos los textos literarios, pero sí abonan a ofrecer una tipología. En segundo lugar, con la crítica feminista podremos darnos cuenta de los cambios que trajo el hecho de que las mujeres con su propia voz hablaran de la maternidad. Eso lo veremos en la literatura mexicana en escritoras como Rosario Castellanos y Jazmina Barrera, para después analizar cómo trata el mismo tema la escritora Brenda Navarro en *Casas vacías*. Escogimos esta obra porque refleja una problemática real de México sobre cómo las mujeres idealizan y se obsesionan con ser madres y las consecuencias de ello. La novela trata el arrepentimiento y la violencia de género como problemas colaterales de una maternidad sobrevalorada.

Hécuba.- En los textos literarios de Grecia, la figura de Hécuba es ejemplar a pesar de que presenció todavía más muertes de sus hijos. Encaja perfecto con el ideal de la madre perfecta al ser prudente, amorosa incondicionalmente con cada uno de sus numerosos hijos. Este ideal de madre también sería pasado a otras mujeres literarias como Penélope, Andrómaca, Deyanira, etc., aunque Hécuba estuvo expuesta constantemente al dolor de la muerte de algunos de sus hijos.

Eva.- Eva es conocida como la madre de todas las madres. Fue la segunda mujer de Adán (la primera fue Lillith) y de acuerdo con la Biblia fueron expulsados del paraíso por haber desobedecido a Dios. La serpiente fue quien tentó a Eva de comer el fruto del árbol prohibido y ella convenció a Adán de hacerlo: “Y Dios le dijo: ¿Quién te enseñó que estabas desnudo? ¿Has comido del árbol del que yo te mandé no comieses? Y el hombre respondió: La mujer que me diste por compañera me dio del árbol, y yo comí” (Génesis, 11-12). Por otro lado, a Eva, le dijo: “Multiplicaré en gran manera los dolores en tus preñeces; con dolor darás a luz los hijos; y tu deseo será para tu marido, y él se enseñoreará de ti” (Génesis, 17).

Este relato, publicado en la Biblia, ha tenido un gigantesco impacto. Como dice María Isabel Toro en “La Biblia y las mujeres en la literatura didáctico-moral española”, “la Biblia es uno de los libros que más motivos, argumentos, imágenes, tópicos ha prestado al mundo artístico en Occidente (...) y toda su tradición nutre buena parte del imaginario literario medieval, al tiempo que sirve de autoridad primera en los contextos doctrinales y, en general, en la conformación de la cultura oficial de la época” (61).

Como consecuencia, Adán y Eva fueron castigados y echados del paraíso. Ahora el hombre tenía que labrar la tierra. “Con el sudor de tu rostro comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra” (Génesis, 19). Con esta expulsión, Eva se convirtió así en la culpable y causante de que el hombre haya perdido el paraíso. Este relato es conocido en todo el mundo y ha servido como base para temer y desear el cuerpo femenino. El Génesis se convirtió en una de las autoridades fundamentales en la Edad Media para la concepción de la mujer. Es una explicación sobre el origen de la humanidad en el planeta y la culpable del sufrimiento, del trabajo y del dolor es una mujer llamada Eva.

De esta idea de imperfección surge un segundo argumento en la configuración de lo femenino: la natural tendencia de la mujer al pecado, cuya debilidad, además, hacía de ella un ser especialmente

apto para convertirse en el instrumento idóneo con el que propagar el mal por el mundo según la intención del maligno: este actuaría como agente principal y aquella como el medio más efectivo para provocar y desencadenar las actuaciones diabólicas. (64)

Inclusive el religioso franciscano Álvaro Pelagio escribió 102 razones para argumentar la inferioridad de la mujer, “origen del pecado, arma del diablo, expulsión del paraíso, madre del error, corrupción de la ley antigua”. Este tipo de conceptos, a la fecha, están anclados en nuestra sociedad. Muestra de ello es que, en 2005, se realizó “La marcha de los hombres” realizada en la Ciudad de México y a pesar de que no tuvo mucho aforo, sorprende el manifiesto presentado cuyo artículo 10 dice: “sancionar en forma legal y a través de campañas promocionales y publicitarias a las mujeres que violan la serenidad sexual de los hombres y los seducen, provocan y utilizan, aprovechándose de sus encantos” (Guzmán 2022).

Virgen María.- No existe mayor referencia a la maternidad y al ideal de la mujer tan fuerte como la figura de María. Como dice Stefano de Fiore:

María aparece en cada una de las épocas como una figura indispensable que conquista progresivamente el tiempo, el espacio, personas e instituciones; y se convierte, aun con las variaciones propias de cada universo simbólico, en una persona representativa, gragmento y a la vez síntesis en la cual se refleja el todo de la fe, de la Iglesia, de la sociedad, en una palabra; de cada una de las culturas. (19)

Existe una disciplina teológica que inicia en el siglo XVII llamada mariología que es el estudio sistemático sobre la madre de Jesús con base en la teología y demás instituciones religiosas. Lo que llama la atención para este estudio es que el aspecto que más se ha resaltado de ella es su

maternidad virginal. El enfoque en algunas confesiones de fe no recae en María sino en su carácter virginal.

Durante el siglo II-VII, el tema de la virginidad se volvió central y, a lo largo de los siglos, se convirtió en doctrina común a tal grado que la figura de María tiene implícito el carácter de madre y el de virgen, lo cual es biológicamente imposible, no obstante y este modelo ha sido la base para la figura femenina. Al inicio de la Edad Media, la representación de María cambia y se aleja de la mujer sencilla hebrea con registros históricos del siglo I para convertirse en la Madre de Cristo. Se le empieza a nombrar como reina, mediadora y abogada de los creyentes. Se inician los debates sobre esta santidad de María y la teología afirma que precisamente porque Jesús tomó la humanidad únicamente de su madre, no sería posible que esta carne maternal fuese ordinaria.

Por su parte, Gladys Lizabe en su artículo "Madres medievales: en torno a la deconstrucción de estereotipos femeninos" afirma, "la devoción mariana fue esencial para la configuración de la subjetividad femenina medieval en cuanto aportó uno de los ejes centrales de la vida de las mujeres, ensalzada y sacralizada por su condición de dadora de vida y en ámbitos de extrema piedad y santidad" (104).

De acuerdo con la revisión que realiza Lucía Guerra sobre crítica feminista, podemos observar que en la cultura occidental la virgen María tiene un gigantesco peso en el imaginario colectivo femenino porque está anclado en la "figura de una mujer que abnegadamente cuida de los hijos y hace de la casa el espacio de la armonía y la felicidad para el hombre quien allí encuentra el descanso" (11). Tomando esto como base, Lucía Guerra nos explica que la existencia de la mujer fue restringida exclusivamente al rol de madre y esposa y se enmascaró bajo una matriz de mistificaciones que hicieron de la maternidad algo sublime y venerable. Inclusive, la figura de María resulta sorprendente porque a lo largo de los siglos la afirmación de la Inmaculada Concepción fue una postura política (en el caso del Imperio español) y hasta 1854 se volvió dogma.

Según Camila Rogazy y Loreto Carrasco, fue proclamado el día 8 de diciembre de 1854 por el papa Pío IX, donde afirma que la santísima Virgen María fue preservada inmune de toda mancha del pecado, que está revelado por Dios y, por lo tanto, debe ser constantemente creído por los fieles. Sorprende que uno de los modelos más fuertes de la feminidad y de la maternidad haya sido producto de debates teológicos en los que ninguna mujer participó, pero es aún más sorprendente la vigencia y adoración actual de la figura de María en el mundo.

El modelo de madre basado en la virgen María ha sido reproducido en varios aspectos de la sociedad occidental como la escuela, la iglesia, los medios y la literatura. En manuales dirigidos a las mujeres sobre el comportamiento en el matrimonio, destacan los rasgos virginales. Por ejemplo, *La perfecta casada*, obra en la que Fray Luis de León en 1583, fomenta en las esposas la idea de que una mujer casada debía ser “perpetua causa de alegría y descanso”. Asimismo, culpabiliza a las mujeres de los vicios de los hijos:

Con los hijos, que son parte suya y los traen en las manos desde su nacimiento y les son en la niñez como cera, ¿qué pueden decir, sino confesar que los vicios dellos y los desastres en que caen por sus vicios, por la mayor parte son culpas de sus padres? Y porque agora hablamos de las madres, entiendan las mujeres que, si no tienen buenos hijos, gran parte dello es porque no les son ellas enteramente sus madres. (194)

Emilio.- Tiempo después, en la Ilustración, Jean Jacques Rousseau publicaría un libro que fue determinante en el comportamiento de varias mujeres hacia la maternidad. Este pasó a la historia porque a partir de él, cambiaron varias costumbres maternas en la sociedad francesa del siglo XVIII. En el texto, Rousseau hace un estudio completo y siempre se concentra en el bienestar de los niños quienes serán los futuros ciudadanos. Con esta visión, para él es importante que la madre sea su primera educadora y que ésta siga un estilo de vida en beneficio de

su hijo. Desde la primera página, Rousseau declara que la educación primera es la que más importa, y ésta, sin disputa compete a las mujeres. Dice que “si el autor de la naturaleza hubiera querido fiársela a los hombres, les hubiera dado leche para criar a los niños” (17).

Emma Bovary.- Tiempo después, veremos en el siglo XIX pequeños deslumbres de una maternidad con más matices. Gustave Flaubert en su novela, *Madame Bovary* nos presenta a Emma Bovary, una mujer frustrada en su matrimonio y quien manifiesta deseo por los lujos característicos de la clase alta parisina y por amor pasional. En el transcurso de la novela, ella descubrirá que no ama a su pareja, que el matrimonio ni la maternidad son lo que ella esperaba. Una vez que su niña nació, Emma le puso el nombre de Berta, pero era tal su amargura e insatisfacción que nunca mostró cariño ni amor:

Entre la ventana y la mesa de labor, estaba la pequeña Berta que vacilaba sobre sus botitas de croché e intentaba acercarse a su madre para coger la punta de las cintas de un delantal. —¡Déjame! —le dijo apartándola con la mano. La niña volvió en seguida a acercársele más (...) -¡Déjame de una vez!— gritó rechazándola con el codo. Berta fue a caer al pie de la cómoda, contra la cantonera de cobre; se cortó la mejilla, brotó la sangre. (147)

Al mismo tiempo, Emma Bovary estará en búsqueda constante de sus deseos y terminará siendo infiel y con deudas. Finalmente, decidirá poner fin a su vida. En esta novela, Gustave Flaubert es de los primeros autores que, utilizando un narrador omnisciente, ofrece una descripción detallada de Emma y así podemos comprender que el rechazo de ésta hacia su hija o la falta de ilusión hacia la maternidad venía de una insatisfacción y decepción profunda hacia la vida. En esta obra, la protagonista rompe con el ideal materno y con el supuesto instinto materno al dejar el cuidado de su hija a terceros.

Por otro lado, en el caso de *La casa de Bernarda Alba* escrita en 1936, hay una crítica evidente a la sociedad conservadora española de aquella época y se alza el cuestionamiento sobre el papel de la mujer en la reproducción del sistema patriarcal. Sin embargo, en la actualidad y como lo menciona Romenech, son este tipo de madres las primeras víctimas de este. Nos surge la interrogante sobre qué pasa con las madres en la literatura. En este sentido, en un artículo de opinión publicado por el periódico argentino *El Clarín*, “las madres sin historia ni voz propia son las preferidas en nuestra literatura, aun cuando ni siquiera así, estereotipadas, abundan en los textos” (2017).

Es relevante precisar que, aunque poco a poco emergieron personajes maternos más complejos, el ideal de madre continúa estando muy presente en los productos culturales. Un buen ejemplo es la saga de *Harry Potter*. Esta serie de libros infantiles escrita por la británica J.K. Rowling (Joanne Rowling) y publicada el 26 de junio de 1997 es hasta ahora la obra más leída en la historia de la literatura (Lacassagne, 2016). Se destacan las figuras maternas, ya sea biológicas o adoptivas que son importantes en el transcurso del relato. En primer lugar, la madre de Harry, Lily, quien muere al inicio de la historia por haberse sacrificado para salvar a su hijo. Aunque no sepamos mucho de la vida de Lily, ese acto es la razón de ser de Harry Potter, ya que derivado de la salvación de su madre ante Lord Voldemort, el protagonista sobrevive y le queda la famosa cicatriz en forma de rayo en la frente. Este hecho es una repetición del sacrificio adherido a la imagen materna. Haber salvado a Harry, es lo que logra terminar con una época de terror y persecución por parte del mago Voldemort. Es el argumento central de los libros, ya que, en el transcurso de los siete, Lord Voldemort se fortalecerá poco a poco y querrá buscar venganza.

También, en estos libros tan famosos, encontramos el arquetipo de madre encarnado en el personaje de Molly Weasley. Encarna todos los atributos del ideal materno. Se dedica al hogar y es muy afectiva con sus hijos y con Harry a quien le envía regalos que ella misma teje como a cualquiera de los suyos. A pesar de ser parte de la Orden del

Fénix, grupo de magos que hacían estrategias de resistencia contra Lord Voldemort y protegían a Harry de este, Molly Weasley siempre se encarga del hogar y de las labores domésticas. Sin embargo, en el único enfrentamiento donde ella es partícipe es contra Bellatrix, una maga mortífera completamente fiel a Lord Voldemort. Se enfrenta a ella para defender a su hija Ginny Weasley y le grita: “No con mi hija, perra” (Not my daughter, you bitch) (Rowling, 2007, 589). Utiliza la maldición mortal de Aveda Kedabra y es el único miembro de la Orden que lo usa en la saga. Todo, por defender a su hija menor.

Literatura, mujeres y maternidad

Como veremos a continuación, es hasta el siglo XX cuando las madres toman la pluma y comienzan a hablar. Como vimos, los escritores repetían modelos congelados en el imaginario colectivo de la maternidad. Algunos como en el caso de *Medea* las lleva al otro extremo de matar al hijo, pero pocas veces hay un punto intermedio o una narración sobre su interior, su mente o sus sentimientos que explique el porqué de sus acciones. Como se menciona en el artículo de *El Clarín*, “En la mayoría de los relatos de la literatura argentina, la madre nace como madre. En el camino perdió el nombre y será nombrada como mi madre o la madre de” (2017). Asimismo, antes de continuar con el surgimiento de la crítica feminista y los textos sobre maternidad escrita por mujeres, consideramos relevante mencionar a Dhuoda, una mujer del siglo IX quien escribió *Liber Manualis* o *Manual para mi hijo*. Es un texto escrito en primera persona y desde una intimidad que en aquella época no se realizaba todavía. El manual se elaboró con el objetivo de ayudar a su hijo Guillermo quien le fue arrebatado por parte de su esposo Bernardo como muestra de confianza de Carlos el Calvo. Su hijo tenía 14 años y Dhuoda quedó con mucho dolor. Podríamos decir que su texto además de constituir el primer tratado pedagógico de la Edad Media, es de los primeros textos que habla de maternidad por la propia mujer, ya que como la historia nos lo ha demostrado, las

figuras maternas en su totalidad fueron descritas en su mayoría por plumas masculinas.

