

ISSN 2954-503X

Año 08 · Núm. 16 · enero - junio 2024

Graffylia, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

ISSN 2954-503X

Año 08 · Núm. 16 · enero - junio 2024

Graffylia, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

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 A. GIBU SHIMABUKURO
SECRETARIO DE INVESTIGACIÓN Y
ESTUDIOS DE POSGRADO

MÓNICA FERNÁNDEZ ÁLVAREZ
SECRETARIA ADMINISTRATIVA

TANYA GONZÁLEZ ZAVALA
COORDINADORA DE EVENTOS Y DIFUSIÓN ACADÉMICA

ARACELI TOLERO OLIVAR
COORDINADORA DE PUBLICACIONES

CINTILLO LEGAL

Graffylia, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras. Año 08, Número 16, enero-junio 2024. Es una publicación periódica semestral editada por 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://graffylia.buap.mx>. Editora responsable: María Guadalupe Huerta Morales, graffylia.ffyl@correo.buap.mx. Reserva de derechos al uso exclusivo: 04-2022-120517132000-102, ISSN: 2954-503X. 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, Dra. Araceli Toledo Olivar, 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, diciembre de 2023.

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

Esta difusión no cobra a sus autores por publicar sus artículos.

Portada: *Hilos de Sofía*, 2022, técnica mixta, acervo personal. Autora: Laura Tela Rodríguez.

DIRECTORIO

DIRECTORA DE LA REVISTA
MARÍA GUADALUPE HUERTA MORALES

SECRETARIO
DANIEL RAMOS GARCÍA

COORDINADORES DEL NÚMERO
ALEJANDRO PALMA CASTRO
GUSTAVO OSORIO DE ITA

REVISIÓN Y CORRECCIÓN DE ESTILO
MARÍA GUADALUPE HUERTA MORALES
DANIEL RAMOS GARCÍA
DULCE MARÍA AVENDAÑO VARGAS

ASISTENCIA EDITORIAL

ESTEFANO ARNOLD ROBLES AVALOS
KARLA ANDREA FLORES MÉNDEZ

DISEÑO
MARA EDNA SERRANO ACUÑA
JOSÉ LUIS AVELINO OTERO

MAQUETACIÓN
DULCE MARÍA AVENDAÑO VARGAS

COMITÉ EDITORIAL

JUAN CARLOS CANALES FERNÁNDEZ
ROMÁN ALEJANDRO CHÁVEZ BÁEZ
ALEJANDRA GÁMEZ ESPINOSA
RICARDO A. GIBU SHIMABUKURO
ALEJANDRO PALMA CASTRO
ALEJANDRO RAMÍREZ LÁMBARRY
ALICIA RAMÍREZ OLIVARES

COMITÉ EDITORIAL CIENTÍFICO

JUAN CARLOS AYALA BARRÓN
(UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SINALOA)

PAMELA COLOMBO
(ESCUELA DE ESTUDIOS SUPERIORES EN CIENCIAS SOCIALES, PARÍS)

JOSÉ RAMÓN FABELO CORZO
(BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA)

MARÍA DEL CARMEN GARCÍA AGUILAR
(BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA)

ERNESTO LICONA VALENCIA
(BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA)

JOSEFINA MANJARREZ ROSAS
(BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA)

LILIANA MOLINA
(UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA, COLOMBIA)

LILIAN PAOLA OVALLE
(UNIVERSIDAD DE BAJA CALIFORNIA)

ANTOLÍN SÁNCHEZ CUERVO
(CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS, MADRID)

RUBÉN SÁNCHEZ MUÑOZ
(UNIVERSIDAD POPULAR AUTÓNOMA DEL ESTADO DE PUEBLA)

STEFANO SANTASILIA
(UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SAN LUIS POTOSÍ)

KARLA VILLASEÑOR PALMA
(BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA)

ANTONIO MATEOS CASTRO
(UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE TLAXCALA)

CINTIA CANDELARIA ROBLES
(UNIVERSIDAD POPULAR AUTÓNOMA DEL ESTADO DE PUEBLA)

MARCELA VENEBRA
(UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO)

RICARDO CARTAS FIGUEROA
(BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA)

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

Graffylia Número 16	5
Alejandro Palma Castro Gustavo Osorio de Ita	

ESTUDIO

La literatura no lineal en el hipertexto de <i>Gabriela infinita</i> de Jaime Alejandro Rodríguez	9
Karen Berenice Jurado Sánchez	
Espacialidad en <i>El amante de Janis Joplin</i> : violencia, narcotráfico y poder	27
Mónica Marina Gutiérrez Flores	
El destino textual de Pita Amor.	44
César Ernesto Bringas Tobón	
La violencia y cuerpo ausente en "Noche de Alba" de Josefina Estrada	64
Huri Carmona Sosa	
Traducir identidades no binarias del inglés al español	74
Betsie Aline Guarneros Hernández	
Aproximación traductológica a la empatía narrativa en dos cuentos de George Saunders	86
Héctor Ramírez Olea	
Literariedad en los textos periodísticos a partir de la entrevista	99
Lidia Mariel Flores Hernández	
La poética de lo grotesco: representación, ideología e imaginario social en el periódico Metro	112
Nancy Munguía Ibañez	
Mis palabras te cubren como hiedra: aproximaciones estilístico-textuales en torno a cuatro notas vitrales protagonizadas por mujeres	125
Cintia Mariana Chino Benítez	
La relevancia de las ferias de libro para las editoriales universitarias mexicanas	138
Israel López Soriano	

GALERÍA

Los muros, una forma de expresarse: Laura Tela Rodríguez	151
Daniel Ramos García	
Obra pictórica.	152
Laura Tela Rodríguez	

RESEÑAS

Homenaje a Emila Ferreiro Schiavi	155
Mariana Dávila García	
Convocatoria	159

PRESENTACIÓN

Presentation

Alejandro Palma Castro¹ | Gustavo Osorio de Ita²

En 1977 Umberto Eco publicó uno de sus clásicos: *Cómo se hace una tesis* en medio de profundos cambios en el sistema educativo italiano, pero también internacional. Básicamente las universidades públicas se enfrentaban, en diversas partes del mundo, a los retos de su masificación: ampliación de matrículas, creación de nuevas carreras y una vinculación más estrecha entre la investigación y la docencia. Su libro era una estrategia inmediata, y algo desesperada, para apoyar en la titulación de una diversidad estudiantil que no contaba con la experiencia, los medios o el tiempo para escribir una tesis doctoral.

La tesis doctoral, en esos tiempos de Eco, se suponía la *summa* de un tema amplio que promovía el "descubrimiento" de algo que no se había tratado públicamente (Eco, 2000, 20). Para el grado de licenciatura se adoptó la misma modalidad, ajustando en cierta medida las pretensiones del descubrimiento, pero dejando correr el velo de la "alquimia de la tesis" que tanto perjuicio ha causado en nuestro sistema educativo superior.

Tan solo en México, en las licenciaturas de literatura, la titulación del estudiantado no supera el 50% de la matrícula inscrita³; esto quiere decir que, por ejemplo, de un ingreso anual de diez estudiantes solo cinco obtienen el título o, de un ingreso de cien estudiantes, para el caso de las macrouiversidades, solamente se titulan cincuenta personas.

Si dimensionamos la situación a nivel de todas las licenciaturas en México, se puede pensar en una situación semejante. Por dicha razón, en términos nacionales, esto significa un fracaso educativo que conlleva al desastre social y de alguna manera explica los tiempos complicados de nuestra actualidad: aumento de la violencia de todos tipos, precariedad laboral, incremento de la delincuencia en todas sus variantes y desesperanza social.

Cuando Eco pensó en una forma pragmática de encarar la tesis, los tiempos eran otros. La tesis suponía la entrada a una carrera de investigación académica a largo plazo; en una licenciatura relacionada con las humanidades esa tesis brindaba las pautas para asegurar el ejercicio de una profesión académica como docente en algún nivel educativo o para continuar hacia un posgrado. Ahora, cuarenta y cinco años después, la sociedad ha cambiado

¹ Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Lingüística y Literatura Hispánica, México, ORCID ID: 0000-0002-8414-7602, alejandro.palmac@correo.buap.mx.

² Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Lingüística y Literatura Hispánica, México, ORCID ID: 0000-0002-0975-0030, gustavo.osoriodeita@correo.buap.mx.

³ Datos obtenidos de las estadísticas que presenta el Consejo para la Acreditación de Programas Educativos en Humanidades (COAPEHUM) en su reporte de seguimiento 2013-2018. Agradecemos a la Mtra. Deisi Meneses Díaz, de la oficina de COAPEHUM, por proporcionarnos dichas estadísticas.

mucho y estas licenciaturas en humanidades no necesariamente derivan en el ejercicio de una profesión académica o de investigación educativa.

La diversificación laboral de hoy en día permite que las mismas habilidades que adquiere el estudiantado durante su paso por la licenciatura puedan ser útiles en una amplia y diversa gama de actividades económicas y sociales. En ese sentido, creemos que la tesis, en tanto modalidad de titulación en nuestros programas, ha perdido parcialmente su carácter de documento único de evidencia del cumplimiento de un perfil de egreso. En un entorno laboral heterogéneo como el actual donde la licenciatura no asegura un empleo específico, debemos partir hacia la diversidad en las modalidades de titulación que reflejen el resultado de un trabajo realizado de manera transversal a lo largo de la carrera. La publicación de un artículo de investigación es una de estas nuevas modalidades.

En ese sentido es que, atendiendo a un programa de titulación emergente y realizando una prueba piloto, hemos estado revisando las ventajas y desventajas, así como las precisiones que debería llevar esta modalidad de titulación en la Licenciatura en Lingüística y Literatura Hispánica de la BUAP. Se presentan en este dossier los primeros resultados de esta prueba y se someten al escrutinio de colegas y comunidad estudiantil para contribuir a la mejora de la titulación en nuestro programa.

Las características comunes de estos artículos es que, atendiendo al contexto de un plan de rescate, la mayoría son trabajos que estaban proceso de elaboración como tesis o tesinas y que por diversos motivos se habían interrumpido. La propuesta resulta heterogénea como lo son los conocimientos impartidos en nuestra licenciatura: de entre los artículos aquí recopilados, se encuentran trabajos vinculados con estudios específicos de la literatura, por ejemplo Karen Berenice Jurado Sánchez con "La literatura no lineal en el hipertexto de *Gabriela infinita* de Jaime Alejandro Rodríguez", Mónica Marina Gutiérrez Flores con "Espacialidad en *El amante de Janis Joplin*: violencia, narcotráfico y poder", César Ernesto Bringas Tobón con "El destino textual de Pita Amor" o Huri Carmona Sosa con "La violencia y el cuerpo ausente en "Noche de Alba"; todos estos trabajos de investigación coinciden en exploraciones en torno a la literatura, sin embargo, transitan entre las modalidades transmediales del hecho literario, la problematización del espacio, el detenimiento en torno a la teoría de género, la representación literaria de la violencia, el estudio de la corporalidad e incluso la recuperación y relectura de figuras centrales del panorama literario contemporáneo. Por otra parte, se presentan investigaciones vinculadas con la traducción y crítica traductológica de la literatura, por ejemplo los casos de los artículos "Traducir identidades no binarias del inglés al español" de Betsie Aline Guarneros Hernandez o "Aproximación traductológica a la empatía narrativa en dos cuentos de George Saunders" de Héctor Ramírez Olea; en ambos casos se ve implicada una otra rama desprendida de los planes de estudio de nuestra carrera que facilita el acceso a nuevas investigaciones y campos laborales, así como también posibilidades de estudio ulteriores en el campo de la traducción de la literatura. También contamos con artículos que se relacionan directamente con el área de comunicación y periodismo de nuestro plan curricular, entreverados paralelamente con el estudio tanto textual como social-cultural, los cuales han cristalizado en los artículos "Literariedad en los textos periodísticos a partir de la entrevista" de Lidia Mariel Flores Hernández, "La poética de lo

grotesco: representación, ideología e imaginario social en el periódico *Metro*" de Nancy Munguía Ibañez, o "Mis palabras te cubren como hiedra: aproximaciones estilístico-textuales en torno a cuatro notas virales protagonizadas por mujeres" de Cintia Mariana Chino Benítez, trabajos que coinciden en comprender el discurso periodístico como un ejercicio complejo y profundo que abarca dimensiones que van de lo literario a lo contextual. Finalmente, con el artículo a cargo de Israel López Soriano titulado "La relevancia de las ferias del libro para las editoriales universitarias mexicanas", podemos observar una propuesta que retoma un camino distinto, uno concerniente al espacio editorial concreto y pragmático, en el cual se ven aterrizadas múltiples conocimientos adquiridos en nuestro plan de estudios aplicados en un caso práctico, real e inmediato. Si en algo concuerdan todos estos artículos, es en ser una muestra ostensible de una heterogeneidad: es cierto que todos parten del conocimiento adquirido en el plan de estudios propuesto por la Licenciatura en Lingüística y Literatura Hispánica, pero también resulta atinadamente decir que consiguen hacer evidente el amplio abanico de posibilidades de desarrollo que este conocimiento puede llegar a tener.

Para concluir, cabe mencionar también que muchas de estas investigaciones son producto de la directa experiencia laboral, algo que se llama investigación aplicada y que puede ser de gran utilidad para comprender la pertinencia que nuestro plan de estudios guarda con la situación laboral y social actual. Así mismo, no queremos dejar de señalar que estos trabajos han recibido asesoría de docentes del programa, sin embargo, también han estado sujetos a una dictaminación de pares ciegos lo que asegura un cuidado en la pertinencia del artículo en lo que respecta a su escritura, temática y aportaciones. Agradecemos dichas detenidas y detalladas lecturas, las cuales no sólo han resultado fundamentales en la escritura final de los artículos, sino también esenciales en el aprendizaje general de todxs lxs involucradxs en esta apuesta por seguir construyendo mecanismos y opciones de generar y socializar el conocimiento.

REFERENCIAS

- Eco, Umberto. (2000). *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. 24.º Reimp. Gedisa. (1977).
- COAPEHUM. (2020). *Estudio de Seguimiento (2013-2018)*. PPT.

ESTUDIO

LA LITERATURA NO LINEAL EN EL HIPERTEXTO DE *GABRIELA INFINITA* DE JAIME ALEJANDRO RODRÍGUEZ

Non-linear literature in the hypertext of Gabriella infinita by Jaime Alejandro Rodríguez

Karen Berenice Jurado Sánchez¹

RESUMEN

Gabriella infinita es una novela en constante evolución, primero fue el libro, después el hipertexto y finalmente la hipermedia, yendo cada vez hacia una forma más interactiva, más visual y con la oportunidad de que el lector decida los caminos a seguir en su experiencia literaria. Esta investigación tiene como objetivo hacer un análisis de las características de la narrativa no lineal y la presencia de esta estructura en el hipertexto de *Gabriella infinita* de Jaime Alejandro Rodríguez; así como la literariedad de sus diferentes versiones, demostrando la importancia del soporte en un texto y la diversidad de formas en las que se puede presentar una historia.

Palabras clave: Literatura no lineal, hipertexto, hipermedia, literariedad, *Gabriella Infinita*.

ABSTRACT

Gabriella infinita is a novel in constant evolution, first it was the book, then the hypertext and finally the hypermedia, increasingly going towards a more interactive, more visual form and with the opportunity for the reader to decide the paths to follow in their literary experience. This research aims to make an analysis of the characteristics of non-linear narrative and the presence of this structure in the hypertext of *Gabriella Infinita* by Jaime Alejandro Rodríguez; as well as the literary nature of its different versions, demonstrating the importance of support in a text and the diversity of ways in which a story can be presented.

Keywords: Non-linear literature, hypertext, hypermedia, literariness, *Gabriella Infinita*.

INTRODUCCIÓN

Gabriella infinita (1995) es una novela en constante evolución, primero fue el libro (1995), después el hipertexto (1997) y finalmente la hipermedia (1999);

¹ Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Lingüística y Literatura Hispánica, México, ORCID ID: 0009-0006-8208-1191, merklna13@gmail.com.

yendo cada vez más hacia una forma más interactiva e innovadora de leer. En un principio surgió como un texto estructurado de una forma no lineal, dividida en varias historias que se relacionan entre sí, pero el autor no estaba totalmente convencido de lograr la experiencia que quería darle al lector; más tarde, cuando la trasladó a la versión de hipertexto pudo darle la forma que quería, más interactiva, más visual y con la oportunidad de que el lector decida los caminos a seguir en su experiencia literaria.

La novela narra la historia de Gabriella Ángel quien es una joven embarazada que vive en Bogotá en una época de guerra con la ciudad en ruinas. Ella está en la búsqueda de su amante Federico quien ha desaparecido por razones desconocidas. En su búsqueda llega al departamento de él donde haya varios objetos que nos dan pistas de las razones de su desaparición y nos permite conocer más a Federico. Mientras Gabriella indaga a partir de estos objetos, queda atrapada en el hospedaje y después de varios días en los que sufrió hambre y un desequilibrio mental y emocional, es hallada por un grupo de personas del edificio de junto que también han quedado atrapados. Poco tiempo después los atrapados y Gabriella descubren que son personajes ficticios de Federico en una obra cinematográfica que él escribió.

Esta investigación busca aportar un estudio con respecto a la narración no lineal y el hipertexto, recursos que se usan cada vez más, no sólo en la literatura, sino en otras expresiones artísticas. Teniendo como objetivo hacer un análisis de las características de la narrativa no lineal y la presencia de esta estructura en el hipertexto de *Gabriella infinita* de Jaime Alejandro Rodríguez, este artículo busca definir lo que es la narrativa no lineal, sus características, hacia dónde va y analizar la estructura no lineal en la novela de Jaime Alejandro; así como la literariedad de sus diferentes versiones, demostrando la importancia del soporte en un texto y la diversidad de formas en las que se puede presentar una historia.