Consideramos pertinente retomar en este texto la explicación que Lucía Guerra (2007) hace en su libro *Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista*. La crítica feminista surge porque diversas mujeres se dan cuenta de que, a pesar de haber logrado el voto y derecho a la educación, la mujer seguía siendo ciudadano de segunda categoría porque era discriminada en el ámbito laboral y en la parte ejecutiva y legislativa de lo social y político. Además, la imagen de la mujer en medios estaba teñida por discriminaciones de carácter sexista (7). El primer intento que hubo inició en la década de 1960 cuando se rescatan las huellas ideológicas de dos textos pioneros escritos a comienzos del siglo XX: *Cuarto propio* de Virginia Woolf de 1928 y *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir de 1949 (9).

Al respecto, Cándida Vivero (2012) en su artículo “De madres, hijos y otras cuestiones afectivas: comentarios crítico-analíticos a las temáticas recurrentes en las narradoras mexicanas nacidas a partir de 1970”, menciona que para principios del siglo XX las dramaturgas evidenciaron las rupturas de los roles tradicionales al abordar temas considerados tabúes hasta ese momento: el divorcio, la unión libre y el suicidio; de tal suerte que dichas temáticas comenzaron a aparecer en las obras de las escritoras. Esto como oposición a que en el siglo anterior era lo contrario:

Las escritoras mexicanas del siglo XIX y hasta mediados del siglo XX, refirieron en sus escritos a la familia, los hijos, la maternidad y la patria. Isabel Ángela Prieto de Landázuri, Refugio Barragán de Toscano, Laureana Wright de Kleinhans, María Enriqueta Camarillo, entre muchas otras, abordaron los temas ya sea como alabanza de los atributos femeninos, ya sea como medio para reivindicar el papel de la mujer en la sociedad. (170)

A partir de aquí, se produjo también el cuestionamiento crítico de los cánones y paradigmas. Dentro de este contexto, Lucía Guerra (2007) explica

que se ubican las bases teóricas y políticas de la crítica feminista desde las instituciones universitarias y se empiezan a cuestionar desde una perspectiva minoritaria (23). Fue Adrienne Rich quien habló de una nueva mirada en la tradición literaria, ya que ésta implicará más una postura política que cuestionará los valores de una sociedad en la que hasta los movimientos revolucionarios perpetúan las estructuras patriarcales. “Se trata de volver a los textos del pasado como modeladores de una identidad sexual ya prescrita y a la vez explorar cómo las mujeres son capaces de ver, nombrar e imaginarse a sí mismas” (Rich en Guerra 24).

Con base en lo anterior, es que se vuelve a mirar la cultura y en específico a la literatura para reconstruir la imagen de la mujer. En este proceso se constató que la producción literaria de la mujer estuvo marcada por la total omisión e incompreensión de toda una ideología. Y es ahí donde recae la labor de la crítica feminista: rescatar los textos escritos por mujeres con el objetivo de cambiar la perspectiva de lo que entonces se tenía como literaria (Guerra 25). Las mujeres acaban de tomar la pluma para revisar y reconstruir su propia imagen con toda la carga incensurable de lo que experimenta en la sociedad como madre, esposa, hija, profesionista, etc., sin ninguna atadura. Justamente gracias a ese recorrido que la crítica ha realizado, hoy podemos tener en las manos diversas novelas que proponen otra forma de ver la maternidad y los roles femeninos. En estos textos, es evidente una transformación en el papel de las mujeres. La maternidad ni el matrimonio forman el centro de sus vidas, tampoco perpetúan el ideal materno ni la oposición. Estas escritoras ya heredaron parte del recorrido feminista explicado por Lucia Guerra.

Un ejemplo de estas narrativas es Rosario Castellanos. Ella fue de las primeras en México que a través de sus textos le dio una cara real a la maternidad. En el poema “Se habla de Gabriel” escrito en 1972 el primer verso es muy fuerte: “como todos los huéspedes mi hijo me estorba”. Desde esta primera frase se está rompiendo con el ideal latinoamericano de la madre. Como dijo Alicia Ramírez “el hecho de aseverar que un hijo es un estorbo, es un atentado contra los parámetros de la

sociedad patriarcal y se juzga a la madre, dejando a un lado a la mujer” (84). El poema habla desde el punto de vista de una mujer que a pesar de tener en su biología todo para engendrar, para ella es prioridad encontrarse a sí misma. Igualmente, a medida que va creciendo el hijo, la mujer menos obtiene su propia identidad. Es un poema enfocado en la transformación de una mujer al ser madre. A diferencia de las figuras maternas anteriores, esta mujer cuenta con historia propia ajena a su maternidad y es conocida como alguien y no como la madre de. Además de este poema, gran parte de la obra de Rosario Castellanos está dedicada a concientizar sobre el papel y la paradoja de ser mujer.

Con este panorama literario, resulta evidente el tratamiento que le dan las escritoras a la maternidad. Ahora, en el siglo XXI, es cada vez más común que en la sociedad y por ende en la literatura se hable del ser madre con todas las ambivalencias que estas implican. Novelas como *El instinto* de Ashley Audrain, *La hija única* de Guadalupe Nettel, *Línea nigra* de Jazmina Barrera, *Tenemos que hablar de Kevin* de Lionel Shriver, *Apegos feroces* de Vivian Gornick nos presentan diversas problemáticas entre hijos y mamás. Sobre todo, rompen con los estereotipos de que la maternidad representa la felicidad en la mujer. En este contexto también surge la novela que este proyecto de investigación estudia: *Casas vacías* de Brenda Navarro.

La maternidad en *Casas vacías* de Brenda Navarro

La primera novela de la escritora mexicana Brenda Navarro fue *Casas vacías* y ella lo publicó en un sitio llamado *Kaja negra* en 2018. Después, debido a su éxito, la editorial Sexto Piso lo editó para posteriormente publicarlo en 2019. Esta novela trata sobre la maternidad de dos mujeres: una que pierde a Daniel, su hijo autista de tres años, en un parque, y la segunda, que le roba al niño. Ambas se vuelven madres del mismo individuo, aunque una sea en ausencia. Esta maternidad tendrá consecuencias diferentes en ambas.

Asimismo, destaca que las dos personajes (mamá que pierde al niño y la otra que se lo roba) no tienen nombre y el relato inicia con la

pérdida de Daniel en el parque y poco a poco se desenmascaran las razones por las que ambas decidieron tener hijo. Después de haberlo extraviado, la mamá 1 recordará qué la orilló a embarazarse, cómo fue su embarazo para después darse cuenta de una automodalización y después hacer un reconocimiento sobre su maternidad. Recordar significa tener presente una cosa, o traer a la memoria algo percibido, aprendido o conocido. Como parte de su propia enunciación, ella comenzará a rascar en el pasado para comprender su maternidad: “No sé por qué, ni bajo qué manda o perorata social me impuse ese deseo que, a decir verdad, no sentía” (123). Cuando la mamá 1 recuerda que “me impuse ese deseo” se habla de una acción automodalizante social sobre la maternidad. Se impuso querer embarazarse. Con sus recuerdos a través de la enunciación, ella va a *reconocer* que “a decir verdad no sentía (el deseo)”. La mamá 1 *despierta* de su propia automodalización para enunciar que ella no sentía eso. Y ahí descubrirá su arrepentimiento al decir: “Maldito sea el semen sabor a metal ácido que atinó a hacer su trabajo” (73).

Al igual que mamá 1, la mamá 2 también enunciará y relatará su historia. En esta, nos daremos cuenta de que ella es un sujeto de pasión hacia un objeto de valor y de deseo que es tener una hija:

Con lo que no podía vivir era sin ser madre. ¿Qué por qué la aferración? Pues porque sí, ¿qué tiene de malo querer ser madre, qué tiene de malo querer dar amor? Yo quería educar una niña que fuera distinta a mí, a mi madre a la madre de Rafael, a mis primas. Una mujercita distinta que no se dejara de nadie pero que fuera amorosa, ¿por qué eso podía ser malo? (99)

De alguna manera, ella cree que tener una niña va a solucionar o a compensar algunos de sus golpes de afectividad. Por eso ella quiere una hija, para tener alguien distinta a las mujeres de su alrededor: ella, su mamá, su suegra, sus primas, etc. Es tanta su pasión por la

maternidad que decide robarse a un niño en un parque a pesar de que ella siempre quiso una niña:

Y es que lo que pasa es que siempre quise tener una hija, peinarla con moños de tela, vestirla con esos vestidos vaporosos que les ponen a las niñas en días de fiesta; verla usar mis zapatos, pintarse la cara, peinarse, no sé, una niña siempre es más divertida, pero luego pensé que Leonel pondría más contento a Rafa, que jugarían fútbol, a las luchitas, cosas de hombres. (40).

En esta cita vemos que ella decide robarse a un niño porque tal vez eso haría más feliz a su pareja, ya que habría más cosas en común por los roles de género. Su pasión por ser madre la va a gobernar.

Aunque ambas mamás se mueven en espacios distintos y tienen una realidad socialmente opuesta, las dos creyeron que tener un hijo sería la solución a muchos de sus problemas personales y de pareja. Después que lograron convertirse en madres, se arrepintieron. En la mamá 2 podemos notar que fue una obsesión a tal grado que cometió un crimen al secuestrar al niño en el parque. En la novela, hay una desmitificación del ideal materno porque presenta dos maternidades atípicas: una madre que pierde a un hijo y otra que se lo roba. Consideramos que este tipo de relatos de ruptura y transgresión se han dado como resultado del discurso patriarcal en torno al ser madre que por años se ha impuesto. Ahora que las mujeres escriben, podemos ver los matices y las aristas del prisma que representa la maternidad. Podemos decir que *Casas vacías*, al igual que las obras mencionadas en el apartado anterior, es la consecuencia literaria de aquellos libros y textos en los que se difundía que la realización de las mujeres era teniendo hijos. Ahora, con estas historias, al romper con la maternidad platónica, se pueden liberar las casillas donde la parte femenina social ha estado encerrada.

Esta novela desmitifica el ideal materno porque nos muestra cómo este obsesionó a una mujer a tal grado de cometer un crimen secues-

trando a un niño. Claramente, la mamá 2 consideraba que ser madre sería la solución a sus problemas cuando más bien fue lo que le ocasionó cosas peores.

Conclusión

Gran parte del concepto vinculado a la palabra “mamá” es resultado de una ideología que ha persistido a lo largo de la historia y esta se ha plasmado en muchas capas de las clases dominantes y del Estado. La maternidad asociada a lo natural, al instinto y a la biología femenina en parte ha sido una construcción social.

Con base en los personajes maternos abordados en este trabajo, nos surge la interrogante sobre qué pasa con las madres en la literatura. ¿Por qué varias de ellas han sido narradas de manera tan extrema? ¿Por qué en muchos casos han permanecido sin voz? Aquello que concebimos como figura materna ha sido más consecuencia de decisiones políticas que cuestiones naturales. El sistema patriarcal, de diversas formas, ha usado a los medios y a la literatura —entre otras herramientas— para transmitirle a las mujeres el mensaje de que su razón de ser es traer niños al mundo y deben sacrificarse por ellos sin dejar ápice para otros aspectos en su vida. Sin embargo, ahora con la crítica feminista y la pluma de mujeres mucho más presente a partir del siglo XX podemos ver todas las caras, en su mayoría ambivalentes de la maternidad. Esto es algo que discursos masculinos nos habían pintado como felicidad y realización femenina, pero gracias a estas plumas como la de Brenda Navarro, nos damos cuenta de otros rincones de la voz de la maternidad y eso a su vez está creando una nueva ideología. Una en la que se puede decir que tener un bebé es complejo; o que las mujeres tienen miles de posibilidades de realización y ser madres es tan solo una de estas. Ahora, en 2023, con discursos feministas tan presentes en nuestra sociedad es urgente hablar de las madres y reconocer que no es antifeminista ser mamá, sino que ha sido antifeminista los espacios y el discurso que se le han impuesto.

Referencias

- Aguirre Barrera, Dulce Isabel. (2008). "Esposas y madres: la sexualidad femenina en Pedro Páramo". *La ventana. Revista de estudios de género*. Vol. 3, No. 28, pp. 233-269.
- Álvarez Arana, Sylvia E., y Mayte de las Heras Martínez. (2021). "La resignificación del mito de la maternidad en "Se habla de Gabriel" de Rosario Castellanos". *Humanística. Revista de estudios críticos y literarios*, octubre, pp. 34-45, recuperado el 12 de junio de 2023: <https://www.humanistica.mx/index.php/humanistica/article/view/44>.
- Althusser, Louis. (1988). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Arranz, Juan. (2016). "El sabotaje crítico y las estrategias de deconstrucción". *Astro-labio*, No. 16, Universidad Nacional de Córdoba.
- Asensi, Manuel. (2011). *Crítica y sabotaje*. Anthropos.
- Barragán, Almudena. (2019). "Seamos madres o no, las mujeres acabamos viviendo el peso de la maternidad", en *El País*, recuperado el 16 de mayo de 2023 de: https://elpais.com/cultura/2019/12/23/actualidad/1577138193_035518.html.
- Barrera, Jazmina. (2020). *Línea negra*. Editorial Almadía, p. 164.
- Carrasco Novoa, Loreto y Camila Rogazy Ponce. (2012). "El dogma de la Inmaculada Concepción en relación a la religiosidad popular: guía para profesores(as) de séptimo básico". Universidad Católica del Maule, tesis de licenciatura. Repositorio Universidad Católica del Maule, recuperado el 22 de mayo de 2023 de: <http://repositorio.ucm.cl:8080/handle/ucm/1399>.
- Darnton, Robert. (2014). *Censores trabajando. De cómo los Estados le dieron forma a la literatura*. Fondo de Cultura Económica, p. 24.
- Donath, Orna. (2016). *Madres arrepentidas*. Reservoir Books, p. 272.
- El Clarín*. (1998). "La madre es una figura ausente en la literatura argentina". Publicado el 1 de febrero y actualizado el 26 de marzo de 2017, recuperado de: https://www.clarin.com/opinion/madre-figura-ausente-literatura-argentina_0_HyvWnlWkUnx.html#.
- Fernández, Ana María. (1993). *La mujer de la ilusión*. Paidós.
- Ferrer Valero, Sandra. (2017). *Breve historia de la mujer*. Ediciones Nowtilus, p. 295.
- Fiores, Stefano de. (2011). *María. Síntesis de valores. Historia cultura de la mariología*. San Pablo.
- Flaubert, Gustave. (2011). *Madame Bovary*. Alianza editorial, Tercera reimpresión, p. 424.
- Guerra, Lucía. (2007). *Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista*. UNAM Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG), p. 137.
- INMUJERES. (2020). "Una mirada a la maternidad en México" en el boletín *Desigualdad*, año 6, número 6, México.
- IMCO. (2022). "Radiografía de las madres en la economía", recuperado el 9 de mayo de 2022 y consultado por última vez el 16 de mayo de 2023 de: <https://imco.org.mx/radiografia-de-las-madres-en-la-economia/>.