El objetivo de este estudio es hacer hincapié en el análisis de uno de los hipertextos pioneros en Latinoamérica, en cuanto a su estructura y a su conversión de diferentes versiones desde el texto para el hipermedia, retomando sus características en cuanto a la no linealidad del texto y a su literariedad. Al realizar una búsqueda del estado de la cuestión de los análisis que se han hecho de la obra muchos se basan en su digitalización; se encuentra el trabajo de María Angela Celis "Patrones de comportamiento lingüístico en el discurso electrónico. Una aproximación teórico-práctica, con e análisis de dos obras literarias hipertextuales: *Gabriella infinita*, de Jaime Alejandro Rodríguez y *Terapia de extracción, de Doménico Chiap*" o el papel del lector como lo hace Eduardo Acuña Zumbado, en su texto "*Gabriella infinita* un hipermedia narrativo metamórfico y multiforme", que se centra en los vacíos del texto y como el lector-usuario los va llenando; o el análisis sobre la traducción entre las diferentes versiones como lo hace Anna Wendorff en su texto "La traducción y las nuevas tecnologías: un estudio de *Gabriella Infinita* de Jaime Alejandro Rodríguez".²

La no linealidad es una narrativa desarticulada e interrumpida que se puede presentar de diferentes maneras, como por ejemplo: no llevar un orden cronológico en la historia del relato y en la estructura, tener diferentes

² Agradezco a los dictaminadores de este artículo por las referencias que me han sugerido para el presente estudio, he decidido incorporar algunas y dejar de lado otras ya que he preferido abundar en el cambio de proceso de recepción de las diferentes versiones que no se presenta en las fuentes mencionadas en este párrafo.

tramas que se relacionan o no con la historia principal o tener varias historias paralelas. El argumento de una novela no lineal puede empezar por el final y terminar en el inicio, o finalizar a la mitad del libro; tener varios inicios o varias historias; llevarte a otros textos, que te llevan a otros como una red; en este tipo de narración, la posibilidad es infinita. La literatura no lineal ha existido desde hace mucho en los textos escritos, pero no solía ser tan común, generalmente se optaba por la linealidad al relatar una historia. Sin embargo, con el paso del tiempo los escritores comenzaron a experimentar con su forma de escribir, sobre todo a partir del siglo XX y es como hoy tenemos grandes referentes de la literatura no lineal como *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, *El Ulises* de James Joyce, *El jardín de senderos que se bifurcan* de Jorge Luis Borges, *Rayuela* de Julio Cortázar, entre otros. Posteriormente, con el auge de la tecnología, surge el hipertexto donde los escritores se desprenden de las limitaciones del texto impreso a través de una página web, en la que pueden utilizar diversidad de recursos para conformar su historia por medio de enlaces, imágenes, sonidos, videos, etc.

LA LITERARIEDAD

La literariedad es un término de Jakobson que se refiere a lo que hace a un texto ser literario y no de otro tipo. Se presenta en cualquier época, es decir, es intemporal, "...depende de que los rasgos característicos que ofrece una obra coincidan con aquellas condiciones y normas impuestas por la institución de la literatura en esa sociedad y ese momento" (Beristáin, 1998, p. 304). Durante el Formalismo Ruso, Jakobson propone que la literatura tiene rasgos característicos que la distinguen de otros discursos mediante el predominio de la función poética y también propone que el objeto de estudio de la Ciencia literaria no es la literatura, sino la literariedad. "...el objeto de la ciencia literaria debe ser el estudio de las particularidades específicas de los objetos literarios que los distinguen de cualquier otra materia..." (Eikhenbaum, citado en Kirchof, 2009, p. 61).

Jonathan Culler nos menciona las propuestas que la teoría ha considerado como propios de la naturaleza literaria:

1. La literatura trae "a primer plano" al lenguaje: "...la 'literariedad' reside sobre todo en la organización del lenguaje, en una organización particular que lo distingue del lenguaje usado con otros propósitos" (Culler, 2004, p. 6). El lenguaje en la literatura es distinto al de textos no literarios y es más notorio en la poesía; además el simple hecho de que un texto sea llamado literario hace que lo veamos de una forma distinta y prestemos atención en cómo está estructurado su lenguaje.
2. La literatura integra el lenguaje: "La literatura es un lenguaje en el que los diversos componentes del texto se relacionan de modo complejo" (Culler, 2004, p. 7). En la literatura los diferentes niveles lingüísticos se relacionan entre sí, como la gramática, el sonido, el sentido, entre otros.
3. La literatura es ficción: "La obra literaria es un suceso lingüístico que proyecta un mundo ficticio en el que se incluyen el emisor, los participantes en la acción, las acciones y un receptor implícito" (Culler, 2004, p. 7). Es decir, los personajes y los acontecimientos son ficticios, además algunos elementos del lenguaje como que el "yo" de una obra literaria, se refiere al "yo" de la obra, no a quien la escribió, o el tiempo en la narración, no

se refiere al momento en que se escribió la obra, sino al tiempo interno de ella. Esta ficcionalidad abre la oportunidad a que la obra literaria sea interpretativa. "La ficcionalidad de la literatura separa el lenguaje de otros contextos en los que recurrimos al lenguaje, y deja abierta a interpretación la relación de la obra con el mundo" (Culler, 2004, p. 8).

4. La literatura es un objeto estético, para Kant, lo estético es "...el intento de salvar la distancia entre el mundo material y el espiritual, entre el mundo de las fuerzas y las magnitudes y el mundo de los conceptos" (Culler, 2004, pág. 8). La literatura se considera como un objeto estético porque su organización lingüística, el uso diferente del lenguaje y su ficcionalidad, hacen que el lector considere la interrelación entre forma y contenido.
5. La literatura es una construcción intertextual o autorreflexiva. "...las obras literarias se crean a partir de otras obras, son posibles gracias a obras anteriores que las nuevas integran, repiten, rebaten o transforman" (Culler, 2004, p. 9), es lo que se le da el nombre de intertextualidad.

Culler nos señala que estos puntos no explican qué es la literatura, ya que hay literatura que no trae al lenguaje a primer plano y, a pesar de ello, son considerados literatura o textos no literarios que cuentan con alguna de estas características e incluso poemas sin rima ni ritmo. Respecto a esto, Culler concluye de la literatura, que su literariedad depende de lo que la institución literaria propone en un tiempo y sociedad determinada:

En estas condiciones, podríamos llegar a la conclusión de que la literatura no es ninguna otra cosa más que aquello que una sociedad determinada trata como literatura: es decir, un conjunto de textos que los árbitros de la cultura —profesores, escritores, críticos, académicos— reconocen que pertenece a la literatura (Culler, 2002, p. 37).

Incluso Culler nos hace ver que hay discursos no literarios que pueden tener características que los definan como tal, como podría ser un discurso publicitario, un chiste, un juego de palabras, etc.

Por lo tanto, lo que hace siglos no se podría considerar literatura, actualmente sí lo es, como la narración no lineal, que en las estructuras clásicas no cabían y hoy es bastante común. Como nos señala Espen Aarseth:

Los textos son productos cruzados de un conjunto de matrices: lingüística (la letra), tecnológica (las condiciones mecánicas) e histórica (el contexto sociopolítico); y debido a la inestabilidad temporal de todas estas variables, los textos son procesos imposibles de terminar y de reducir. Este punto de vista nos permite incluir los textos no lineales, muchos de los cuales carecen de autor (e incluso de lectores) en el sentido tradicional. (Aarseth, 1997, p. 79).

En *Gabriella infinita* podemos notar algunos de los puntos que señala Culler que demuestran su literariedad a través del lenguaje literario, la ficcionalidad de la historia, su carácter estético. Pero, si tomamos en cuenta el contexto en el que fue escrita esta obra en su formato de texto (1995) a un hipertexto (1997), se puede notar un cambio de elementos en la literariedad. Previamente existían ya diversas obras que experimentaban con este juego de fragmentar la obra, pero el hipertexto no era tan común. Hacia finales del

siglo XX, la gente reconocía un libro como un texto impreso en papel. Que una obra se trasladara a medios electrónicos en la forma en la que Jaime Alejandro lo hizo, no era común. Sin embargo, la idea que se emplea en la estructura hipertextual, donde se entrelazan varios textos por medio de ligas ya se veía en otros textos no literarios como:

- Las páginas web, donde una palabra o frase al estar resaltada y darle *click* nos enlaza a otra.
- En la ya extinta enciclopedia Encarta de *Microsoft* que además de enlazarnos a otras páginas con información relacionada, incluía imágenes y videos.
- Y en *Wikipedia*, que ya contiene enlaces internos y externos, videos, audio; que sería lo más cercano a lo que se hace en un hipertexto.

En la historia que narra la novela también encontramos textos que propiamente no serían literarios: "Paralelamente se desarrollan otras historias: Mujeres (historia sentimental de Federico), el Guerrero (historia de un esquizofrénico), Dominoes (historia de los años sesenta), Voces (historia de personajes de la época) y semblanza (autobiografía paródica de Federico)" (Rodríguez, "Sobre la historia", https://edicionesdigitales.com.co/obras_jaimealejandro/gabriella_infinita/proyecto/historia2.htm). Estos textos "extras", complementan y alimentan la historia principal que es la de Gabriella.

Por ejemplo, Dominoes es un video en casete que encuentra Gabriella al inspeccionar el departamento de Federico y podemos leer todo lo que viene en la grabación en el texto que se llama "Dominoes master" que es un resumen en once jugadas de dominó de lo que fueron los años sesenta:

Quinta jugada: white bird. Una nueva religión: el hipismo. En 1967, el movimiento hippy aflora en todo su esplendor, se riega como pólvora. Todo comenzó como el vagabundeo lúdico de un grupo de amigos desarraigados, autoconvencidos de su genialidad y que dejaron algunos poemas y novelas que sin duda perdurarán en la historia literaria. Sus nombres: Jack Keruack, Gregory Corso, Charles Olson, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlingueti, la generación beat que había nacido a la sombra de William Burroughs... (Rodríguez, 1995, p. 54).

Culler nos menciona que los textos literarios se identificaban por su estructura poética y que fuera definida por alguna autoridad literaria como tal, es decir, un texto puede definirse como literario con el simple hecho de colocarse en un contexto de textos literarios. Si el autor o alguna autoridad en la literatura dice que algún texto es literario, inmediatamente el lector lo verá como tal, aunque contengan textos que tradicionalmente no lo sean como los que encontramos en la novela de Rodríguez:

...la puesta de manifiesto del lenguaje en un texto literario es una manera de desprenderlo de otros contextos [...], de hacer del acto de lenguaje que el texto pretende cumplir [...] un procedimiento literario y situarlo en un contexto de textos y de procedimientos literarios [...] Toda obra literaria se crea en referencia y en oposición a un modelo específico que proporcionan otras obras de la tradición. Las obras están determinadas por estructuras conven-

cionales [...] la forma de la obra está determinada por las formas literarias preexistentes (Culler, 2002, p. 5).

Culler habla de tres niveles o tipos de integración que caracterizan a la literatura:

1. El primer nivel es "la integración de las estructuras o de las relaciones que, en otros discursos, no tienen función alguna" (Culler, 2002, p. 6); es decir, que el texto literario no es un discurso que te da la información de forma simple, sino que le da importancia a los detalles y a las estructuras lingüísticas, además, en algunos textos, como en la poesía tiene varios significados. En un hipertexto seguimos teniendo las estructuras de un texto literario, ya que aunque se juega con el orden de los acontecimientos en la historia y se agregan elementos además del texto, el autor conserva su literariedad.
2. El segundo nivel es la obra de arte completa, que la interpretación consiste en buscar y demostrar esta unidad, que haya una estructura unificadora. Se refiere a que el lector también puede encontrar lo literario en el texto al ver la obra completa, es como lo que se explica en *Gabriella infinita*, que contiene textos que no serían llamados "literarios", sin embargo, al ver la totalidad de la obra podemos determinar que se trata de una obra literaria. Un ejemplo claro de esto, sería cuando Gabriella está en la habitación de Federico, donde observa varios objetos que se vuelven parte de la historia. Como cuando recoge un texto con el título de "Informe del Guerrero" donde no solo se nos explica quién es el Guerrero y que él escribió este informe sobre su vida, sino que podemos leer el informe completo. Además de las otras historias que son paralelas a la principal como, por ejemplo, la de "Mujeres" que habla de las parejas que ha tenido Federico o la de "Dominoes" que relata una historia de los años setenta, que al final, de alguna forma, todas convergen en la misma historia.³
3. El tercer nivel se refiere a "...su relación con los procedimientos y las convenciones, con los géneros literarios, con los códigos y modelos por los que la literatura permite a los lectores interpretar el mundo" (Culler, 2002, p. 7). Este nivel va en relación a su posibilidad de ser autorreflexivo, interpretativo. En *Gabriella infinita* por su estructura hipertextual es muy interesante cómo el lector aborda la obra, puesto que cada lector al seguir un camino diferente en el hipertexto va a percibir la historia de diferentes maneras. No va a ser la misma lectura de quien se sigue de largo con la historia de Gabriella, o quien elige leer la totalidad de los textos o de quien decide dejar de lado partes que no le hayan interesado.

Desde el enfoque de Culler, se ha tratado de definir qué hace literario a un texto, sin embargo, no siempre ha sido sencillo, ya que la forma de redactar y los medios que se utilizan van cambiando con el tiempo, no es lo mismo una novela del siglo XIX a un hipertexto, varían mucho o poco dependiendo de quien escriba, de su contexto, su estructura, su forma, etc. Agregando que cualquier texto podría verse como literario o adaptarse a la literariedad como lo vimos en la novela de Rodríguez. A fin de cuentas, todo texto puede ser literatura depende de quién lo lea y cómo y en qué contexto lo lea.

³ Historias separadas por pestañas en el hipertexto: <http://www.edicionesdigitales.net/gabriella/lahistoria.html>

En cuanto a *Gabriella Infinita*, la versión en novela se puede considerar como literaria de acuerdo con Culler, ya que cumple con las propuestas que nos da para que un texto se considere literario. El primer punto nos dice que la literatura debe tener en primer plano al lenguaje literario, lo cual es notable al leer la obra, podemos definirla como novela por su extensión, por la diversidad de personajes, de historias y características físicas y psicológicas de cada uno de ellos, por tener un desarrollo, etc. El segundo punto nos dice que debe integrar el lenguaje, es decir, una gramática, un sentido, entre otros. El tercer punto, donde dice que la literatura es ficción, lo cual se infiere desde el inicio, puesto que son personajes en un universo ideado por el autor. El cuarto punto indica que la literatura es un objeto estético; es claro que *Gabriella infinita* está realizada con un buen lenguaje, redacción, ficcionalidad, etc. Y, por último, el quinto punto dice que la literatura es una construcción intertextual donde podemos relacionar la novela con temas que se han tratado en diversas historias, como: la guerra, la amante abandonada, el hombre en la búsqueda de un ideal, entre otros.

En cuanto al hipertexto se podrían señalar los mismos puntos, puesto que Culler no hace tanto hincapié en la estructura del texto, sino más bien en cómo está escrita para considerarse literaria; aunque él mismo hace la aclaración de que si tomamos en cuenta sólo estos puntos, hay muchos textos que podrían encajar sin ser necesariamente literarios. Por ello hasta la versión hipermedia aún puede ser considerada literaria, ya que, aunque algunas partes fueron reescritas o reestructuradas, pues se adaptaron a voz o video, se mantienen sus características literarias. Lo más destacable en el hipertexto y la hipermedia es el soporte por el que se transmite, se cambia el papel por medios tecnológicos y Rodríguez fue experimentando con cada uno de ellos transformando su novela en cada uno de los formatos, demostrando que el soporte en el cual se presenta una historia también es importante ya que cambia la experiencia del lector. No es lo mismo solo tener un texto con letras a estar frente a una computadora con imágenes, sonidos, enlaces, videos, etc. e interactuar con cada una de ellas. Santos Unamuno nos dice sobre el soporte:

...si el texto se caracterizaba por ser lineal, limitado y fijo, deudor de un pensamiento jerárquico y silogístico, el hipertexto era una forma de trascender dichos rasgos tradicionales de lo escrito en beneficio de una estructura no secuencial, no lineal y discontinua, basada en un pensamiento asociativo (Santos, 2003, p. 78).

ANÁLISIS DE LA LITERATURA NO LINEAL EN EL HIPERTEXTO DE GABRIELLA INFINITA

Gabriella infinita es una novela metamórfica (como la define el autor) porque consta de tres versiones: la novela, el hipertexto y la hipermedia. La novela se divide principalmente en tres historias: la que protagoniza Gabriella, "Catástrofe" y "Atrapados". Además hay otras partes que son complementarias que tienen los títulos como "Mujeres", "Dominoes", "Guerrero", entre otras. La estructura de la novela es complicada, por lo que está apenas adaptada al formato de libro tradicional. Jaime Alejandro nos habla de esto: "...muchos de sus fragmentos no lograban articularse al dispositivo narrativo tradicional, ya sea porque no correspondían al modelo de la narración lineal, ya porque su

estatuto era abiertamente no narrativo" (Rodríguez Ruiz y Torres Parra, s. f., párr. 1); dentro de las partes no narrativas, están las complementarias, ya que son documentos, entrevistas, biografías, además de elementos multimedia en las versiones de hipertexto e hipermedia como imágenes, páginas interactivas, música e imágenes con movimiento.

LA LITERATURA NO LINEAL

En la literatura ha habido textos que desafían los límites de lo establecido en su época, buscando formas alternas de expresión; por ello, a pesar de que la narrativa lineal estaba dentro del canon aceptado y de cierta forma visto como lo "correcto", hubo escritores que buscaron otras formas de narrar. Una de estas formas fue la narrativa no lineal, de la que ha habido algunos textos a lo largo de la historia, y que se fue haciendo más común, sobre todo a partir del siglo XX.

La no linealidad es una narrativa desarticulada e interrumpida que se puede presentar de diferentes maneras, como por ejemplo: no llevar un orden cronológico en la historia del relato y en la estructura, tener diferentes tramas que se relacionan o no con la historia principal o tener varias historias paralelas, "...la no linealidad también cuenta con ventajas narrativas: con la posibilidad de organizar estructuras abiertas, combinatorias, experimentales..." (Vega, 2003, p. 15).

El argumento de una novela no lineal puede empezar por el final y terminar en el inicio, o finalizar a la mitad del libro; tener varios inicios o varias historias; en este tipo de narración, la posibilidad es infinita. El tiempo puede estar en presente y de repente en pasado o en futuro, así como espacialmente podríamos estar en un sitio y después en otro como sucede en *Rayuela*, que en una parte la historia se desarrolla en París y la otra en Buenos Aires.