- Knibiehler, Yvonne. (2001). *Historia de las madres y de la maternidad en Occidente*. Ediciones Nueva Visión SAIC.
- Lacassagne, A. (2016). "Othermothering and Othermothers in the Harry Potter Series" publicado en *Journal of the Motherhood Initiative for Research and Community Involvement*. 7(1), recuperado de: <https://jarm.journals.yorku.ca/index.php/jarm/article/view/40326>.
- Lizabe, Gladys. (2017). "Madres medievales: en torno a la de-construcción de este-reotipos femeninos". *Revista Melibea*, Vol. 11, pp. 101-118.
- Murillo, Celeste. (2022). "Madres en la literatura. Otras historias", recuperado el 15 de mayo de 2022 de: <https://www.laizquierdadiario.com/Madres-en-la-literatura-otras-historias>.
- Oiberman, A. (2005) "Historia de las madres en occidente: repensar la maternidad". *Psicodebate*, No. 5, pp. 115-130.
- Ramírez, Alicia. (2004). "La maternidad en Gabriela Mistral y Rosario Castellanos". *Graffylia*, No. 3, pp. 82-87.
- Rich, Adrienne. (2019). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Traficantes de sueños.
- Thomas, Stéphanie. (2022). *Mal de madres. Más complejo que el amor y el arrepentimiento*.
- Toro, María Isabel. (2012). "La Biblia y las mujeres en la literatura didáctico-moral española". *Medioevo II (siglos XII-XV)*, Editorial Verbo Divino, pp. 61-73.
- Vivas, Esther. (2019). *Mamá desobediente. Una mirada feminista a la maternidad*. Editorial Capitán Swing.
- Vivero Marín, Cándida Elizabeth. (2012). "De madres, hijos y otras cuestiones afectivas: comentarios crítico-analíticos a las temáticas recurrentes en las narradoras mexicanas nacidas a partir de 1970". *La ventana Revista de Estudios de Género*, Vol. IV, No. 35, enero-junio, pp. 164-181.

CRISTINA PERI ROSSI: VOZ SOBRE EL EXILIO

CRISTINA PERI ROSSI: A VOICE ABOUT THE EXILE

MONTSERRAT ESCOBAR MAITRETT
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA (BUAP)

<https://orcid.org/0009-0002-6487-9600>
maitrett.es.mont@gmail.com

Resumen

En este trabajo estudiaré la focalización y la polifonía, porque son herramientas discursivas de las que se vale la emisora para desdoblarse en sujetos líricos que citan diversas perspectivas que nos ayudan a pensar el exilio de Cristina Peri Rossi: escritora que experimentó violencias autoritarias y patriarcales del régimen represivo dictatorial uruguayo, que van de la censura, a la persecución y hasta el exilio, para marginar, excluir y/desterrar su existencia y su pensamiento de América Latina en el siglo XX. Evidenciar estas violencias además nos permitirá comprender cómo su poética trasciende su experiencia personal a un plano simbólico y colectivo.

Palabras clave: Exilio, Cristina Peri Rossi, Dictadura siglo XX, Literatura escrita por mujeres, Crítica literaria feminista

Abstract

This work studies focalization and polyphony, since they are discursive resources used to show a variety of lyrical voices. This leads us to reflect on the exile of a writer like Cristina Peri Rosi who

suffered the patriarchal and authoritarian violence promoted by the dictatorial Uruguayan regime with the objective of marginalizing, eradicating, and banishing her thoughts from Latin America in the twentieth century. Exposing such violence makes possible to comprehend how her poetry goes from his personal experience to a symbolic and collective state.

Keywords: Exile, Cristina Peri Rossi, 20th century dictatorship, Literature written by women, Feminist literary critic.

Históricamente, las mujeres han sido marginadas, censuradas o excluidas de espacios de producción material y simbólica del mundo, tales como el lenguaje y la literatura. A pesar de eso, algunas han comprendido la potencia emancipadora y transformadora al utilizar conscientemente ciertas estrategias, como la enunciación, para mostrar sus circunstancias históricas y políticas —generales y particulares— en torno al exilio.

Hay numerosos estudios de la perspectiva de Cristina Peri Rossi sobre el exilio en su obra; la mayor parte de ellos se han enfocado en su narrativa y la menor en su poesía. Sólo algunos estudios previos, y otros a partir de su recepción del Premio Cervantes 2021, han abordado el exilio en su poesía desde una perspectiva de género. Por cuestión de espacio recuperamos sólo los que a nuestro criterio entablan un diálogo directo con este trabajo.

Nuria Calafell (2009) define a Peri Rossi como una escritora liminar; Amalia Ortíz (2005) como nómada; mientras que John Deredita (1978) como una poeta revolucionaria. Coincidimos con Jorgelina Corbatta (2019) quien considera que el tema principal de la poética y narrativa de Cristina Peri Rossi es el exilio, más precisamente en cuatro formas: exilio de un lugar geográfico, de un momento histórico, de una lengua y de una normatividad sexual..." (219) de las cuales abordamos con mayor profundidad esta última. Por otro lado, estamos de acuerdo con el abordaje que Antonia López Valera (2018) hace de la autora al decir que en su poesía recupera diversas interseccionalidades que van uniéndose como partes escindidas o identidades múltiples que confluyen entre sí;

esta es una postura que también sostenemos a partir del punto de vista feminista que recuperamos. Es sobre esos trabajos en particular que pensamos que este esfuerzo abrevará un poco más.

Etimológicamente, la palabra exilio proviene del latín *exsilium*, que procede de *exsul* y puede ser explicado como el sacado de (ex-) su suelo (*Etimologías de Chile*, 2023). Para la RAE, es “la separación de una persona del lugar de la tierra en la que vive” (2023), refiriendo sólo su dimensión material (física) del fenómeno. Por su parte, la teoría literaria feminista ha ofrecido pautas para considerarlo en su dimensión ontológica, que a su vez incluye al plano simbólico, representando en la literatura de quien escribe poesía consciente de su exilio.

En el orden de ideas anterior, en *Los bienaventurados* (1990), María Zambrano explica que el exilio ontológico se lleva a cabo en tres momentos que son: el destierro, el abandono y la revelación. También especifica que en el destierro la persona se sostiene en el filo del abismo; en el abandono se convierte en una especie de peregrina donde “la identidad perdida reclama rescate” (26 y 27); y en la revelación adquiere consciencia plena de su exilio.

Consideramos que la escritura denota cualquier momento de los mencionados, debido a que es desde allí donde se posiciona la voz poética para reflexionar, y con ello cuestionar, rechazar y trascender su condición exiliar. En relación con lo anterior, en este trabajo analizaré un corpus poético de Cristina Peri Rossi para estudiar el comportamiento de la voz sobre el exilio en dos elementos de su enunciación poética: la focalización y la polifonía.

Lo anterior, porque consideramos que es por medio de estos dos elementos que podemos apreciar cómo el sujeto lírico enuncia la dimensión física y simbólica del exilio. En sus poemas se enuncia desde varias voces para mostrar, a partir de diferentes focalizaciones, aspectos relevantes sobre la dimensión ontológica —donde interviene lo racional y lo emocional— en los tres momentos propuestos por María Zambrano, los cuales corresponden a su vez al origen, al tránsito y al destino del exilio.

Revisaremos las focalizaciones y la polifonía, puesto que estos conceptos dan cuenta de la vivencia del fenómeno político, no sólo como experiencia personal, sino como conciencia individual y colectiva al mismo tiempo, en ocasiones incluso explícitamente genérica. Finalmente, en el apartado final nos abocaremos a ubicar los momentos propuestos por Zambrano en voz de diferentes sujetos líricos que diferencian y complementan la perspectiva genérica con la dimensión ontológica del exilio.

Perspectiva y focalización

Aurora Pimentel dice que el punto de vista o perspectiva es “un principio de selección y restricción de la información narrativa” (1998, 95). Además, sostiene que hay 4 tipos de perspectivas, de las que nos interesan la del narrador y la de los personajes que, para ser más precisos en el abordaje de nuestro objeto de estudio, de ahora en adelante serán referidos como locutor y enunciador, respectivamente, puesto que la terminología corresponde al análisis poético y no al narrativo.

Pimentel especifica que hay siete planos de la perspectiva, de los cuales nos abocaremos al espacio-temporal, cognitivo, afectivo, perceptual, y en menor medida al ideológico. La teórica literaria, a su vez, sostiene que esas perspectivas están mediadas por “interacciones, conflictos, o modulaciones que constantemente se dan entre la deixis de referencia y los matices en la selección y restricción de la información narrativa, responsables de la polifonía ideológica, de la complejidad de las formas de significación de un relato” (97). Por otro lado, la teórica refiere que hay varias esferas posibles que denotan la focalización, elemento que a su vez define como “un filtro, una especie de tamiz de conciencia por el que se hace pasar la información transmitida por medio del discurso” (98).

Aurora Pimentel recupera la noción de Genette sobre la focalización, al considerarla como un fenómeno que se comporta bajo una dinámica relacional entre quien observa y lo que es observado. Al igual que ella, sostenemos que los criterios de selección elaborados

por quien dispone de las voces en un relato, responden a decisiones del locutor o enunciador, quien selecciona y usa ciertas perspectivas y focalizaciones, respectivamente, para resaltar únicamente aquellos aspectos que le resultan destacables con la intención de mostrar algo específico. En otras palabras, el locutor se servirá de ciertas estrategias para persuadir una mirada cercana al punto de vista que desea mostrar, aunque lo haga poco evidente.

Con base en lo mencionado, nos interesa aseverar que, el locutor vela y revela intermitentemente su propia valoración sobre el tema observado-mostrado, recurriendo a la focalización interna múltiple y simultánea para desdoblarse el yo en un nosotros. La mayor parte del tiempo el enunciador usa el discurso directo para mostrar perspectivas cognitivas, afectivas e ideológicas focalizadas en el pasado, narrado desde el presente, tal como probaremos a continuación.

Existen tres tipos de focalización: la cero, la interna y la externa; además de la seudo focalización. Para entender mejor cada una y poder aplicarlas tenemos que, en la focalización cero o no focalización, el narrador [el locutor] entra y sale de la conciencia de sus personajes [enunciadores] [...]. En un caso de focalización cero, nos dice Pimentel, la perspectiva del locutor es autónoma y claramente identificable (98); en la focalización interna, el relato coincide con la perspectiva de un enunciador, y puede ser del tipo fija, variable o múltiple, dependiendo de cuántas focalizaciones se muestran y de las imbricaciones entre ellas. Este tipo de focalización también puede ser de carácter disonante o consonante, refiriéndose a cuando se limita a las restricciones del personaje en el primer caso, o si hay una perspectiva autónoma del narrador en el segundo.

Pimentel nos dice que en ese tipo de focalización hay una mente figural y que, por ende, [el locutor] selecciona la información que dejan entrever las limitaciones cognitivas perceptivas y espacio-temporales de la mente de ese [enunciador] (99). La focalización externa es aquella donde el foco se ubica en un punto dado, fuera de cualquier [enun-

ciador] (100). Por último, la pseudo focalización es aquella con la que se disimula la perspectiva del narrador.

Por otro lado, la polifonía en palabras de Graciela Reyes (*Polifonía textual: la citación en el relato literario*, 1984), considera los mecanismos de la traslación discursiva, refiriéndose a la forma en que un discurso se reproduce a través de otro. Ella, a su vez, retoma el concepto de Oswald Ducrot, que la concibe como un tipo de intertextualidad porque “en ciertos enunciados puede advertirse la presencia de otra voz, u otras voces, aunque no haya marcas gramaticales de cita. Se trata, pues, de citas subyacentes. Aunque el locutor sea uno, muchos son o pueden ser los que dicen en el texto, muchos son o pueden ser los hablantes citados” (64).

Resulta necesario puntualizar que hemos recuperado conceptos utilizados en el análisis narratológico, sin embargo, al enfocarnos en poesía resulta importante traer a colación la nomenclatura lírica para una mejor comprensión y precisión al momento del análisis. Al respecto, en “Enunciación en la poesía” (2017), Gustavo Osorio y Alejandro Palma retoman y actualizan conceptos de Oswald Ducrot para determinar a las figuras enunciativas en un poema de la siguiente manera: “Emisor es el sujeto empírico que genera desde el plano de la realidad el acto de enunciación; locutor es el sujeto textual que organiza el sistema de enunciación; enunciadore es el sujeto de lo enunciado, quien puede tomar la palabra a nivel textual temporalmente; enunciatario es el receptor de la locución de el o los enunciadore; alocutario es el receptor tácito o implícito de la locución del locutor; y auditor es el receptor real del texto dentro de la realidad” (7).

Partimos del entendido de que estamos revisando una escritura de la fuga, según planteamientos desarrollados por Josefina Ludmer, quien en “Las tretas del débil” dice que las subalternas se valen de ciertas estrategias al escribir para unir el saber con el poder dentro de un régimen hegemónico. La treta que nos interesa recuperar es la de decir algo diferente con las mismas palabras, sobre la que Ludmer refiere que “consiste en que, desde el lugar asignado y aceptado, se

cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él" (6).

Con base en lo anterior, nos ayudaremos de la noción de diferencia sexual, como concepto político trascendental introducido por las feministas de la segunda ola, que nos servirá para analizar la lógica de poder patriarcal hegemónico en la escritura de la fuga de la poeta exiliada en Barcelona, pues sostenemos que el exilio en las mujeres escritoras desplazadas por las dictaduras del siglo XX corresponde a un exilio particular, un desplazamiento forzado físico del régimen dictatorial, unido a un desarraigo genérico sistemático patriarcal en razón de su condición sexual genérica.

Evohé (1971) es un poemario publicado por la editorial Girón, que representa el inicio del desplazamiento físico forzado, que posteriormente motivó al desplazamiento ontológico de la autora en voz de la locutora en un proceso de transgresión y transformación vivencial. La colección de poemas fue motivo de censura porque abordaba abiertamente el amor y el erotismo homosexual entre mujeres: el lesbianismo. Aunque se trató de una expresión lírica que reflexionaba, según Peri Rossi sobre "la naturaleza del amor y de la escritura aun cuando se escuchan tiros" (Deredita 134), al régimen conservador no le gustó su ludismo irónico. La publicación de este poemario no sólo consiguió exiliarla físicamente, sino censurar su obra y el reconocimiento de la existencia de la autora, por medio de la prohibición de la pronunciación de su nombre hasta después de finalizada la dictadura en 1985.

Sostenemos lo anterior, porque en los tres poemarios subsecuentes surgen varias voces que manifiestan diferentes miradas y perspectivas sobre el fenómeno doble del exilio de manera individual y colectiva, en los planos material y ontológico al mismo tiempo, puesto que no se pueden separar las sensaciones y las emociones del cuerpo, es decir la razón sensible de la inteligible en la poesía.

En ese sentido, *Evohé* es la marca del origen de la travesía por los dos exilios individuales físicos de Cristina Peri Rossi: el primero en 1971, cuando salió huyendo del régimen autoritario y represivo de

Uruguay a cargo de Juan María Bordaberry Arocena, quien fue presidente constitucional entre 1971 y 1973 y dictador hasta 1976. El segundo en 1972, al salir de París con la ayuda de su amigo cercano Julio Cortázar (Peri Rossi, 2008), debido a que el gobierno golpista uruguayo, en colaboración con el Franquismo, espiaba y desaprobaba el contenido de sus publicaciones en la revista *Triunfo*, donde denunciaba a la dictadura Uruguaya, situación por la que fue convertida nuevamente en apátrida al serle denegada la nacionalidad.

Para el análisis recurriremos a las herramientas mencionadas con anterioridad. Para la interpretación nos abocaremos en aquellos aspectos de mayor relevancia significativa, a partir del cruce con otras herramientas de la crítica literaria feminista, como dijimos al inicio, que evidencien la focalización o la polifonía en la enunciación en fragmentos de poemas incluidos en tres libros consecutivos entre sí. Cada uno de ellos expresa alguno de los tres momentos del exilio propuestos por María Zambrano: *Descripción de un Naufragio* (1973) corresponde al destierro; *Diáspora* (1976) al desamparo; y *Estado de Exilio* (1973-2003) a la revelación.