Aarseth nos dice que un texto no lineal "...es un texto cuyas palabras o secuencias de palabras pueden variar de lectura en lectura debido a la forma, las convenciones o los mecanismos del texto" (1997, p. 71). Así, en una narración lineal, sólo tenemos la opción de leerla de principio a fin. Mientras que en una narración no lineal, cada lectura puede ser diferente y no necesariamente se tiene que empezar desde el principio físico del libro permitiendo diversas formas de lectura. Algunos textos están divididos en partes que se pueden leer secuencialmente, o ir "saltando" en cada uno de sus capítulos, ya sea como te lo indique el autor o como el lector elija y, en cada nueva lectura, el lector puede elegir un "camino" distinto y crear una nueva historia; esto implica un lector activo que tiene que estar más atento a la historia e ir eligiendo qué partes leer: "En las estructuras no lineales de narración, el lector, interactor o espectador se encuentra ante una desordenación en la cual su tarea es dilucidar un sentido más que una solución" (Gil Vrolijk, 2002, p. 58).

Es el caso de *Gabriella infinita* de Jaime Alejandro que, para el hipertexto, tenemos una historia "principal", por llamarla de alguna manera, que podemos ir leyendo pasando las flechas del navegador, pero en la parte de abajo de la página nos muestra varias pestañas con más texto que se conecta con la historia llamadas "catástrofe", "atrapados", "guerrero", "mujeres", "voces", "Federico" y "dominoes"; así, el lector puede elegir cómo leer el texto, ir saltando entre páginas o ignorar totalmente algunas partes sin que esto afecte en la historia que se haya elegido leer. Vega nos habla sobre

esto al decir que "toda elección de un lector -la de seguir o no un enlace- es binaria y exclusiva [...] ya que una opción cierra la otra como si no existiera, de tal modo que, de las muchas tramas posibles, el lector hipertextual lee solo una" (2003, p. 15), refiriéndose a que al final el lector tiene una lectura lineal pues sigue su propio camino.

Con respecto a las elecciones que puede hacer el lector en la narrativa no lineal, se llega a cuestionar los límites de la autoría, ya que, se podría decir que el lector va creando su propia historia a partir del texto que tienen en sus manos, convirtiéndose en autor, enfrentándose a las mismas situaciones que vivió el autor al crear la obra, tomando decisiones o eligiendo uno u otro camino para crear el argumento. Sobre este mismo tema, Roland Barthes nos dice que el autor es una invención moderna a la que se le dio importancia después de la Edad Media y a partir de ese momento, el análisis de una obra siempre iba de la mano con el autor, es decir, se consideraba que la obra estaba siempre influida por la vida y contexto del autor. Barthes nos dice que el autor limita la escritura, ya que, para los críticos de antes, una vez encontrada la intención del autor, el texto queda explicado, pero para él:

...un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector (1994, p. 71).

Siguiendo esta línea, la Teoría de la Recepción hace hincapié en resaltar y valorizar la función del lector; surge en respuesta al Formalismo ruso y la Nueva Crítica, que sólo analizaban el texto y veían al lector como un receptor pasivo. Iser afirma que el texto sólo cobra vida cuando alguien lee la obra: "El texto alcanza [...] su existencia a través del trabajo de constitución de una conciencia que lo recibe, de manera tal que la obra puede desarrollarse hasta su verdadero carácter como proceso sólo en el curso de la lectura" (Iser, 1987, p. 122). Así, en *Gabriella Infinita*, cada lector elige su propio camino haciendo miles de historias diferentes a la que el autor plantea al crearla.

Umberto Eco nos dice que los textos están llenos de elementos "no dichos", es decir, elementos que no están presentes claramente en el texto: "Para ello, un texto [...] requiere ciertos movimientos cooperativos, activos y conscientes por parte del lector" (Eco, 1993, p. 74). El lector es quien debe de cubrir estos espacios no dichos, que son partes en blanco que no necesariamente son puestas ahí a propósito, ya que todo texto tiene estos espacios en blanco, aunque el autor no lo haya hecho intencionalmente, "...un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad. Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar" (Eco, 1993, p. 76).

Iser nos habla de que en los textos hay vacíos que el lector va completando al reconstituir significados y darle su propia interpretación a la lectura, es donde el texto y el lector tienen una comunicación, pero, según Acuña-Zumbado, en el hipertexto al estar fragmentado no se llenan estos vacíos y todos sus segmentos están flotando simultáneamente en el ciberespacio. Es al lector-usuario al que le corresponde hacer relaciones entre estos fragmentos y los hiperlances:

En la inestabilidad de *Gabriella infinita*, el hiperenlace designa un vacío que cuando el lector-usuario intenta llenarlo, pone en movimiento diferentes elementos textuales (i. e., aparentes discontinuidades cronológicas, cambios de focalizaciones a veces indiscernibles, entre narrador y personajes, y elipsis en tiempo narrativo). Dichos elementos proyectan en este lector-usuario, no la necesidad de competirlos, sino de combinarlos para tratar de dar coherencia al acto de lectura de la novela. (2011, p. 26).

ELEMENTOS DE LA LITERATURA NO LINEAL

En cuanto a los elementos y recursos que caracterizan a la literatura no lineal, podemos encontrar varios, que diferentes autores han descrito y que son empleados en la novela que se estudia en este texto.

DIGRESIÓN

Sterne utiliza la figura literaria de la digresión, que según Helena Beristáin es “una interrupción, en alguna medida justificada, del hilo temático del discurso antes de que se haya completado una de sus partes, dándole un desarrollo inesperado” (1998, p. 151), para incluir una anécdota, un personaje, una descripción, un ejemplo etc.; es decir, en palabras simples, cuando el narrador se desvía del tema principal para hablar de otra cosa y así rompe la linealidad del relato. Como ejemplo de esto, en *Gabriella infinita* cuando ella llega al departamento de Federico encuentra varios objetos, entre ellos una fotografía y el autor interrumpe la línea de la historia para explicar la historia de esa foto, e incluso, en el hipertexto añade una imagen de ésta:

En el piso, un cúmulo de objetos regados: periódicos, ropa sucia, zapatos viejos, maletas y, sobre el velador, una postal raída que Gabriella reconoció en seguida.

... Era una de esas fotos que —en sus paseos de cada domingo— les había tomado Don Manuel, el legendario fotógrafo del Parque Nacional, con su antigua cámara de manga. Todo un ritual que había nacido pese a la resistencia casi infantil que Federico opuso la primera vez y que llegó a convertirse en algo así como el registro de su relación. (Rodríguez, “*Gabriella infinita*”, —hipertexto—, <http://www.edicionesdigitales.net/gabriella/lahistoria.html>)

MONÓLOGO INTERIOR

El monólogo interior viene de los pensamientos del personaje antes de ser formulados verbalmente, son desordenados y libres de censura. En la narrativa se suele representar con oraciones muy largas, en las que no se usan signos de puntuación, pausas o repeticiones, cambios repentinos de ideas, etc.

En *Gabriella infinita* hay un apartado completo que ejemplifica este concepto, se trata de la parte de “Catástrofe” donde leemos los pensamientos de Federico, aquí nos revela sus recuerdos, sus acciones, lo que está en su mente:

Ahora lo recuerdo perfectamente: ése poema lo cantábamos en la comuna de Lucas —la experiencia hippie que tantas veces he prometido escribir—, pero entonces no tenía idea de que se trataba de una composición de Rubín; a lo mejor —todo era posible en aquella época de locos— el viejo Lucas lo había traducido. A decir verdad, sin embargo, no convocaba entonces en mí la necesidad de acción que ahora me reclamaba. (Rodríguez, "Catástrofe", —hipertexto— <http://www.edicionesdigitales.net/gabriella/catastrofe/f-02.htm>)

MEMORIA INVOLUNTARIA

La memoria involuntaria es cuando el personaje recuerda un hecho del pasado, activado por algún suceso, personaje u objeto en la narración. Este recurso era utilizado por los impresionistas:

...los hechos se narran como destellos de recuerdos que van viniendo a la memoria del narrador, a través de lo que Proust bautiza como *memoria involuntaria*, es decir, cuando olores, sabores o imágenes presentes sacan a relucir recuerdos del pasado que se creían olvidados (Parra, "En busca del tiempo perdido, de Marcel Proust, una joya literaria", párr. 12).

En nuestro texto encontramos ejemplos de esto, sobre todo cuando Gabriella va recorriendo la ciudad en busca de su amante y al estar en su apartamento las cosas que ve ahí le traen muchos recuerdos.

A lo mejor, la vieja gabardina no estaba allí porque Federico olvidó llevársela o por que no tuvo tiempo ni lugar para tanta cosa, quizás estaba allí para indicarle algo; algo que podría llegar desde el recuerdo de los primeros días, de los días lluviosos, los días buenos, los de la pasión, los días en que se quisieron totalmente, aquéllos en que todo era piel entre ellos. Cómo olvidarlos: desde el cruce de sus primeras miradas, cuando él llegaba, apuesto y joven profesor, a dictar su cátedra. Gabriella se estremecía y ya no podía tranquilizar sus manos, y sus labios cometían torpezas que delataban lo que para todos era evidente: que estaba loca por el maestro... [...] Había llegado tan nítida esta escena olvidada, como si algún resorte interior la hubiera disparado por el sólo contacto con la prenda, como si la gabardina estuviera emitiendo sus propios mensajes. (Rodríguez, "Gabriella infinita", —hipertexto—, <https://www.edicionesdigitales.net/gabriella/lahistoria.html>)

EL LABERINTO Y EL RIZOMA

La figura del laberinto siempre ha estado presente en la literatura, sin embargo, en la literatura contemporánea es en la que se utiliza para estructurar un relato, requiriendo que participen tanto el autor como el lector en la búsqueda del o los caminos del laberinto.