Hay dos ejes observables en la composición poética de Cristina Peri Rossi sobre el exilio: la perspectiva y la polifonía. En algunos fragmentos del corpus señalaremos su figuración testimonial individual y/o colectiva por medio de la focalización. Y en los últimos dos poemas lo haremos centrados mayoritariamente en la polifonía. El primer poema comienza diciendo:

[...]
El capitán gritó: "Sálvese quien pueda"
y yo, sin pensarlo más
me lancé al agua
como ávida nadadora
como si siempre hubiera estado esperando
ese momento
el momento supremo de la soledad
en que nada pesa

nada queda ya
sino solo el deseo impostergable de vivir;
me lancé al agua, es cierto, sin mirar atrás.
De mirar quizás no me lanzara ... (Peri Rossi, 2021 [1973], 170)

En este primer momento un *Yo* cita las palabras de un *Él*, entonces figura un capitán que enuncia una frase cliché: “Sálvese quien pueda” (Peri Rossi, 2021 [1973], 170) que abre paso a la presentación de una escena por parte de la locutora, quien desde la focalización interna revela la condición genérica de la enunciativa: en el poema aparece la voz de una mujer que cuenta su perspectiva perceptual afectiva del pasado, en conjunto con la cognitiva del presente. El uso de condicionales focaliza la imaginación de quien cuenta su experiencia personal de ser obligada a salir de su lugar de origen, es decir, de exiliarse, y sus impresiones en el momento preciso del acontecimiento. Pero más importante es que centra su atención en lo que no sucedió, pero que pudo haber pasado, puesto que las condicionales permiten que algo que no pasó en la realidad suceda literariamente, al recrear hechos hipotéticos pensados y dichos por alguien.

Sálvese quien pueda”, gritaba el capitán.
De haber mirado
de haber vuelto los ojos
como la mujer de Lot
ya no podría saltar
pertenería al pasado
anclada entre las redes del barco, su capitán
el moho de las sillas
los versos que consumimos en noches de vigilia,
tu pereza de saltar
tu vergüenza de correr,
atrapada entre las hermosas lianas de versos preferidos,
acaso no hubiera respirado más el aire salino
ni visto aparecer el sol; era un caso de vida o muerte
“Sálvese quien pueda”,

había gritado el capitán,
la vida era una hipótesis de salto,
quedarse, una muerte segura. (Peri Rossi, 2021 [1973], 171)

Más adelante, en el mismo poema la voz cita dos veces más, desde una focalización interna las palabras de un capitán, enunciadas por ella en discurso directo y tiempo presente: “Sálvese quien pueda” (Peri Rossi, 2021 [1973], 171). Mediante una narración retrospectiva de los hechos, en focalización interna y perspectiva espacio temporal del tipo presente-pasado, se remite la memoria de lo histórico al establecer un símil con otra mujer bíblica de quien su historia es enunciada en el “Génesis”, al referir haberse convertido en estatua de sal tras haber mirado atrás cuando escapaba de Sodoma con su familia. Por medio de este símil se establece un paralelismo, para comparar las circunstancias de ambas mujeres en diferentes contextos históricos, pero con perspectivas perceptuales similares. En la segunda parte mostrada del poema, la focalización se centra nuevamente en sus recuerdos y pensamientos, pero esta vez no sólo desde la perspectiva perceptual sino de la afectiva, pues la locutora utiliza esta estrategia con la intención no sólo de contarle al enunciatario, sino buscando su empatía volviéndolo testigo en tiempo real de la experiencia vivida.

En resumen, observamos repetidamente la aparición de una voz en discurso directo: “Sálvese quien pueda” (Peri Rossi, 2021 [1973], 171), y del enfoque en las disertaciones perceptuales y afectivas, desde una focalización interna múltiple, que nos presenta la mirada retrospectiva del exilio visto al mismo tiempo desde el presente y del pasado. La voz se desplaza espacial y temporalmente, pues muestra su perspectiva cognitiva y afectiva mayoritariamente, para contar desde la autoridad incuestionable del Yo sus reflexiones sobre la decisión basada en la pulsión de vida, al abandonar un sitio en el que en algún momento cuestiones emotivas la retuvieron, pero que después fueron insuficientes para permanecer dado que su vida estaba en riesgo.

Consideramos que, mediante la focalización en las perspectivas más que en los hechos, la voz del enunciador o sujeto lírico nos insta como alocutarios a empatizar con la transformación en las disertaciones de un *Yo* que se muestra en presente, hablando de su pasado como si fuera reciente, y de hechos imaginarios traídos a cuenta de la rememoración de una experiencia dolorosa. Mientras que en el primer fragmento ese *Yo* tenía la posibilidad de valorar por encima de todo su plano afectivo, en el segundo no puede hacerlo, optando por desplazarse al plano racional para preservar su existencia. El poema cuenta lo inevitable: la pulsión de vida en saltar al vacío.

El siguiente poema muestra una voz masculina con una enunciación situada en tiempo presente, por lo que consideramos que la perspectiva en este caso es temporal-espacial; además cognitiva e ideológica porque nos muestra la lógica patriarcal en el pensamiento de quien se expresa en el poema, al tiempo que visualiza el origen del desarraigo genérico de las mujeres en este continente. En este poema, hay un enunciador y una enunciataria. Por otro lado, a la locutora le resulta imperioso señalar que quien enuncia reconoce la diferencia sexual y asume sus implicaciones al ser hombre y no mujer. También muestra cómo el origen de la diferencia sexual repercute directamente en el cuerpo, en la memoria y en la conciencia de las mujeres.

A continuación, en “Carta del navegante” una voz masculina enuncia en presente su participación en la violación sexual a las mujeres. Consideramos que la locutora muestra esa voz focalizada internamente para contar en discurso directo, es decir, para emular escuchar desde la propia voz del agresor sexual sus actos, y por ende para denunciar indirectamente por medio de la seudo focalización ésta violencia patriarcal colonial:

[...]

Por ello decidimos tomarlos como esclavos.

Siguiendo vuestro consejo, a las mujeres las tomé a todas haciendo posesión de ellas por Vuestra Excelencia y por mí mismo

con lo cual comprenderá, Señora, que hube de poseerlas dos veces

a cada una de ellas:
una por Vos, una por mí
con lo cual ellas quedaron acabadas, dominadas y
muy mansas
trayendoós solamente a dos como prueba de mi dominación
por no haber más sitio en la embarcación,
[...]. (Peri Rossi, 2021 [1975], 135 y 136)

En este pasaje podemos ubicar que la voz lírica, por medio de la enunciación del *Yo*, dirige su discurso a una autoridad real externa mediante el pronombre *Usted*. Además, refiere que es una mujer de quien espera recibir legitimidad sobre la violencia sexual que reconoce y refiere haber ejercido en contra de otras mujeres consideradas inferiores, al ser usadas como botín político en el contexto de la guerra de Conquista al continente americano.

Nuevamente, la perspectiva utilizada muestra discursivamente una cualidad cognitiva de los hechos aparentemente fría y lejana de los mismos; pero la seudo focalización evidencia que es un recurso para señalar y denunciar a la voz masculina, que por sí misma narra su nivel de participación en el pacto patriarcal colonial en el que se fundamentará la diferencia sexual y la subordinación de las mujeres en el “Nuevo Mundo” en la posteridad. Además, resulta interesante que el discurso evoca a las Crónicas de Indias elaboradas por los conquistadores dirigiéndose a la corte Real para informar lo que acontecía en ultramar, y con ello adquirir legitimidad, ofrecer servicios a la Corona y demostrar lealtad. La voz de quien enuncia en el poema muestra la imbricación de los lenguajes del conquistador y del conquistado, donde el último representa a la colonialidad del ser denotado en el lenguaje utilizado al hablar.

En otro poema, XXVIII, se alude a una forma gráfica particular, al caligrama de una embarcación para agrupar la experiencia colectiva de la diáspora (Peri Rossi, 2023 [1975], 127):

XXVII

p
o
r
que
todo
ha sido
peregrinar
las calles
subterráneas
rías del alma
patios del mundo
huido de la tierra p
perseguido por amos or
cruelles y sus lacayos que
a los sótanos marinos soy así de vino
donde evocar la dulce tan triste
tibia amarra de los míos los amigos
a sotavento de los sueños guardan mis
y las nostalgias más tristes. espaldas del
Habíamos perdido la carrera mar, del mal.
por ruta desigual y desapareja Porque soy así,
desde atrás venían perros palos de vino triste,
policías pólvora y gobernadores los amigos guardan
terrible conspiración de poderosos mis espaldas del mar.
nos lanzara al mar, que es el morir P
o
r
q
ue
despenados, afligidos por crueles tragedias cotidianas
—la sombra de aquel hambriento que se colgó del árbol
los gritos de los prisioneros en las celdas sin luz
las lamentaciones de las madres, huérfanas de hijos—
a sotavento de los sueños más caros imposibles
prendimos la nao de las navegaciones infinitas
navegamos por el húmedo mar de los sargazos
en ruta sin derrota, perecedera,
hasta el fondo del mar, donde
yace la sombra de los justos.

Habla una voz mayoritariamente desde la noción colectiva *Nosotros* para adscribirse al grupo humano que caracteriza desde la perspectiva perceptual, afectiva e ideológica, para referir a varias personas en un grupo identitario llamado *Diáspora* porque comparten un mismo hecho histórico. Ese *Nosotros* se instala en el presente para contar un momento histórico compartido por estos sujetos. Desde la focalización externa se muestra y enuncia al “hambriento que se colgó de un árbol, los prisioneros que gritan en sus celdas sin luz, las madres huérfanas de hijos que se lamentan” (Peri Rossi, 2021 [1975], 127). Es decir, se les pone rostro a los despojados de la tierra, el discurso señala como perpetradores de tales violencias autoritarias a los amos crueles y a sus lacayos. Por lo tanto, el discurso se focaliza en mostrar a los violentadores desde la voz de los violentados. Por ende, es una enunciación en discurso directo que denuncia desde una perspectiva ideológica y ética al gobierno dictatorial.

Otro ejemplo del discurso histórico del exilio se enuncia como una manifestación de la experiencia de otras personas, dando cuenta de ser compartida por otras perspectivas a lo largo de la historia: “No fue nuestra culpa si nacimos en tiempos de penuria / Tiempos de echarse al mar y navegar. / Zarpar en barcos remolinos / huir de tierras y tiranos / al péndulo / a la oscilación del mar...” (Peri Rossi, 2021 [1975], 107). Aquí, la voz reconoce que las circunstancias han orillado a varias personas, incluida quien enuncia en el poema, a dejar sus sitios sin más certezas que mejorar sus condiciones, abandonándolos porque les ponen en peligro, por lo tanto, reconociendo el riesgo de permanecer en un territorio en manos de una autoridad totalitaria de un tirano, propia de un régimen dictatorial tan represor como el uruguayo.

La escritura de Cristina Peri Rossi puede considerarse parte de la literatura de ruptura uruguaya derivada de la crisis entre la Generación del 45 donde primó la enunciación de posicionamientos políticos, y la Generación del 60 que buscaba trascender la realidad con la imaginación representada en una nueva literatura. Y es en esa última donde

la escritora se consagró a unir la revolución política con la revolución sexual de manera peculiar (Deredita 136).

La dictadura militar uruguaya, derivada del golpe de estado suscitado el 27 de junio de 1973, es el momento histórico en que Cristina Peri Rossi traslució aún más su posicionamiento político y su experimentación estilística en la denominada “nueva literatura”. Esto lo podemos corroborar en los poemarios a estudiar, en lo referente a la temática política del exilio, donde mostró diversas perspectivas de esa experiencia que conforman una visión panorámica y compleja de la misma. En lo referente a lo estilístico corroboramos lo que se dice sobre la literatura Uruguaya en el sentido de que: “a partir de 1960 en Latinoamérica surgen las nuevas formas de hacer literatura, en las que se plantea dejar atrás las estructuras clásicas como inicio, desarrollo y desenlace, un solo narrador, las corrientes literarias y las vanguardias” (Cruz 38). Sobre esto Peri Rossi dice que “es preferible la no pertenencia a la pertenencia” (17) en entrevista con Claudia Pérez (2014), y es por medio de sus poemarios que pudo ir y venir por su extranjería, reivindicar la libertad a través de la palabra, puesto que pensaba que “los cánones están hechos para ser transgredidos” (Pérez 16).

El exilio como proceso de transformación, desde la focalización y la polifonía. El destierro: “*Descripción de un naufragio* (1975)”

El poema se intitula “Dedicatoria” y es el primero en *Descripción de un naufragio* publicado por Editorial Lumen en 1975, tres años después del primer exilio de la autora de Montevideo a Barcelona en 1972. Por lo tanto, lo consideramos correspondiente al primer momento del exilio: el destierro político en su dimensión física-territorial propuesto por María Zambrano, pero también la marca de comienzo del proceso de transición y transfiguración de la voz poética en el plano ontológico, que se mostrará más evidentemente al ir oscilando entre lo individual y lo colectivo:

A Mercedes Costa

A todos aquellos navegantes
argonautas de un país en ruinas
desaparecidos en diversas travesías,
varias,
que un día emprendieron navegaciones de inciertos desenlaces.
(Peri Rossi, 2021 [1975], 91)

El poema está compuesto por un epígrafe en cursivas a manera de dedicatoria, como el nombre refiere, a una mujer de la que desconocemos su trascendencia hasta el momento; este es seguido de una estrofa donde la enunciación está dirigida a la tercera persona del plural *ellos*, por medio de los sustantivos Mercedes Costa / navegantes / argonautas y desaparecidos (Peri Rossi, 2021 [1975], 91) que refieren a una persona concreta en el caso de la primera, y a un grupo de personas aparentemente abstractas en la segunda, pero que se definen e identifican entre sí porque comparten un común denominador entre ellos: ser viajeros.

El poema está escrito en tres partes donde el uso del adjetivo “varias” (Peri Rossi, 1975, 91) conforma una oración subordinada que separa la primera parte del verso, en el cual quien enuncia lo hace desde la focalización externa y refiere a las personas a la que está destinado el texto, mientras que en la segunda parte las describe resaltando una característica o atributo compartido entre ellas: “haber emprendido navegaciones de inciertos desenlaces” (Peri Rossi, 2021 [1975], 91).

Las tres partes del poema nos permiten distinguir el destierro, pero también el origen o comienzo del tránsito donde confluyen diversas personas en diferentes condiciones, lugares y momentos históricos. Todos comparten entre sí la transformación, misma que podemos relacionar intertextualmente con *La Metamorfosis*, donde Ovidio cuenta la salida de los argonautas, o viajeros a bordo de una nave marina, en busca de algo por destino que con valentía y argucias consiguen exitosamente, por medio de alianzas con quienes fueron conociendo en el viaje. Esto nos resulta relevante porque enfatiza la mirada que confiere agencia política en el poema al instar a pensar a los exiliados

como un grupo que se vuelve fuerte al conformarse e identificarse como diáspora, concepto que más adelante dará nombre al segundo poemario en cuestión.

En este poema también consideramos que la transfiguración o desplazamiento individual-colectivo se logra en el momento en que quien enuncia hace intervenir y coexistir dos realidades de momentos diferentes: los argonautas de Ovidio y los exiliados de todos los tiempos, incluidos aquellos de países con regímenes políticos totalitarios, como lo fueron las dictaduras latinoamericanas de mitades del siglo XX, la de Uruguay entre ellas.

Por último, el poema nos da pautas para considerar que quien enuncia puede ser y no ser al mismo tiempo esa “ciudadana de un país en ruinas” (Peri Rossi, 2021 [1975], 91) lo que querría decir que puede estar hablando de su exilio, pero al mismo tiempo del de otros. Con esta pseudo focalización o focalización múltiple simultánea nos permite comprender mejor la localización y deslocalización de la locutora, que con esta estrategia hace confluír circunstancias específicas y abstractas en un mismo tiempo y espacio, haciendo una especie de paralelismo donde podemos ubicarla a ella y a otros tantos como parte del fenómeno. A nosotros mismos como alocutarios, como observadores, por ejemplo. El poema se corresponde con el destierro, o primer exilio físico de la autora en 1972, pero también es una invitación al alocutario para que, en situaciones similares e inclusive en otro contexto histórico, pueda sentirse interpelada/o.

En ese orden de ideas, el discurso en su perspectiva ideológica funge líricamente a manera de épica, recuperando las razones políticas del exilio, pero centrándose en la experiencia perceptual y afectiva de quienes lo han vivido en su dimensión ontológica, siguiendo a Zambrano. Por esto es que consideramos que cuando las mujeres escritoras experimentan dobles exilios: de los regímenes políticos y literarios de su país al mismo tiempo, es en su poesía donde podemos distinguir y diferenciar ambas dimensiones experienciales.

Lo anterior, se refuerza en el poema: “Ya no aguantamos más el olor a muerto.” (Peri Rossi, 2021 [1975], 101) que ocupa el centro superior de la hoja del poemario, dando lugar a un gran espacio en blanco donde resalta la elipsis del pronombre, recurso con el que quien enuncia enfatiza la función declarativa, puesto que pese a la supresión mencionada hace más contundente la cualidad negativa de la oración: “Ya no aguantamos más” (Peri Rossi, 2021 [1975], 101), donde la enunciación en discurso directo remite a la primera persona del plural *nosotros*, que puede atribuirse a la voz de un grupo de personas en el poema al que quien enuncia puede adscribirse por medio de un discurso de tipo declarativo. Al dejarse ese espacio en blanco, nos conmina a pensar que bien podría ser una invitación a que el alocutario se coloque en ese lugar y así a apropiarse del discurso. Por último, con “el olor a muerto” (Peri Rossi, 2021 [1975], 101), aunque no podemos determinar a qué se refiere, si nos permite imaginar que quien habla en el poema reconoce una situación de peligro que rechaza imperativamente por medio de la cláusula “Ya no...” (Peri Rossi, 2021 [1975], 101).

Más adelante, en el mismo poemario, tenemos: “Ya / por el mero hecho / pertenezco a un mar en fugitiva” (Peri Rossi, 2021 [1975], 104), un poema donde predominan sonidos graves reforzados por la métrica, advirtiendo la progresividad fónica. Además, resalta una elipsis del pronombre *Yo* que más adelante se sobreentiende con la figura retórica compuesta por el verbo en presente “pertenezco a un mar en fugitiva” (Peri Rossi, 2021 [1975], 104), donde la última parte de la frase refiere una condición particular: ser non grata a los ojos de una autoridad que la arroja al mar, ser exiliada.

Hace cuatro días que estábamos navegando
y de pronto me di cuenta de que el mar era en realidad una tumba.
ya que
llevando cuatro días navegados
ningún sonido pronuncié
[..]
ni inventé palabra con qué nombrar lo aparecido

[..]
Solamente respiré
y por ese hecho
dicen que estoy vivo
aún
naufregando en ultramar.
¿A ultranza?
(Peri Rossi, 2021 [1975], 116)

En este poema la enunciación aparece con el uso del gerundio para mostrar que algo se cuenta mientras sucede. La focalización interna enfatiza la perspectiva perceptual sobre el mar, que es ese espacio vuelto figura donde se trasluce la sensación de desarraigo, de movimiento perpetuo. La enunciativa refiere su perspectiva afectiva al referir estar conmovida por sentir la pérdida o el extravío de palabras para nombrar precisamente la situación en la que se encuentra. La perspectiva señala el desasosiego de saberse viva porque alguien más puede verlo y decírselo, aunque ella misma no pueda afirmarlo desde la experiencia de su percepción. La percepción y la focalización en el naufragio nos conmina a pensar a la exiliada en un proceso reflexivo de toma de conciencia sobre su existencia arrojada que abrirá paso al momento de la revelación propuesto por María Zambrano.

El abandono: “*Diáspora* (1976)”

Diáspora fue publicado en 1976 por la editorial Lumen y con él Cristina Peri Rossi recibió el Premio de Ciudad de Palma de Poesía. Fue escrito en Barcelona a manera de reconciliación con la experiencia vivida del exilio que le había tocado experimentar y presenciar en otros. En el poema se enuncia la siguiente situación:

[..]
De modo que salí
justo a tiempo para escuchar que desde un lugar
salía una música

salía una música
que te juro que era Bárbara cantando *À peine*
una música y un cantor que venían de lejos
de un país que tú no conocías y era mi país
el país abandonado en diáspora
el país ocupado por el ejército nacional
una música y un cantor que yo había escuchado en la infancia
[...] (*Diáspora*, 2021 [1976], 223)

La voz que enuncia corresponde a un *Yo* que cuenta desde la focalización interna y en pretérito una acción ocurrida en el pasado. La focalización interna muestra una perspectiva perceptual auditiva detonada a partir de una canción que le permite recordar y evocar emociones relacionadas directamente con su lugar de origen, habitado durante la infancia y traído al discurso a partir de la memoria para hablarle de ese lugar a alguien que lo desconoce, resaltando el aspecto de la ocupación militar para contextualizar a su enunciatario sobre la dictadura.

La perspectiva mostrada es afectiva: la del recuerdo de su infancia, pero también ideológica puesto que pretende denunciar a la dictadura, y señalar al ejército como el actor de la invasión autoritaria que dominó no sólo aquel territorio en el pasado, sino la memoria presente del enunciadador y del grupo de personas exiliadas en comunidad por la misma dictadura.

En este poema encontramos una voz y dos personas en el texto: una voz le habla a otra que no dice nada, para de manera elidida asegurarle “[...] te juro...” (*Diáspora*, 2021 [1976], 223), y confesarle haber distinguido una voz en un lugar lejano: un recuerdo de la infancia sucedido en un lugar diferente a donde vuelve la voz que enuncia en el poema “de un país que tú no conocías y era mi país” (*Diáspora*, 2021 [1976], 223). La voz aprovecha para mencionar que ese lugar específico refiere a un espacio geográfico y político con un contexto que más adelante describirá de la siguiente manera: “país abandonado en diáspora” (*Diáspora*, 2021 [1976], 223). El sujeto lírico enuncia desde la perspectiva afectiva al espacio temporal, menciona el país que exilió a muchas personas que marcharon a otro lugar en comunidad lejos de “el país

ocupado por el ejército nacional ...” (*Diáspora*, 2021 [1976], 223) a causa de una dictadura militar.

En el poema de perspectiva afectiva, hay dos recuerdos que la llevan a transitar desde un presente en un espacio diferente: a su infancia, por un lado, y al de la adulta cuando no pudo permanecer debido a la dictadura que la obligó, a ella y a otros más, a salir de manera obligatoria. La música es el motivo que centra su atención para hacer converger todos esos voes, en diferentes tiempos, en una sola voz que le cuenta su experiencia a alguien que no ha experimentado lo que es el exilio.

La revelación: “Estado de exilio (1973-2003)”

Estado de exilio fue publicado en 2003 junto con las “Correspondencias con Ana María Moix” por Colección Visor de Poesía. Fue escrito en 1973 sólo que al ser considerado por la autora como “la llantina del exilio [y prefirió] dejarlo quietito” hasta su publicación (Dejbord 240). Laureado con el XVIII Premio Internacional de Poesía Rafael Alberti, este es un conjunto de poemas que exploran y problematizan el exilio desde el sentido más vivencial y por ende dolorosamente catártico.

Persiguen por las calles
sombras antiguas
retratos de muertos
voces balbuceadas
hasta que alguien les dice
que las sombras
los pasos las voces
son un truco del inconsciente.
Entonces dudan
miran con incertidumbre
y de pronto
echan a correr
detrás de un rostro
que les recuerda otro antiguo.
No es diferente
el origen de los fantasmas. (*Estado de exilio*, 2021 [1973-2003], 303)

Este es un poema que produce un efecto lírico emotivo. En lo referente al dominio sintáctico, predomina el encabalgamiento que produce una sensación de urgencia y de tensión; mientras que la elipsis del sujeto referido en el poema: “los exiliados” centra paradójicamente la atención en ellos. También hallamos un hipérbaton que dota de profundidad y enfatiza a la imagen principal del poema: la extrañeza o el descolocamiento, y lo complicado por borroso que resulta mirar a sujetos vaciados de su identidad y memoria.

En esta ocasión, a diferencia de lo que hemos venido mostrando, la voz enuncia desde una focalización externa que muestra el acceso del locutor a la consciencia de los enunciadores, la imagen que un grupo de personas tiene sobre los exiliados de manera estereotipada. Esta voz los asimila como fantasmas. Establece este paralelismo que enfatiza en la extrañeza de los otros hacia estos sujetos exiliados. La locutora sitúa a la voz que describe y adjetiva a los exiliados en el presente, para mostrar la mirada inquisidora que devalúa a los exiliados al atribuirles características de manera exógena, lo que implica en sí mismo una violencia directa sobre sus cuerpos, sobre sus identidades, y por ende a sus existencias limitadas vistas desde la extrañeza y la desaprobación. La locutora se vale de la voz del enunciador para mostrar su perspectiva disonante sobre esta mirada ajena, que reiteradamente norma de manera invasiva e invalida su forma de estar en el mundo: al hacer énfasis en el “sinsentido” de su nostalgia, y en la incomprensión de su búsqueda perpetua de la memoria y del arraigo.

Por otro lado, el siguiente poema demuestra el traslado de la voz individual observada en el poema anterior por una voz colectiva, que opera desde la polifonía, para indicar una poli perspectiva sobre el mismo fenómeno del exilio visto desde varias miradas, al tiempo que siendo nombrado por varias voces que dialogan simultáneamente:

Hablamos lenguas que no son las nuestras
andamos sin pasaporte
ni documento de identidad

escribimos cartas desesperadas
que no enviamos
somos intrusos
numerosos desgraciados
sobrevivientes
supervivientes
y a veces eso
nos hace sentir culpables. (*Estado de exilio*, 2021 [1973-2003], 304)

En todos los versos aparece la primera persona del plural de manera elidida en los verbos: “Hablamos / andamos / escribimos / enviamos / somos / nos hace” (*Estado de exilio*, 2021 [1973-2003], 304). Asimismo, quien enuncia en el poema atribuye ser parte de ese grupo. Al mismo tiempo, diferentes voces aparecen en el poema diciendo de sí mismas: “Hablamos lenguas que no son las nuestras / andamos sin pasaporte / ni documento de identidad ...” (*Estado de exilio*, 2021 [1973-2003], 304), asumiendo que viven al margen, sin poder comunicarse ni identificarse en un lugar donde nadie les reconoce oficialmente. Además, la voz enuncia que estas personas, los exiliados, escriben para sobrellevar su penosa y dolorida condición: “[...] escribimos cartas desesperadas / que no enviamos...” (*Estado de exilio*, 2021 [1973-2003], 304), refiriendo en la segunda parte que esto es insuficiente porque estas misivas nunca son entregadas, ya que debido a su condición les son negados los medios para encauzar sus mensajes. Es decir, debido a que tienen negado el reconocimiento a su identidad, con ello también se les deniega la posibilidad de hablar más allá de sus cartas, y por ende de que alguien los lea, sepa algo de ellos, se comuniquen con ellos.

La perspectiva enfocada se centra en que no pueden expresarse, o sólo a medias y a escondidas, por lo que el poema denota la censura, la negación explícita del uso de la voz, de la palabra y de la función comunicativa con quienes en algún momento de sus vidas sostuvieron relaciones significativas y compartieron un espacio físico al que ahora sólo pueden hacer aparecer en su memoria por medio de su sensación de desarraigo.

Más adelante observamos que la voz que enuncia retoma la mirada o perspectiva de los que no son migrantes, mediante el sustantivo: “somos intrusos ...” (*Estado de exilio*, 2021 [1973-2003], 304) focalizando la mirada y la opinión en quienes no son migrantes, pero que hablan de quienes sí lo son, utilizando ese sustantivo que advierte estar en un espacio donde no son bien vistos ni recibidos. En el siguiente verso observamos un desplazamiento que mezcla la perspectiva de los que ven desde afuera a las personas exiliadas al considerarlas como: “[...] numerosos desgraciados...” (*Estado de exilio*, 2021 [1973-2003], 304).

Para terminar, una voz vuelve a enunciar una focalización interna y con ello mostrar la mirada sobre sí mismos mediante los sustantivos “[...] sobrevivientes / supervivientes...” (*Estado de exilio*, 2021 [1973-2003], 304), reforzada con el final del poema donde expresa que, aunque ellos intentan y prefieren mirarse a sí mismos con agencia, desde la re dignificación pese a su condición de exiliados: “y a veces eso / nos hace sentir culpables” (*Estado de exilio*, 2021 [1973-2003], 304), al momento de hacerlo, la mirada externa busca hacerlos sentir mal, reprobando su conducta como si no tuvieran derecho a reivindicarse en cualquier lugar en la tierra desde su mirada, y al mismo tiempo de ser mirados y reconocidos como supervivientes.

Conclusiones

Derivado del análisis, interpretamos que cada poema da cuenta de ambas perspectivas del exilio: la individual y la colectiva, la interna y la externa, mediante un desplazamiento continuo de la mirada sobre el fenómeno del exilio. Esto nos permite afirmar que se presenta no sólo como una situación concreta que refiere la salida de alguien particular de su lugar de origen, sino como un proceso que se configura transicionalmente como una consciencia colectiva del hecho. En otras palabras, desde diversas perspectivas y focalizaciones, a partir de la voz que se enuncia se da cuenta del origen, del tránsito y del destino de una experiencia aparentemente individual que desemboca en una consciencia colectiva humana sobre el fenómeno de doble exilio: el

físico o geográfico y el ontológico que compromete lo simbólico, como hemos venido repitiendo a lo largo del trabajo.

El exilio en la poesía de Cristina Peri Rossi aparece como un eje en su composición, deliberadamente mostrado como un proceso enunciativo que no sólo visibiliza, nombra o denuncia su experiencia individual, sino que funge como una representación y resignificación universal del mismo en tanto que denuncia a un régimen dictatorial particular: el uruguayo, y a otro universal compartido con otras personas en general, y con mujeres en otras latitudes con sus propias contradicciones internas dentro del patriarcado.

Por lo tanto, en el corpus poético observamos que la voz literaria funge como vocera de la memoria histórica, ya desde el testimonio individual o colectivo, mediante la mirada colectiva caleidoscópica sobre el fenómeno político del exilio en sus dimensiones física y ontológica y expresado de manera simbólica dentro de la literatura del exilio donde resalta la polifonía.