El laberinto tiene dos características: "...el placer de extravío frente a su inextricabilidad (acompañado por el eventual miedo) y el gusto de salir de ello con las astucias de la razón" (Calabrese, s. f., p. 146). En la literatura, sin embargo, no se busca salir del laberinto, el placer sólo se encuentra en perderse en él como nos dice Borges: "La solución del misterio es siempre

inferior al misterio mismo. El misterio tiene que ver incluso con lo divino; la solución, con un truco de prestidigitador" (citado en Calabrese, s. f., p. 156).

En el hipertexto de *Gabriella infinita* podemos elegir entre seguir un camino recto si nos centramos en la historia principal y solo vamos navegando con las flechas que nos llevan a la siguiente pantalla o podemos elegir otros caminos navegando por las pestañas de las historias complementarias.

La narrativa no lineal se compara también con el rizoma, concepto propuesto por Gilles Deleuze y Félix Guattari en su libro *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. El rizoma es como un laberinto o un mapa, donde todos sus elementos se conectan entre sí, pero si uno de ellos llegara a faltar no afecta a todo el conjunto.

El rizoma es un sistema en el que todos los puntos que lo conforman se conectan entre sí y la ausencia esporádica de uno de ellos representa una ruptura asignificante para el sistema en general, el rizoma crea un mapa, una telaraña o bien sea dicho un laberinto... (Gil Vrolijk, 2002, p. 62).

El rizoma es como una raíz, "...que no sigue una lógica de conexión de árbol, sino [...] que cada segmento es enlazable con otro segmento y [...] cada recorrido es libre y posible" (Calabrese, p. 156). El rizoma se relaciona con el laberinto, ya que ambos tienen diversos caminos que se conectan o se bifurcan.

De acuerdo a las teorías propuestas por Deleuze y Guattari, el rizoma consta de seis caracteres generales:

1° y 2° Principios de conexión y heterogeneidad: "(...) cualquier punto del rizoma puede ser conectado con otro y debe serlo" (Deleuze y Guattari, 2002, p. 13), y cada uno de sus rasgos no necesariamente son de la misma naturaleza, por lo que no necesariamente va a ser coherente, por lo tanto, promueve la heterogeneidad.

3° Principio de multiplicidad. No existe una unidad generadora, no hay principio ni fin. "En un rizoma no hay puntos o posiciones, como ocurre en una estructura, un árbol, una raíz. En un rizoma sólo hay líneas" (Deleuze y Guattari, 2002, p. 14).

4° Principio de ruptura asignificante. "Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según ésta o aquella de sus líneas, y según otras" (Deleuze y Guattari, 2002, p. 15).

5° y 6° Principios de cartografía y calcomanía. El rizoma no sigue ninguna estructura, siempre experimenta diferentes formas. "Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una forma social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, constituirse como una acción política o como una meditación" (Deleuze y Guattari, 2002, p. 18).

Si bien se habla del rizoma en la literatura no lineal, el rizoma se concreta mejor en el hipertexto, pues por su naturaleza electrónica es capaz de vincularse a múltiples textos, iniciar en cualquier parte, experimentar y utilizar otros elementos además de la escritura.

El hipertexto de Jaime Alejandro es un claro ejemplo del rizoma; todas las partes de la historia se conectan. Puedes iniciar en cualquier punto que elijas, seguir con la historia de forma continua como se va presentando el texto o ir saltando entre las pestañas que complementan el hipertexto e incluso omitir

algunas partes. En el caso de la versión en texto, el autor va intercalando las demás historias entre las páginas, por lo que, aunque se lea como un libro tradicional, es decir, como se van presentando las páginas, una seguida de otra, la historia de todos modos se ve interrumpida por las demás que en el hipertexto están aparte en las pestañas inferiores. El mismo autor nos relata cómo el estilo descentralizado y fragmentado de la obra no podía acomodarse al formato del texto:

En primer lugar, muchos de sus fragmentos no lograban articularse al dispositivo narrativo tradicional, ya sea porque no correspondían al modelo de la narración lineal, ya porque su estatuto era abiertamente no narrativo. En segundo lugar, la novela no tenía un único centro: al menos tres historias pugnaban por imponerse. Si sumamos estos cuatro factores: el carácter "prescindible" de los fragmentos no narrativos, la falta de una historia central y poderosamente articulante, la exigencia implícita para que el lector llenase los vacíos con su participación (Rodríguez, "Del texto a la hipermedia", pp. 94-95).

OTROS RECURSOS

La no linealidad utiliza diferentes recursos anacrónicos como: la analepsis o *flashback*, la prolepsis o *flashforward*, el tiempo reversible, las bifurcaciones, la aleatoriedad o randomización, el tiempo interrumpido o demorado y la simultaneidad (Gil, 2002, p. 127). La utilización de estos recursos nos lleva a la creación de diferentes tipos de estructura no lineal como:

Destemporización: Alteración en el orden de acontecimientos de la historia (escenas en desorden o en orden reversible, entre otros).

Multiformidad: Múltiples puntos de vista sobre un acontecimiento o tramas múltiples que se cruzan.

Multisecuencialidad: Tramas paralelas simultáneas pueden ser explícitas o tácitas de acuerdo al medio en el que se presenten. (Gil Vrolijk, 2002, p. 128).

La anacronía "Consiste en un desplazamiento dado en la relación entre la supuesta disposición cronológica de los hechos enunciados y la disposición artificial del proceso de enunciación que da cuenta de ellos" (Beristáin, 1998, p. 38), es decir, cuando el tiempo del relato se mueve y se va hacia atrás o hacia adelante.

La analepsis o *flashback* es cuando la historia va hacia atrás en el tiempo de la narración y es comúnmente utilizada para recuerdos "...consistente en un salto hacia el pasado en el tiempo de la historia, siempre en relación a la línea temporal básica del discurso novelístico marcada por el relato primario" (Villanueva, s. f., "analepsis").

En el hipertexto de *Gabriella infinita* la historia principal nos la muestra en pantallas con fondo negro y cuando Gabriella tiene un *flashback* con cada objeto que va encontrando en la habitación de Federico, las páginas cambian a blanco, guiando al lector a que eso es un recuerdo y en el caso del texto hace uso de los puntos suspensivos:

Quizás, como ella, se detenía en el contacto con los objetos, viviendo de nuevo el pasado que transmitían sus resonancias. Tal vez también la dominaban los recuerdos o lloraba la inexplicable ausencia de algún ser querido...
 ...Nerviosas, las manos de Federico jugaban con el abdomen deprimido de la tisana (vaya uno a saber si realmente eran tisanas; lo cierto es que la cafetería cobraba un alto precio, sin llegar a ser escandaloso, por sus famosas hierbas aromáticas); como un ajedrecista, aguardaba el momento justo para dar el siguiente paso (Rodríguez, 2003, p. 19).

La prolepsis o *flashforward* nos lleva hacia el futuro en la historia y es utilizado para premoniciones, intuiciones o adivinación del futuro. "...consistente en un salto hacia el futuro en el tiempo de la historia, siempre en relación a la línea temporal básica del discurso novelístico marcada por el relato primario" (Villanueva, s. f., "prolepsis").

La simultaneidad es un recurso muy utilizado en el cine, también conocido como imágenes múltiples, que se da cuando la pantalla es dividida en dos o más y en cada sección se presenta una historia diferente. En la literatura esto se presenta cuando se tienen dos o más historias que se nos presentan al mismo tiempo y que pueden nunca llegar a relacionarse o también se puede presentar "...mediante yuxtaposición de párrafos, ya sea siguiendo el orden convencional de la escritura o dividiendo la página en dos o tres espacios diferentes" (Núñez Ang, 1996, p. 33). La simultaneidad parece tener sus orígenes en la sátira ya que generaba ironía "...yuxtaponiendo dos fenómenos totalmente dispares para que se combinen en la mente del lector" (Macalam, s.f., p. 667). En el hipertexto que analizamos, cada parte cuenta una historia, que es dividida por las pestañas, por ejemplo, en la historia principal se narra la historia de Gabriella que va recorriendo una ciudad en ruinas buscando a Federico, si entramos a la pestaña llamada "catástrofe" leemos la historia desde la perspectiva de Federico, sus motivos de haber abandonado la ciudad y a Gabriella; y así con cada pestaña a la que entremos, como nos explica el mismo autor:

Existen tres perspectivas posibles de la historia. La perspectiva de Gabriella (su recorrido desde la búsqueda de Federico hasta el descubrimiento de su condición); la perspectiva de los atrapados, quienes, preocupados por escapar del edificio donde han quedado reclusos, no descubren su condición sino hacia el final; y por último, los escritos de Federico que incluyen la historia de Gabriella y la de los atrapados. Paralelamente se desarrollan otras historias: Mujeres (historia sentimental de Federico), el Guerrero (historia de un esquizofrénico), Dominoes (historia de los años sesenta), Voces (historia de personajes de la época) y semblanza (autobiográfica paródica de Federico). (Rodríguez, "Sobre la historia", https://edicionesdigitales.com.co/obras_jaimealejandrogabriella_infinita/proyecto/historia2.htm).

ESTRUCTURA

La versión en texto de *Gabriella Infinita* si bien está estructurada de manera no lineal, el lector puede elegir leerla página tras página, como haría con cualquier libro; aunque al hacerlo de esta forma, el lector se va a ir encon-

trando con las demás historias iniciando con "Catástrofe", que sólo es una página, luego regresa a la historia de Gabriella y después de unas páginas nos encontramos con "Atrapados" y así se sigue la versión en texto.

Lo complicado de un texto no lineal en el formato de libro tradicional es que la única forma de ir metiendo las demás historias es como lo hace Rodríguez. Lo que resulta es que el lector no comprende la historia, pues hay saltos argumentales que en ocasiones cambian totalmente el tema que se venía leyendo en el texto, o bien, puede optar por leer la historia en partes, de modo que se elija por ejemplo leer primero la historia de Gabriella, luego toda la de "Catástrofe", luego la de "Atrapados" y así sucesivamente. Entonces, a fin de cuentas, aunque en el texto se nos presente un "desorden" de la historia, nuestra mente va a querer buscar un orden, por lo menos cronológico en el que la historia tenga más sentido.

En el siguiente formato de esta historia, la del hipertexto, que ya es una edición en línea totalmente, tenemos flechas al final de cada texto que nos llevan a la siguiente página de la historia. En este caso, el formato del diseño de la página nos guía de mejor manera que en la versión en texto, ya que, el primer cambio que vemos es que hay partes en las que Gabriella recuerda sucesos pasados de su historia amorosa con Federico. En la primera versión solo se nos ponían tres puntos suspensivos al inicio del párrafo para que el lector comprendiera que era un recuerdo, mientras que, en la versión del hipertexto, el autor nos deja más claro este cambio entre el presente y el pasado, ya que, por ejemplo, las partes de Gabriella que está en el presente tienen un fondo negro y cuando llegamos a una parte que es un recuerdo el fondo se vuelve blanco, dándonos a entender que cambiamos de tiempo.

Además de esto, en el hipertexto también se nos muestran las demás historias en la parte de abajo de la página en pestañas que podemos abrir y leer individualmente pues se abren en otra ventana; y no solo eso, sino que cuando vamos leyendo la historia de Gabriella, hay puntos de la historia en la que en vez de continuar con la historia principal al pasar a la siguiente pantalla, nos lleva a una de las historias complementarias. Por ejemplo, si vas leyendo la historia de Gabriella, llegas a un punto en el que te salta la primera ventana que es la historia del "Guerrero", sugiriéndote que podrías continuar leyendo esa historia o si lo prefieres dejarla de lado y continuar con la de Gabriella. Por último, añade el recurso de las imágenes en las que podemos visualizar personajes y escenarios de la historia como si fuera un libro ilustrado. Al final es una elección del lector cómo leerla, pero esta versión ya es más didáctica para el lector con recursos que en un libro en texto sería difícil de conseguir.

La versión hipermedia es aún más interactiva y cambia un poco con respecto a sus versiones anteriores, puesto que, no solo tiene imágenes como el hipertexto, también tiene animaciones, videos, sonido e incluso la presentación es diferente, al inicio se nos muestran tres puertas, que el autor define como momentos narrativos, con las leyendas: "ruinas", "mudanza" y "revelaciones", con el fin de que la experiencia fuera distinta a la del hipertexto. Las podemos seleccionar e ir leyendo la historia de Gabriella que ahora se divide en estas tres partes. A su vez, al entrar a una de estas puertas nos muestran varias opciones para abrir. Por lo que esta versión está más fragmentada, se crea una interactividad selectiva, es decir, el lector puede navegar por donde quiera, es más como un laberinto ya que nos da muchas más opciones a seguir que las versiones anteriores; a tal grado que tiene un mapa donde podemos

visualizar todas las partes del hipermedia e incluso una opción para marcar página y no perderse en la historia. También contaba con otras opciones como poder imprimir el texto por si el lector deseaba leerlo en hoja y hasta había una parte para que el lector escribiera su propia historia, convirtiéndose en autor-lector de la obra. Es una versión más inmersiva por los videos, los sonidos y sobre todo porque te hace sentir que vas acompañando a Gabriella, como cuando juegas un videojuego en el que vas descubriendo cosas y siguiendo un camino donde vas hallando detalles de la historia del personaje, además algunas partes se reestructuraron, pues se incluyen audios donde podemos oír las voces de los personajes, incluyendo la de Gabriella.

Sin embargo, en una entrevista del 2020 realizada por la Universidad Diego Portales de Santiago de Chile, Javier Alejandro habla de que esta última versión ha sido víctima del avance tecnológico y ha quedado obsoleta al utilizar Flash como herramienta principal en la página web en la que se encuentra alojado y hay partes que ya no son posibles de visualizar y esa obsolescencia no solo es en cuanto a la tecnología, sino también con el usuario, pues el lector actual ya no entiende el hipertexto, por que tendría que reformularse nuevamente y el autor se ha planteado la posibilidad de realizar una nueva versión de Gabriela Infinita, pero esta vez como un videojuego (Laboratorio digital UPD, 2021, 20m28s).

CONCLUSIONES

Hasta el día de hoy seguimos leyendo libros impresos o en formato digital, escritos de forma tradicional, que solo utilizan texto para desarrollar su historia y siguen funcionando y siendo leídos. El hipertexto abrió la brecha a nuevas formas de presentar una historia que suelen ser más atractivas para las generaciones más jóvenes que están más acostumbradas a la tecnología que generaciones pasadas; y no solo se vuelve más atractivo este formato, sino que el lector forma parte importante de la historia. Si bien el escritor fue el principal desarrollador de la historia, el lector va a decidir cómo abordarla, desde dónde, qué lecturas le va a dar, qué dejar de lado, qué recorrido va a hacer de la historia; de cierta forma se vuelve coautor de la obra.

Las ventajas de un hipertexto es que puede ser más inmersivo, con las historias alternas, con las imágenes, con los enlaces a más información y demás elementos que se decidan emplear. Y no solo se vuelve más atractivo, sino que también en cuanto a su lectura tenemos la libertad de explorar todo el universo del hipertexto o solo elegir un camino, al final la historia se entiende para el lector y se elimina la obligación en un texto tradicional de leer de inicio a fin para comprender en su totalidad la historia. En su lugar se tendrán lecturas personales por cada individuo que se sumerja en el hipertexto.

Con *Gabriella Infinita* cada una de sus versiones es una experiencia distinta, a pesar de ser esencialmente la misma historia. Jaime Alejandro Rodríguez logró darle cierta novedad a cada una de sus versiones, tratando de adaptarse a las características de cada soporte. En la novela la experiencia está en las diferentes formas de leerlo: de corrido, tratando de ir armando la historia o ir saltando páginas siguiendo cada una de las partes de la novela. En el hipertexto el soporte en página web te permite tener todas las partes de la narración en la misma pantalla e ir abriendo ventanas para leer cada una de ellas y regresar a la historia principal de forma más sencilla, además

de que es más visual, es más que texto, el color de fondo de la página tiene un significado y hay imágenes que representan algunas de las escenas de la historia. En la hipermedia la experiencia es más interactiva, aquí Rodríguez decidió dividir la narración en tres partes y desde el inicio te aparecen tres puertas en las que cada una te va a llevar por un camino distinto; además hay videos y audios que enriquecen el texto, incluso el lector puede escribir su propia historia.

Cada versión es un redescubrimiento de lo que significa la literariedad. Como he propuesto en un apartado anterior se trata del resultado de quien lee, cómo y en qué contexto. *Gabriella infinita* como caso de estudio, nos revela las virtudes de una literatura no lineal que se puede adaptar a diferentes estructuras y contextos de lectura para legar una experiencia estética. Así es como podemos pensar que la literatura podrá transformarse, pero nunca morir.