Referencias

- Calafell, Núria. (2009). "Atopías de ficción: El tratamiento del exilio en la narrativa breve de Cristina Peri Rossi". *Études Romanes de Brino*, No. 2, pp. 129-139.
- Corbatta, Jorgelina. (2019). "Cristina Peri Rossi: Arte poética y práctica narrativa intertextual". *Revista Iberoamericana*, No. 266, enero-marzo, pp. 217-233.
- Cruz, Magali. (2018). "Desde el exilio y la censura: un acercamiento a la poesía de Cristina Peri Rossi en Estado de exilio". *Metáforas al aire*, No. 1, julio-diciembre, pp. 27-41.
- Dejbord, Tamara. (1998). *Cristina Peri Rossi: escritora del exilio*. Buenos Aires, Galerna.
- Deredita, John. (1978). "Desde la diáspora: entrevista con Cristina Peri Rossi". *Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias*, No. 9, Universidad Veracruzana, pp. 131-142.
- Etimologías de Chile. (2023). "Exilio". Recuperado de: <https://etimologias.dechile.net/?exilio>
- López Valera, Antonia. (2018). "El exilio en la poesía desde un enfoque de género. El genio maligno". *Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, No. 22, marzo.
- Ludmer, Josefina. (1985). "Las tretas del débil". En *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, ed. Patricia Elena González y Eliana Ortega. Río Piedras: Ediciones Huracán, pp. 47-54.

- Osorio de Ita, Gustavo y Alejandro Palma Castro. (2017). "La enunciación en la poesía". Manuscrito en proceso de publicación. *Seminario Crítica del discurso poético*. México. BUAP-Facultad de Filosofía y Letras.
- Pérez, Claudia. (2014). "Allá, en Barcelona. Entrevista a Cristina Peri Rossi". *Revista arbitrada de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay*, No. 8. Uruguay. Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay. Recuperado de: <http://www.cristinaperirossi.es/web/wp-content/uploads/2014/10/Sic-8-Abril-2014-Peri-Rossi.pdf>
- Peri Rossi, Cristina. (2021). "Descripción de un Naufragio (1973)", "Diáspora (1976)" y Estado de Exilio (1973-2003). En *Poesía completa*. Madrid: Visor de Poesía.
- Peri Rossi, Cristina. (2001). *Julio Cortázar, el gran cronopio*. Barcelona. Ediciones Omega.
- Pimentel, Aurora. (1998). "Mundo narrado IV. La perspectiva: Un punto de vista sobre el mundo". *Lingüística y teoría literaria*. México D.F., Siglo XXI.
- Ortiz, Amalia. (2005). "Diálogo con el exilio en Cristina Peri Rossi". *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, Enero, Universidad de Playa Ancha, pp. 30-34.
- Reyes, Graciela. (1984). *Polifonía textual: La citación en el relato literario*. Madrid, Gredos.
- Zambrano, María. (1990). *Los bienaventurados*. Madrid, Siruela.

RESEÑAS

**2022. O PAU-BRASIL SANGRA. BRIC-A-
BRAC XXII. EDIÇÃO ESPECIAL. JUNHO
DE 2022**

ERIVELTO DA ROCHA CARVALHO
UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA (BRASIL)

<https://orcid.org/0000-0001-6119-8979>
eriveltodarocha@gmail.com



Varios Autores. (2022). *O Pau-Brasil sangra. Bric-a-Brac XXII. Edição especial. Junho de 2022*. Edição de Luís Turiba. Belo Horizonte: Radioclip Produções.

2022. O Pau-Brasil sangra é o número especial da revista *Bric-a-Brac* publicado em junho de 2022 por ocasião dos 100 anos da Semana de Arte Moderna de São Paulo, marco mais conhecido do que genericamente se convencionou chamar de Modernismo no Brasil (algo bem distinto do Modernismo hispânico, como é sabido). Editado pelo poeta e jornalista Luís Turiba, o número tem um caráter marcadamente poético e visual, retomando de forma comemorativa a trajetória da revista originalmente publicada em Brasília nos anos 80/90 do século passado, em seis fugazes números que deixaram uma rica coleção de intervenções marcando o imaginário da produção cultural brasileira ao final da última (ou penúltima) ditadura (a começada em 1964). Exala deste novo número da *Bric-a-Brac*, para além do título provocativo (que remete, por um lado, à espécie natural que deu nome ao país e

ao movimento capitaneado por Oswald de Andrade e, por outro lado, jocosa e paralelamente, ao órgão sexual masculino), o ímpeto de recolocar certa ordem de problemas que cruza a miríade de experimentações poético-estéticas deste início de século/milênio, fazendo falar (e sangrar) uma série significativa de questões artísticas e existenciais, dando a ver o estado de coisas no Brasil durante o mandato presidencial em que a extrema-direita brasileira esteve instalada no Palácio do Planalto, num governo célebre pela desídia com que tratou a pandemia de covid-19 e pelos ataques contínuos a uma institucionalidade em frangalhos desde o bem-sucedido (para azar dos brasileiros) impeachment ou golpe parlamentar da presidenta Dilma em 2016 e da prisão do ex-presidente (agora novo presidente) Lula em 2018.

Mas não é apenas pelo viés político que a publicação chama a atenção. Começo destacando na *Bric-a-Brac XXII* o amplo leque das colaborações que incluem o projeto gráfico de Rômulo Garcias, a emblemática foto da capa de autoria de Xico Chaves e a participação da equipe editorial cuja marca transparece na logo da revista, criada por João Diniz. Enumerem-se, em ordem de aparição, as intervenções poéticas, literárias e/ou visuais de: Luís Eduardo Resende (Resa), Walter Silveira, Antonio Cícero, Caio Machado, Christiane Sobral, Wélcio de Toledo, Suzana Vargas, José Carlos Vieira, Jorge Amâncio, Tanussi Cardoso, André Valias, Noélia Ribeiro, Paulo Kauim, Luiz Martins da Silva, Ricardo Silvestrin, Omar Khouri, Mano Melo, Raquel Campos (com um poema dedicado ao avô, cujo texto será resenhado adiante), Hélio de Assis, Babilak Bah, Anelito de Oliveira, Salgado Maranhão, Nicolas Behr, Paulo Sabino, Ana Paula Dacota, Angélica Torres Lima, Regina Pouchain, Domingos Ferran, Tavinho Paes, Jurema Araújo, Josafá Santana, Nuno Rau, Luciana Barreto, Luciana Alves, Alexandre Brito, Aroldo Pereira, Carla Andrade, Marcos Fabrício, Lau Siqueira, Tarciso Viriato, Juvenal C. Filho, Moyses Abbud, Arnaldo Xavier, Artur Gomes, Alice Ruiz, José Roberto da Silva, Aderval Borges, Vicente Sá, Júlio Mendonça, Maria Cristina Martins de Andrade, Cláudio Daniel, Maria Maia, Carlos Barroso, Jairo Fará, Kátia Gerlach, Maria Lúcia Verdi, Estaine Alencar, Sara Vitória, Ana Maria Fernandes de

Oliveira, Rosani Abu Adal, Pilar Domingo, André Giusti, José Soter, Alberto Rodríguez Tosca (na tradução de Antônio Miranda), Marcos Freitas, Daniel R. Silveira, TT Catalão, Bené Fonteles, Mila Petrillo e Wagner Barja.

Esta extensa lista por si só já poderia configurar duas ou mais antologias de poesia brasileira contemporânea, atravessada pelos novos grafismos que a acompanham e pelo diálogo entre pelo menos três gerações distintas que convivem no cenário “pós-pós-tudo” (de acordo com a definição do prólogo de Turiba) construindo assim uma cartografia crítica muito peculiar que estabelece várias pontes entre algumas capitais brasileiras como Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte (onde se publica o número XXII), conformando uma espécie de centro difuso que situa geograficamente o esforço de partida da nova *Bric-a-Brac*. Para além das colaborações já mencionadas, incluem-se mais três reproduzidas a partir de números anteriores (uma de Zuca Sardan; outra com fotos de Ricardo Kádio Chaves de uma sessão de entrevista com Pietro e Lina Bo Bardi e a última, uma composição tipográfica por Haroldo de Campos e Guilherme Nanui de um poema de Kurt Schwitters) apresentadas sob o selo de “Memória Bric-a-Brac”. Ademais, textos diversos em prosa como os de Moacyr de Oliveira Filho, Silvia Helena Cyntrão, José Roberto da S. (comentando a presença dos modernistas de 22 na Coleção Brasília no Museu de Arte de Brasília através de “Antropofagia”, água-forte de Tarsila do Amaral impressa em 1960 por Marcelo Grassman), um texto apresentando a instalação “Poéticas Leituras” de João e Bel Diniz (apresentada em 2021, em Belo Horizonte), o registro de uma conversa com o poeta e acadêmico Antonio Carlos Secchin sobre um cânone essencial do Modernismo brasileiro, uma carta do poeta e jornalista Paulo José Cunha ao falecido poeta piauiense Torquato Neto, (idealizador da revista *Navilouca*, marco do momento pós-tropicalista na arte brasileira), dois textos do poeta Ronald Augusto que acompanham a reprodução parcial de uma carta de Arnaldo Xavier a Èle Semog), um texto de Wagner Merije sobre o utopismo brasileiro e uma entrevista do jornalista Paulo Henrique com o antropólogo e

escritor Antonio Risério em torno do seu livro *Sobre o relativismo pós-moderno e a fantasia fascista da esquerda identitária*.

Acrescente-se aqui por último e em separado, por sua particular relevância, o texto “22 e Noigandres” do poeta Augusto de Campos, apresentado em nota anterior pelo editor Luis Turiba. A nota estabelece a relação do poeta com a primeira época da revista ainda publicada em Brasília. Acompanham o texto de Campos dois registros fac-símiles: um com o texto completo da orelha introdutória escrito por ele para a primeira edição das *Obras Completas* de Mário de Andrade (publicado originalmente em 1955); e três páginas selecionadas por Décio Pignatari do *Diário Confessional* de Oswald de Andrade (publicado originalmente no número 4 da Revista *Invenção*, em 1964). Destacado por Campos como fruto do “melhor” Mário de Andrade, acompanha também o trecho final do poema *O carro da miséria*, publicado postumamente em 1946. Em síntese, o texto de Augusto de Campos reivindica a centralidade do Concretismo paulista para a revalorização do Modernismo de 22, caracterizando como equívoco a ideia de que os Concretistas haveriam ignorado ou menosprezado a Mário de Andrade, por um lado, e criticando abertamente o que define como tentativa de desconstrução do Oswald de Andrade recuperado pelo Grupo Noigandres, o que é finalmente conjugado com uma diatribe contra a alegada pretensão de apagamento do Concretismo paulista da história cultural brasileira.

É de se saudar a publicação de mais este número, particularmente festivo, de *Bric-a-Brac*, sem medo de perder o juízo crítico diante da sua empresa. Quando de sua aparição, ainda não eram conhecidos os resultados das eleições de 2022 e é evidente que, neste sentido, o número XXII fez parte de um esforço mais amplo para somar a contribuição de poetas e artistas gráficos brasileiros ao movimento geral do setor cultural em prol da derrota da extrema-direita organizada via fascismo tecnológico. É considerando este contexto que o número especial da revista poderá ser apreciado mais adequadamente pelos seus leitores, como uma revista tributária das revistas de Vanguarda que reivindica o espírito geral da mesma, mas cujo foco, nesta ocasião,

esteve direcionado à necessidade de ação por parte dos criadores da cultura brasileira num momento particularmente adverso e desafiador para a nação. Acredito que esta peculiaridade explica ao menos parcialmente as escassas contribuições de caráter internacional do número, voltado para processos de refundação e reorientação internos, no que pese a preocupação geral e a vinculação da revista com problemas de ordem global, inclusive muitos deles ligados ao contexto latino-americano. Seja como for, sem se deixar levar pelo raso das disputas dos partidos poéticos ou pelas polêmicas sobre o peso do *paulistocentrismo* na historiografia sobre o Modernismo de 22 e, principalmente, sem desconhecer o pluralismo do fenômeno do Modernismo nem menosprezar a existência de outros modernismos no Brasil (para além daquele de São Paulo), este número especial volta-se ao passado com olhos lançados para o futuro.

**2022. O PAU-BRASIL SANGRA.
BRIC-A-BRAC XXII. EDIÇÃO ESPECIAL.
JUNHO DE 2022.**

ERIVELTO DA ROCHA CARVALHO
UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA (BRASIL).

<https://orcid.org/0000-0001-6119-8979>
eriveltodarocha@gmail.com



Vários Autores. (2022). O Pau-Brasil sangra. Bric-a-Brac XXII. Edição especial. Junho de 2022. Edição de Luís Turiba. Belo Horizonte: Radioclip Produções.

2022. O Pau-Brasil sangra es el número especial de la revista *Bric-a-Brac* publicado en junio de 2022 por ocasión de los 100 años de la Semana de Arte Moderno de São Paulo, marco más conocido de lo que comúnmente fue llamado como Modernismo en el Brasil (por cierto, bien distinto del Modernismo hispano, como es sabido). Editada por el poeta y periodista Luís Turiba, el número tiene un carácter marcadamente poético y visual, retomando de forma conmemorativa la trayectoria de la revista originalmente publicada en Brasilia en los años 80, 90 del siglo pasado, en seis fugaces números que dejaron una rica colección de intervenciones marcando el imaginario de la producción cultural brasileña a finales de la última (o penúltima) dictadura (la que comenzó en 1964). Exhala de este nuevo número de la revista *Bric-a-Brac*, incluso más allá del título sugestivo (que remite, por un lado, a la especie natural que dio nombre al país y al movimiento capitaneado

por Oswald de Andrade y, por otro lado, jocosa y paralelamente, al órgano sexual masculino), el ímpetu de reposicionar cierta orden de problemas que cruzan el sin número de experiencias poético-estéticas de este inicio de siglo/milenio, haciendo hablar (y sangrar) a una serie significativa de cuestiones artísticas y existenciales, las cuales dejan ver el estado de las cosas en Brasil durante el mandato presidencial donde la extrema derecha brasileña se instaló en el *Palacio de Planalto*, un gobierno célebre por la desidia con la que trató la pandemia de COVID-19 y por los ataques continuos a una institucionalidad en farrapos desde el exitoso (para mala suerte de los brasileños) *impeachment* o golpe parlamentario contra la presidenta Dilma, en 2016, y de la prisión del expresidente (ahora nuevo presidente) Lula, en 2018.

Sin embargo, no es apenas por el sesgo político que la publicación llama la atención. Comienzo destacando que en la *Bric-a-Brac XXII* hay una amplia gama de colaboraciones, incluyendo inicialmente el proyecto gráfico de Rômulo Garcias, la emblemática foto de la portada de Xico Chaves y la participación del equipo editorial, cuya marca trasparece en el logo de la revista, creada por João Diniz. Enumérense también, en orden de aparición, las intervenciones poéticas, literarias y/o visuales de: Luís Eduardo Resende (Resa), Walter Silveira, Antonio Cícero, Caio Machado, Christiane Sobral, Wélcio de Toledo, Suzana Vargas, José Carlos Vieira, Jorge Amâncio, Tanussi Cardoso, André Valias, Noélia Ribeiro, Paulo Kauim, Luiz Martins da Silva, Ricardo Silvestrin, Omar Khouri, Mano Melo, Raquel Campos (com um poema dedicado ao avô, cujo texto será resenhado adiante), Hélio de Assis, Babilak Bah, Anelito de Oliveira, Salgado Maranhão, Nicolas Behr, Paulo Sabino, Ana Paula Dacota, Angélica Torres Lima, Regina Pouchain, Domingos Ferran, Tavinho Paes, Jurema Araújo, Josafá Santana, Nuno Rau, Luciana Barreto, Luciana Alves, Alexandre Brito, Aroldo Pereira, Carla Andrade, Marcos Fabrício, Lau Siqueira, Tarciso Viriato, Juvenal C. Filho, Moyses Abbud, Arnaldo Xavier, Artur Gomes, Alice Ruiz, José Roberto da Silva, Aderval Borges, Vicente Sá, Júlio Mendonça, Maria Cristina Martins de Andrade, Cláudio Daniel, Maria Maia, Carlos Barroso, Jairo Fará, Kátia Gerlach, Maria Lúcia Verdi, Estaine Alencar,

Sara Vitória, Ana Maria Fernandes de Oliveira, Rosani Abu Adal, Pilar Domingo, André Giusti, José Soter, Alberto Rodríguez Tosca (na tradução de Antônio Miranda), Marcos Freitas, Daniel R. Silveira, TT Catalão, Bené Fonteles, Mila Petrillo e Wagner Barja.

Esta extensa lista por sí misma ya podría configurar dos o más antologías de poesía brasileña contemporánea, atravesada por los nuevos grafismos que la acompañan y por el diálogo entre, al menos, tres generaciones distintas que conviven en el escenario “pos-pos-todo” (según lo ha definido en el prólogo Turiba). De este modo, se construye una cartografía crítica bastante peculiar que establece varios puentes entre algunas capitales brasileñas como Brasilia, Río de Janeiro, São Paulo y Belo Horizonte (donde se publica el número XXII), que terminan por formar una especie de centro difuso que sitúa geográficamente el esfuerzo de partida de la nueva *Bric-a-Brac*. Más allá de las colaboraciones antes mencionadas, se incluyen también tres producciones de números anteriores (una de Zuca Sardan, otra con fotos de Ricardo Kadão Chaves de una entrevista con Pietro y Lina Bo Bardi y, la última, una composición tipográfica por Haroldo de Campos y Guilherme Nanui de un poema de Kurt Schwitters) presentadas bajo el sello “Memoria Bric-a-Brac”. Además, textos diversos en prosa como los de Moacyr de Oliveira Filho, Silvia Helena Cyntrão, José Roberto da S. (comentando la presencia de los modernistas del 22 en la “Colección Brasilia” del Museo de Arte de Brasilia, a través de “Antropofagia”, água-forte de Tarsila do Amaral impreso en 1960 por Marcelo Grassman), un texto presentando la instalación “Poéticas Lecturas” de João y Bel Diniz (presentada en 2021, en Belo Horizonte), el registro de una conversación con el poeta y académico Antonio Carlos Secchin sobre un canon esencial del Modernismo brasileño, una carta del poeta y periodista Paulo José Cunha, al fallecido poeta *piaiense* Torquato Neto (idealizador de la revista *Navilouca*, marco del momento pos-tropicalista en el arte brasileño), dos textos del poeta Ronald Augusto que acompañan la reproducción parcial de una carta de Arnaldo Xavier a Èle Semog), un texto de Wagner Merije sobre el utopismo brasileño

y una entrevista del periodista Paulo Henrique con el antropólogo y escritor Antonio Risério en torno a su libro *Sobre el relativismo pos-moderno y la fantasía fascista de la izquierda identitaria*.

Agréguese también, por último y aparte, por su particular relevancia, el texto “22 y Noigandres” del poeta Augusto de Campos, presentado por el editor Luis Turiba en una nota anterior al texto. La nota establece la relación del poeta del grupo Noigandres con la primera época de la revista, aún publicada en Brasilia. Acompañan al texto de Campos dos registros facsímiles: uno con el texto completo de la solapa introductoria escrito por él mismo para la primera edición de las *Obras Completas* de Mário de Andrade (publicado originalmente en 1955); y tres páginas seleccionadas por Décio Pignatari del *Diario Confesional* de Oswald de Andrade (publicado originalmente en el número 4 de la revista *Invenção*, en 1964). Destacado por Campos como fruto del “mejor” Mário de Andrade, los acompañan también el fragmento final del poema *El carro de la Miseria*, publicado póstumamente en 1964. En síntesis, el texto de Augusto de Campos reivindica la centralidad del Concretismo paulista para la revaloración del Modernismo del 22, caracterizando, por un lado, como un equívoco a la idea de que los Concretistas ignoraron o menospreciaron a Mário de Andrade, y por otro, criticando abiertamente lo que define como tentativa de deconstrucción del Oswald de Andrade recuperado por el grupo Noigandres, afirmación que es finalmente conjugada con una diatriba contra la alegada pretensión de borrar al Concretismo *paulista* de la historia cultural brasileña.

La publicación de un número más de *Bric-a-Brac* es motivo de congratulación, y particularmente de éste que es más festivo, sin miedo a perder el juicio delante de su empeño. Cuando aparece, aún no se sabían los resultados de las elecciones de 2022 y es evidente que, en este sentido, el número XXII hace parte de un esfuerzo más amplio por sumar la contribución de poetas y artistas gráficos brasileños al movimiento general del sector cultural en pro de la derrota de la extrema derecha, organizada vía fascismo tecnológico. Es considerando este contexto que el número especial de la revista podrá ser apreciado más

adecuadamente por los lectores, como una revista tributaria de las revistas de Vanguardia que reivindica el espíritu de la misma, aunque su foco, en esta ocasión, esté direccionado a la necesidad de acción por parte de los creadores de la cultura brasileña, sobre todo en un momento particularmente adverso y desafiante para la nación. Estoy seguro que esta peculiaridad explica, al menos parcialmente, las escasas contribuciones de carácter internacional en el número, volcado a los procesos de refundación y reorientación internos, pese a la preocupación y vinculación de la revista a los problemas de orden global, incluso muchos de ellos relacionados al contexto latinoamericano. Sea como sea, sin dejarse llevar por el impulso de las disputas de los partidos poéticos o por las polémicas sobre el peso del *paulistocentrismo* en la historiografía sobre el Modernismo del 22 y, principalmente, sin desconocer el pluralismo del fenómeno del Modernismo ni menospreciar la existencia de otros modernismos en el Brasil (más allá del de São Paulo), este número especial vuelve al pasado con ojos que miran hacia el futuro.

Traducción de Paul Aguilar Sánchez

**ARMANDO VALDÉS-ZAMORA:
NUBES TALLADAS. FORMAS DE LA IMAGINACIÓN EN
LA LITERATURA CUBANA CONTEMPORÁNEA (1959-2019)**

EDINSON ALADINO

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA (MÉXICO)

<https://orcid.org/0000-0001-9395-8979>
edialad@hotmail.com

Valdés-Zamora, Armando. (2021). *Nubes talladas. Formas de la imaginación en la literatura cubana contemporánea (1959-2019)*. Madrid: Verbum.

“Heureux qui comme Ulysse a fait un beau voyage” (Valdés-Zamora 11)¹. Ese es el epígrafe de Joachim du Bellay que Armando Valdés-Zamora ha apuntalado en la introducción de su libro: *Nubes talladas. Formas de la imaginación en la literatura cubana contemporánea (1959-2019)*. Feliz es el punto de concreción en el cual el autor reúne sus ensayos escritos en Francia, en un intervalo que va del 2000 al 2020, casi veinte años de trabajo ininterrumpido, pensando y reflexionando sobre la isla —íntima— que se lleva adentro y florece cada vez que se evoca la ausencia del paisaje o el retorno naciente de volver a una página de Lezama, de Carpentier, de Abilio Estévez, entre otros. Desde el exilio se construye un mundo y la biblioteca cubana es un trasunto de la isla. Como el memorable Ulises, azas ingenioso, azas prudente, Armando Valdés-Zamora es consciente de los límites y la facticidad

1 “Feliz quien como Ulises ha hecho un viaje hermoso”; traducción nuestra.

implícita de sus intenciones: sus textos se centran, específicamente, en la literatura cubana del siglo XX y XXI. Cada artículo habla de Cuba; cada frase del libro se ha erigido desde el exilio, desde el sabor de la lejanía que deviene con la andadura del extranjero; cada reflexión se rinde a la premisa de lo significa *saber leer*.

Armando Valdés-Zamora ofrece el itinerario de su viaje como crítico formado en la academia francesa. Su cometido, su promesa teórica —a través de un andamiaje filosófico que va desde Gilles Deleuze, Georges Poulet, hasta Paul Ricoeur y Starobinski, entre otros—, es una práctica de la crítica en la cual se confiere sentido a las formas de la imaginación ensayadas de manera indistinta por la literatura cubana y, por consiguiente, a la representación del acto mismo de escribir. Valdés-Zamora aduce lo siguiente:

Al escribir los textos que componen este libro me ha interesado contraponer las intenciones estéticas de los escritores —expuestas en sus escrituras teóricas, en entrevistas, cartas, o diarios íntimos— con sus ficciones. En estos contrastes creo que aclaran muchas sugerencias de manera doble: simulando seguir sus itinerarios y esclareciendo un punto de vista propio que muchas veces contradice al autor. (17)

El libro *Nubes talladas* está estructurado en tres partes. Imaginación, mundo, escritura realidad, historia y literatura; estos lexemas se entremezclan, se diseminan operativamente a lo largo de los apartados. La primera parte está consagrada a José Lezama Lima; la segunda, a Abilio Estévez; y la última, a diferentes escritores cubanos contemporáneos.

Al encarar la lectura de Lezama, Armando Valdés-Zamora se deslía del gesto mimético, y propone otra cercanía frente al cuerpo escrito del autor de *Paradiso*. La primera parte del libro, que lleva como título “Historia de la imaginación de José Lezama Lima”, se compone de once artículos dedicados al *peregrino inmóvil* de Trocadero. Hay allí textos que abarcan el simbolismo de la insularidad, retomando la trayectoria del joven escritor que despunta su programa estético con un poema

seminal como “Muerte de Narciso” hacia la década del treinta, donde la búsqueda de una expresión insular en Cuba, con sus mitos y predios teleológicos, azoraba la imaginación de Lezama, cuyo testimonio dialogante y emblemático es el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”. Asimismo, la experiencia poética del último poemario *Fragmentos a su imán* reluce por su impronta testimonial, íntima en el espacio del cuerpo que se sabe reducido a un punto convergente para buscar refugio en la casa convertida en isla, en biblioteca, en *tokonoma* japonés donde cabe el cuerpo entero con su envoltura, para reaparecer con otro cuerpo, observando un grupo de patinadores por el Prado o saboreando un helado de mamey. Valdés-Zamora relee a Lezama y marca un itinerario diferenciado en la permanencia de su lectura: está el cuerpo insular de la isla, el rumor del cuerpo simbólico de Lezama, la escritura y el pliegue sugerente de una imagen poética sobre el recorte sensible de la historia cultural de Cuba. Leer a Lezama a través de su cuerpo escrito y desde ahí, como dice Valdés-Zamora, “proponer nuevas significaciones a la extrañeza canónica de su discurso” (35). El remanente del cuerpo y su metáfora a la hora de describir la práctica literaria de un autor como Lezama es un acierto, si tenemos en cuenta que el mismo autor utilizó dicho remanente en las imágenes posibles de su órbita textual.

En la segunda parte, “Los reinos de Abilio Estévez”, erigida a partir de siete artículos, Valdés-Zamora se detiene en la textura narrativa de este prolijo autor cubano. La idea de utopía, la escritura imaginaria de Estévez, la isla como mundo, las representaciones de la imaginación, el pasado como símbolo y la libertad individual como corporalidad irreductible, son los temas que se abordan en el espacio reflexivo de esta sesión del libro. La configuración ficcional de Abilio Estévez, tanto en sus cuentos como en sus novelas, se decanta por la figura del pasado para diseminar su significado y proyectar una imagen de la utopía en el espacio insular de la ficción que corresponde a la inmanencia de la historia de un tiempo político, fisurado por las vicisitudes y la ceguera de su misma intencionalidad teleológica. La corporalidad de la isla, la ciudad de La Habana como espacio que se desliga de la temporali-

dad del mundo planetario, padece, de manera continua, las ruinas de la causalidad ideológica del poder revolucionario. Los cuerpos de los personajes de Estévez parecen barajar un reducto de posesión: el mismo cuerpo se convierte en una isla dentro del horizonte insular. Esa corporalidad extendida como punto de apoyo es, quizás, el único signo de pertenencia material dentro de aquello que Valdés-Zamora llama “el espacio-refugio de la Isla” (220). Lo que se comprende en estos siete artículos es un acto de lectura que abarca la totalidad de un proyecto narrativo como tal, de cara a las nuevas representaciones que se sitúan en el espacio de la literatura cubana:

Escribir una historia es para Abilio Estévez imaginar la existencia de personajes que deambulan, deliran o reflexionan en un espacio —material o corporal— donde se trata de sobrevivir a la confrontación del Aquí con el Allá, del Interior con el Exterior, del Sujeto con el Otro. Un espacio insular desde el cual se enarbolan los íconos de una memoria decimonónica o republicana, y se imaginan desplazamientos por lugares, épocas y culturas ajenas, en un presente caótico desde el cual se presagia un desastre que anulará todo feliz desenlace. (Valdés-Zamora 228)

Cierra el libro con la tercera y última parte, cuyo título reza “El sol de las estatuas: evasiones, olvidos, simulaciones”, estructurada por siete artículos. Inicialmente, reluce un examen promisorio de las formas de la imaginación cubana en autores como Carlos Victoria, Abilio Estévez y José Manuel Prieto. ¿En qué medida lo extraliterario es un aliciente para la imaginación y cómo dicha imaginación reconfigura el sentido ineludible de lo real? Ese doble movimiento que se desprende en el acto de escribir es el gesto que observa Valdés-Zamora en la narrativa cubana de los noventa, “cuyo dominio es más la fabulación que la reproducción de lo real” (289). Es el cometido de conservar la huella de lo extraliterario sin la posibilidad de abolirlo directamente en esta escri-

tura no realista. De este modo, lo real se presenta desde otra visualidad, desde otro prisma, desde otra percepción.

Uno de los cauces de esta última parte tiene que ver con la figura de la noche en un contrapunteo cubano entre la película *PM* y la novela *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante. Aquí se decanta el emblema de la noche en vísperas del poder revolucionario. Lo que argumenta Valdés-Zamora es que el imaginario nocturno de Cuba corresponde a otro espacio donde se configura un nuevo orden, otra temporalidad de la isla en el registro cinematográfico y literario que viene a ser un modo alterno de representación. Este ángulo de visión es significativo porque se colige cómo el filme *PM* fue el que detonó la progresión escritural de *Tres tristes tigres*:

Pretendo demostrar que tanto el documental *PM* de 1961 como la novela *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante (1967), tras la representación de la noche, subyace la intención de legitimar una trasgresión de códigos sociales marginales, y erigir un espacio verbal y visual en el interior del cual la creación artística evade las restricciones oficiales del Poder. (Valdés-Zamora 309)

Finaliza el libro con textos sobre Reinaldo Arenas, Zoé Valdés y Leonardo Padura. La escritura frente al poder, la literatura cubana escrita en Estados Unidos, el sexo, la pornografía y la obscenidad como significantes transgresores, el *embaraje* como término que cualifica el disimulo ante el fracaso de la utopía revolucionaria, son otros de los tantos vectores temáticos que se desplazan en la lectura atenta y renovada de Valdés-Zamora.

“Vivir en el exilio, tallar en nubes” es el verso de José Martí que retoma el autor para darle título al libro. De esta manera, *Nubes talladas* se constituye con una forma de interpretar la narrativa de la isla. La ganancia intrínseca del texto es la profundidad crítica y la capacidad cultural para enfrentarse a las obras de la literatura cubana escritas entre 1959 y 2019. Cabe decir que Armando Valdés-Zamora, de mane-

ra implícita, deja el cuerpo escrito de su itinerario, la corporalidad de su escritura como testimonio; para aludir a unas palabras de Gustavo Pérez Firmat en la contraportada, Valdés-Zamora inscribe “la experiencia intelectual de su exilio”. De este libro, anémona, coral, oleaje, podría seguir hablando y dar cuenta de su magia percibida sobre el dorso tallado de las nubes.

EL SENTIDO TRÁGICO DE LA EXISTENCIA EN LAS MUTACIONES

JOSÉ RAÚL LAMOYI
COLEGIO ARJÍ

<https://orcid.org/0000-0001-7444-7751>
jraul.lamoyinarvaez@gmail.com

Comensal. J. (2016). *Las mutaciones*. Antílope.

La novela de Jorge Comensal, publicada por editorial Antílope en 2016, se encuentra tan cerca de la elegía como de la narrativa. Es un recordatorio del sentido trágico de la existencia, de que la vida del ser humano acaba antes de haber podido desarrollarse plenamente (Erich Fromm, 2016)¹. Se divide al menos en una terna de historias, relacionadas entre sí: la primera pertenece a Ramón Martínez y su familia; la segunda, a la psicoterapeuta Teresa de la Vega; la última, al oncólogo Aldama; el fuego que las funde e incinera es el mismo, el cambio como instrumento de continuidad que conduce a todo y a todos hacia la nada.

Ramón se ve relegado al silencio, a la imposibilidad de comunicarse con su entorno: esto lo transforma, no por voluntad propia, sino por un destino desafortunado y perentorio, en individuo asocial. Desde el momento en que le cortan la lengua, a causa de un tumor carcinógeno, su estado corresponde al de la marginación por agonía. Aunque encuentre recursos provisionales para mantener sus vínculos, pesa sobre

¹ Todas las alusiones a la ética humanista aquí mencionadas corresponden a la de la obra *Ética y psicoanálisis*.

él la amenaza de la muerte, una que se presiente insoslayable. Simboliza el destino de cualquier hombre, precipitado por la enfermedad, anticipado por la desconexión forzada a partir de su mutismo.

La mayor ironía, es que depende de su facultad de hablar como principal medio de subsistencia: perderla significa encontrarse intempestivamente desposeído del instrumento no solo para sostenerse económicamente, sino también para abrirse camino hacia los otros hombres. Este vínculo que pretendo establecer con la ética, particularmente la de carácter humanista, no es una ocurrencia personal. El autor introduce la posibilidad de este vínculo, mediante las expresiones del pensamiento lacaniano, encarnados en el personaje de la psicoanalista Teresa de la Vega, de quien hablaré más adelante. Las orientaciones mercantiles y productivas de cualquier persona se ven intempestivamente mutiladas en Ramón, junto con su órgano del gusto y del habla; a partir de entonces, sólo podrá recibir y acumular. Sin el medio para transformar la materia y la energía que posee y adquiere, el peso creciente lo abrumba hasta avasallarlo. En su desesperación, busca maneras alternativas de expresión: una escritura demasiado lenta y por consiguiente impráctica para persuadir, el encubrimiento de sus ideas y acciones, el desarrollo de una comunicación impostada, de matices casi psicóticos o esquizofrénicos, con un loro al que nombra Benito.

Su historia, al igual que las dos restantes, se halla atravesada por el humor; en mi opinión, Comensal se vale de tal instrumento como recurso de denuncia y al mismo tiempo busca diluir, cuando no desplazar mediante su empleo, una visión exclusivamente trágica de la existencia. Prueba de lo primero son las expresiones del pensamiento lacaniano, encarnados en el personaje de la psicoanalista Teresa de la Vega. No es que el autor predique las ideas de Lacan a través de ella, sino que se burla por extensión de la solemnidad de todo aquel que asume una postura ideológica fría e inamovible: aunque lo procura, la terapeuta no es capaz de sostener todo el tiempo sus mismos ideales, varias veces en el pasado los ha alterado y se encuentra en una nueva transición, impulsada por Eduardo, joven paciente por el que siente

alguna maternal ternura mezclada con matices eróticos, y por Ramón, el abogado de lengua cercenada a quien recibe en su consultorio avanzada la novela. Tal supuesto lo sustenta el mismo título de la obra. Mutar, en su sentido más amplio, refiere cualquier mudanza (RAE, 2022), todo lo que altera la homogeneidad. El abandono de un ideal, suele ser asumido con culpa, por la transgresión que involucra hacia la figura de autoridad intelectual que sostiene los fundamentos ideológicos interiorizados y consolidados en la estructura conocida como superyó: la terapeuta da pruebas de esta culpa, procurando rechazar, ante su propia terapeuta, los procesos de transferencia y contratransferencia, (suerte de sublimación de las relaciones afectivas) que la incitan a interpretar como afecto maternal y erótico lo que debería circunscribirse a simple comprensión e interés profesional hacia Eduardo, el paciente joven. Tal conflicto la empujará al abandono de su propia terapia, como remedio ulterior del conflicto; como suerte de racionalización o justificación para abandonar la terapia, interpondrá el poco avance o beneficio que le ha traído mantenerla durante un tiempo prolongado. Estos son los indicios que permiten sostener que si existe algún marco de orientación objetivamente válido que condujese las intenciones del autor son los de la ética humanista.

Un segundo indicio sería que, pese a enfatizar el sentido trágico de la existencia, como se ha dicho, lo matiza y transmuta mediante la comedia. No busca volver entretenida la fatalidad, su empleo correspondería más bien a la función de la asociación simbólica en el mito antiguo. Aquellos eran transcripciones taquigráficas de rituales en los que las apariciones totémicas tenían un significado determinado (Graves, 2011). La desritualización, a través del humor, del sentido trágico, invitaría a aceptar la muerte como una etapa subsecuente de la existencia individual, así como la asociación simbólica empujaba al individuo a sentirse uno con la naturaleza, el todo o la nada. El humor, invita por tanto a admitir y aceptar la mortalidad, por dura que pueda parecer esta realidad fatídica: cuerpos, relaciones, ideas, circunstancias, personalidades (la profesional del abogado y la terapeuta; la escolar de la hija; la onanista

del hijo y la del vigor físico de todos los enfermos) están condenadas a la incineración en el abismo de la eternidad; seres concretos (cuerpos, objetos) y abstractos (ideas, aspiraciones) son todos precederos.

El médico Aldama resulta ser una manifestación de lo endeble que suelen ser las esperanzas y ensoñaciones, particularmente aquellas seculares que se encuentran enmarcados en un sistema productivo determinado. Sus intereses son meramente utilitarios, abusan de la confianza del prójimo: no le interesan la recuperación y el bienestar de Ramón Martínez más allá del tiempo que le permita concretar sus intenciones utilitarias, unas que resultan finalmente avasalladas por el mismo sistema en el que tuvo fe, mismo en el que había tenido fe su paciente desahuciado.

Tampoco se salvan las manifestaciones devocionales. La sirvienta de Ramón, Elodia, resulta ser el personaje más piadoso mediante una acción de abierta impiedad: es quien lo arrebató de la prolongación de la agonía, aunque esto implique renunciar a sus valores dogmáticos más arraigados, pese a incurrir en una transgresión, no del todo imperdonable, debido a que vive conforme a la gracia cristiana²: ella encarna, por consiguiente, esta dádiva paradójica. La prodiga hacia el patrón desahuciado, aunque ella misma no sea capaz de comprenderlo así: es el instrumento de la continuidad permanente, que se vale del cambio, de la alternancia entre vida y muerte.

Todo cambia en la novela de Comensal, incluso la condición del loro Benito, que pasa de la precariedad a la opulencia, mediante la adquisición de una jaula magnífica, desde la que observa las postrimerías de su dueño a manos de Elodia. Vida, cambio, muerte, representan por consiguiente fractales del caleidoscopio de la continuidad del todo y la nada.

2 Aquella consiste en la atribución de la divinidad a predestinar la eternidad al hombre bueno o al hombre malo conforme a su criterio insondable.

Referencias

Comensal, J. (2016). *Las mutaciones*. Antilope.

Fromm, E. (2016). *Ética y psicoanálisis* (2a. ed.). Fondo de Cultura Económica.

Graves, R. (2011). *Los mitos griegos 1* (4a. ed.). Alianza Editorial.

Real Academia Española. (2022). *Diccionario de la lengua española* (23a. ed., versión 23.6 en línea), recuperado el 14 de abril de 2023: <https://dle.rae.es/mutar>.

SEMBLANZAS

COLABORADORES DE ESTE NÚMERO

ANA GABRIELA MÁRQUEZ AQUINO. Estudié la Licenciatura en Ciencias Políticas y Administración Pública en la Universidad Iberoamericana de Puebla, durante este periodo me especialicé en Derechos Humanos Internacionales en la Universidad Pontificia Comillas en Madrid, durante mi estancia en este país me interesé por la plástica y desde ese momento me he dedicado al estudio y producción de arte que he presentado en exposiciones colectivas en Ciudad de México, Puebla, Tlaxcala y Veracruz. Posteriormente, estudié una Maestría en Literatura Hispanoamericana. Actualmente estudio el Doctorado en Literatura Hispanoamericana en la BUAP. He participado en coloquios nacionales e internacionales (BUAP) y seminarios (UNAM); fui examinadora de una publicación del departamento de Políticas y Cultura de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM). Tengo una publicación en el libro “Ausencias en Clío. Género e historia en México por la Universidad de Santiago de Cali (2019-2020), llamada “El Pecado Nefando. Análisis del discurso del denunciante en el proceso Judicial del año de 1714 en la Puebla de los Ángeles”. Docente en Universidad del Valle de México (UVM) y Preparatoria de la BUAP, Emiliano Zapata ext. San Martín Texmelucan Puebla. Me dediqué una temporada a la educación especial (2016-2020) tanto en instituciones como de manera particular; en distintos momentos doy talleres sobre las temáticas ya mencionadas. Temas de especialización: Literatura, Artes Plásticas, Cuerpo, Teoría Queer y Crip.

MONTSERRAT ESCOBAR MAITRETT (Estado de México, México, 1990) es licenciada en Ciencias Políticas por la Facultad de Estudios Superiores Acatlán-UNAM. Está interesada en la literatura y en la política, especialmente en temas concernientes a las escrituras de las mujeres, desde

perspectivas feministas y de derechos humanos. Se ha desempeñado profesionalmente en el sector público y en la sociedad civil. Actualmente es maestrante en el posgrado de Literatura Hispanoamericana por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

GUSTAVO ADOLFO SEGOVIA CARRASCAL, de nacionalidad colombiana, estudió licenciatura en Lingüística y Literatura en la Universidad de Cartagena, Colombia. Maestrante de la Maestría en Literatura Hispanoamericana en la Universidad Benemérita Autónoma de Puebla, México. Se inscribe en las líneas de investigación de los estudios poscoloniales, así como en la configuración de identidades bajo la perspectiva de la semiótica de la cultura de Lotman y los lineamientos de Bajtín, líneas bajo la cual ha participado como ponente en el *XII Congreso Internacional de Mayistas* y en el *Coloquio internacional Imaginarios literarios y culturales del margen*.

KARLA GUADALUPE GUTIÉRREZ LÓPEZ (Tuxtla Gutiérrez, 1996) es licenciada en Lengua y Literatura Hispanoamericanas por la Universidad Autónoma de Chiapas. Actualmente cursa la Maestría en Literatura Hispanoamericana en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Es miembro de la Asociación Mexicana de Retórica. Ha participado en dos congresos internacionales como ponente. Sus principales líneas de investigación son la poesía escrita por mujeres en la primera mitad del siglo XX en México y el análisis del discurso poético. Cuenta con dos diplomados por el Instituto Nacional de Bellas Artes y cursos por el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM.

MIGUEL ÁNGEL FUENTES ÁVILA. Cursó estudios en el Seminario Diocesano de Guadalajara que revalidó como Licenciatura en Filosofía y Licenciatura en Teología. Licenciado en Letras Hispánicas por la Universidad

de Guadalajara Actualmente estudia la Maestría en Literatura Hispanoamericana en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

GINA JOCELYN DE MARTINO GUTIÉRREZ. Licenciada en Psicología por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Psicoterapeuta por el Instituto de Formación Humana. Maestra en Literatura Mexicana por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y actualmente estudiante del Doctorado en Literatura Hispanoamericana en la misma institución. Docente en la Preparatoria “Enrique Cabrera Barroso” desde hace 16 años en el ámbito de la psicología y la escritura creativa en la edad adolescente. Imparte orientación psicológica en consulta privada. Especialista en temas sobre feminismo, género y cuerpo. Escritora de textos creativos y académicos, en 2022 nace de su pluma la plaquette “Voz de luna y el cometa” publicada por la Secretaría de Cultura del Estado de Puebla.

FERNANDA LIZBETH CEDILLO SUÁREZ nació en el Estado de México en 1997, cursó la licenciatura en Lengua y Literatura Hispanoamericana en la Universidad Autónoma de Tlaxcala, en el 2021 estudió la maestría en Aprendizaje, Cognición y Desarrollo Educativo en la Universidad de la Rioja en México y actualmente es parte de la maestría en Literatura Hispanoamericana en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

CARMEN GALLARDO. Egresada con el título y Mención Honorífica de licenciada en Ciencias de la Comunicación con especialidad en Periodismo (2010) por parte de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Actualmente curso la Maestría en Literatura Hispanoamericana en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP). He trabajado en diversas oficinas de prensa y direcciones de comunicación tanto en la iniciativa privada como en la pública. Asimismo, he sido profesora adjunta de Periodismo en la UNAM y en instituciones pri-

vadas. Cuento con algunos materiales publicados en el periódico Milenio. Particularmente entrevistas y notas informativas de temáticas como seguridad, cultura e interés humano.

ERIVELTO DA ROCHA CARVALHO. Profesor investigador del área de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Brasilia; desarrolla proyecto de investigación sobre las Literaturas iberoamericanas modernas y contemporáneas. Doctor en Literatura Española e Hispanoamericana por la Universidad de Salamanca, España. Posdoctorado en la Universidad Iberoamericana-Puebla y Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México. Coordinador del Programa de Posgrado en Literatura de la Universidad de Brasilia 2019- 2021 (POSLIT/UnB).

EDINSON ALADINO (Colombia, 1985) es Doctor en Letras por la UNAM. Ha colaborado en capítulos de los siguientes libros: *Alteridad. El rostro del otro*, Universidad de Salerno, 2020; *Diálogos e interdisciplinariedad: Educación, Historia, Literatura y Arte*, Universidad de Salerno, 2019; *El corazón es centro: narraciones, representaciones y metáforas del corazón en el mundo hispanico*, Universidad de Padua, 2017; *Trayectos del fulgor: libros y viajes en la circulación de saberes, siglos XVI al XXI*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2016. Estuvo en una estancia de investigación doctoral en La Habana en el 2018, en el Archivo de José Lezama Lima que resguarda la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí.

JOSÉ RAÚL LAMOYI. Escritor y profesor mexicano. Licenciado en Economía. Ha sido becario del Programa de Estímulos a la Creación y al Desarrollo Artístico PECDA Tabasco 2015 y del Festival Cultural Interfaz Mérida 2016. Actualmente, es docente en la Escuela de Escritores José Gorostiza. Ha publicado en la revista *Letralia, Tierra de Letras* (Venezuela) y en los diarios *Presente* y *Novedades* de Tabasco. Dirige el blog tintafresca01. (Fuente: *Enciclopedia de la literatura en México ELEM (FLM)*).