REFERENCIAS

- Aarseth, E. J. (1997). No linealidad y teoría literaria. En George P. Landow (comp.), *Teoría del hipertexto* (pp. 71-108). Paidós.
- Beristáin, H. (1998). *Diccionario de retórica y poética* (8a. ed. 1era. reimp.). Porrúa.
- Barthes, R. (1994). La muerte del autor. En *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y la escritura* (pp. 65-71). Paidós.
- Calabrese, O. (1999). Nudo y laberinto. Tomado de *La era neobarroca* (1989). Cátedra. <https://vdocuments.mx/la-era-neobarroca-omar-calabrese.html>
- Celis, M. A. (2012). Patrones de comportamiento lingüístico en el discurso electrónico. Una aproximación teórico-práctica, con el análisis de dos obras literarias hipertextuales: *Gabriella infinita*, de Jaime Alejandro Rodríguez y *Terapia de extracción*, de Doménico Chiapp. Tesis doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha. <https://hdl.handle.net/10578/3053>
- Culler, J. (2002). La literariedad. En Angenot, M., Bessière, J., Fokkema, D. y Kushner, E. (colaboradores). *Teoría literaria* (2a. ed.) (pp. 36-50). Siglo XXI. http://books.google.com.mx/books?id=9II_3HfUafYC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Culler, J. (2004). ¿Qué es la literatura y qué importa lo que sea? Universidad de Chile. En *Breve introducción a la teoría literaria* (pp. 29-55). Crítica. <https://es.scribd.com/doc/62650614/Que-es-la-literatura-Culler>
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). Introducción: Rizoma. En *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (5a. ed.) (pp. 9-32). Pre-textos. <https://proletarios.org/books/Deleuze-Guattari-Rizoma.pdf>
- Eco, U. (1993). *Lector in fabula: La cooperación interpretativa en el texto narrativo* (3a. ed.) [versión en PDF]. Lumen. https://monoskop.org/images/6/6e/Eco_Umberto_Lector_in_Fabula_3rd_ed_1993.pdf
- Gil Vrolijk, C. (2002). *Estructuras no lineales en la narrativa (literatura, cine y medios electrónicos)* [Tesis de maestría]. Pontificia Universidad Javeriana. http://www.academia.edu/423691/Estructuras_no_lineales_en_la_Narrativa_literatura_c
- Iser, W. (1987). El acto de la lectura: Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético. En Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto: Teoría de la recepción* (pp. 121-143). UNAM.
- Kirchof, E. (Julio-Diciembre 2009). Literatura como lenguaje: el legado de Roman Jakobson [versión PDF]. Antares, (2), pp. 60-74.
- Laboratorio digital UDP. (26 de septiembre de 2021). *Entrevista a Jaime Alejandro Rodríguez sobre "Gabriella infinita"* [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/pfITg5kR7WA>
- Macalam A. J. (s. f.). La simultaneidad en las novelas de Cortázar. *Revista Iberoamericana*. 37(76), pp. 667-676. <http://es.scribd.com/doc/58571657/La-Simultaneidad>
- Núñez, E. (1996). *Literatura del siglo XX (narrativa) características y autores representativos*. UNAM.

- Parra, R. (2019). *En busca del tiempo perdido, de Marcel Proust, una joya literaria: La memoria involuntaria como fuente de la narración*. About.com Libros. <http://libros.about.com/od/novedades/fl/En-busca-del-tiempo-perdido-de-Marcel-Proust-una-joya-literaria.htm>
- Rodríguez, J. (2003). *Del texto al hipermedia. Gabriella infinita: memoria de una experiencia escrita*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Rodríguez, J. (1995). *Gabriella infinita* (novela). Ediciones digitales. <http://www.gabriel-infinita.net/proyecto/gabriella.pdf>
- Rodríguez, J. (1997). *Gabriella infinita* (hipertexto). Ediciones digitales. <http://ediciones-digitales.net/gabriella/>
- Rodríguez, J. (1999). *Gabriella infinita* (hipermedia). Ediciones digitales. https://edicionesdigitales.com.co/obras_jaimealejandro/gabriella_infinita/principal.htm
- Rodríguez, J. (2002). *Teoría, práctica y enseñanza del hipertexto de ficción: El relato digital*. Universidad Javeriana.
- Rodríguez, J. A. y Torres Parra C. R. (s. f.). "Historia". En *Gabriella infinita: Sobre el proyecto*. https://edicionesdigitales.com.co/obras_jaimealejandro/gabriella_infinita/proyecto/historia
- Santos Unamuno, E. (2003). En torno a una posible tradición de escritura no secuencial, en Vega, M. J. (ed). *Literatura hipertextual y teoría literaria* (pp. 73-104). Mare Nostrum Comunicación.
- Vega, M. J. (ed). (2003). *Literatura hipertextual y teoría literaria*. Mare Nostrum Comunicación.
- Villanueva, D. (n.d.). Glosario de narratología. Tomado de *Comentario de textos narrativos: la novela* (pp. 181-201). Ediciones Júcar. <https://sites.middlebury.edu/span6560/files/2010/06/Glosario-de-narratolog%C3%ADa.pdf>
- Wendorff, A. (2015). La traducción y las nuevas tecnologías: un estudio de *Gabriella Infinita* de Jaime Alejandro Rodríguez. *Tema y variaciones de literatura*. Núm. 45 (semestre 2), pp. 269-296. <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/5106>

ESPACIALIDAD EN *EL AMANTE DE JANIS JOPLIN*: VIOLENCIA, NARCOTRÁFICO Y PODER

Spatiality in El amante de Janis Joplin: Violence, Drug Trafficking, and Power

Mónica Marina Gutiérrez Flores¹

RESUMEN

Este artículo aborda la exploración de los espacios de violencia en la novela *El amante de Janis Joplin* desde la teoría de la espacialidad, tomando como espacio principal el estado de Sinaloa durante la década de 1970, y el entonces emergente, fenómeno del narcotráfico. El cual, ha trastocado las diversas esferas sociales convirtiendo esta actividad delictiva en un símbolo de aspiración y poder. La atemporalidad del narcotráfico y la violencia en esta obra crearon una incisiva mirada denunciante a través de un lenguaje dinámico en la narrativa de Élmer Mendoza.

Palabras clave: narcotráfico, espacialidad, violencia, literatura.

ABSTRACT

This article addresses the exploration of spaces of violence in the novel "El amante de Janis Joplin" from the perspective of spatial theory, with the main setting being 1970s Sinaloa and the emerging phenomenon of drug trafficking, which continues to impact various social spheres, turning narcoculture into a symbol of aspiration and power. The timelessness of drug trafficking and violence in this work has given Élmer Mendoza's narrative a powerful denunciatory perspective through dynamic language.

Keywords: Drug Trafficking, Spatiality, Violence, Literature.

El tema del narcotráfico ha creado una especie de institucionalización social sostenida por el contexto histórico, y recientemente, difundida en medios de comunicación y como plataforma para la creación de series y personajes como: *La Reina del Sur* o *el Señor de los Cielos*. Sin embargo, hablar de narcotráfico en el estado de Sinaloa, es reconocer la creación de un imaginario colectivo del narcotraficante, el cual a lo largo de los años se ha ido adaptando como un discurso para ubicar y justificar un fenómeno más complejo. Una imagen que hace algunos años se concebía como la de un personaje nacido en un

¹ Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Lingüística y Literatura Hispánica, México. ORCID ID: 0009-0008-1687-9407, marinagutierrez196@gmail.com.

bajo estrato social, quien escala en el mundo del narcotráfico hasta obtener una posición de mando que le permitiera transgredir la autoridad. Este ideal se conjuga con la idealización de que pertenecer a un grupo criminal podría ser considerado como el equivalente de obtener una profesión.

Este concepto se ha idealizado desde la década de 1970 en algunas regiones de Sinaloa, creando una nueva adaptación de la figura del narcotraficante que, si bien antes se regía bajo el sistema de creencias de protección y lealtad al grupo, ahora se reconfigura con premisas como la excentricidad, la valentía, pero sobre todo el honor y el orgullo. De la misma manera se ha creado una legitimización de la vida del narcotráfico a través de la música, literatura e incluso del lenguaje y la vestimenta². Por ello, diversos autores de la denominada *Literatura del Norte*, han utilizado el folklore propio de las regiones como herramienta lingüística que ha permitido crear en el lector un sentido de pertenencia, y por demostrar que el norte de México también tiene *mexicanidad*.

En la novela del escritor Sinaloense Élmer Mendoza: *El amante de Janis Joplin* puede percibirse, al igual que en otros escritores de la "Literatura de la Frontera"³ un nuevo panorama literario respecto a la incorporación del lenguaje propio de las regiones, la música, la sierra, los personajes que crean un sentido identitario con el lector, así como una nueva realidad en la construcción del discurso: El norte existe no sólo en la literatura, en el norte existe también la cotidianidad, donde cualquier cosa puede pasar. No se trata solamente de una realidad opuesta al centro o sur del país.

Esta literatura marcó una pauta importante respecto a las construcciones narrativas, pues los personajes atraviesan por situaciones adversas y reales, propias de su contexto. En esta novela particularmente, una de las precisiones que más destacan son la descriptiva violencia en los espacios representados, por los que cada uno de los personajes construyen Sinaloa de la década de 1970.

De acuerdo con María del Carmen Bobes, en su *Teoría general de la novela*, el espacio es también el lugar donde los personajes se desenvuelven y lo cargan de sentido conforme progresa la trama: "El espacio literario es un lugar donde se vive y donde el personaje queda integrado o rechazado" (Bobes, 1993, pág. 64). La mayoría de las veces los personajes se mueven con seguridad dentro del espacio siempre y cuando sea dentro de lugares donde el o los actantes dominan, en los que se ha desarrollado parte de su vida y por ello, donde tiene sentido de pertenencia: "Cada personaje participa de la acción por medio de su propio espacio y de relaciones con los otros: salen de su círculo para establecer relaciones, realizar acciones, y vuelven a él cuando termina su participación" (Bobes, 1993, pág. 64).

En el caso de la novela de Mendoza, se exponen los orígenes de un espacio imaginario, la narcocultura, a partir de creencias, identidades y memoria colectiva donde los espacios simbólicos se imponen ante una realidad compleja. *El amante de Janis Joplin (2001)* devela un nuevo espacio de análisis que, hasta la actualidad, ha sido poco profundizado para poner en discusión el discurso de la narcocultura. Se retrata todo aquello que el narcotráfico y sus implicaciones trastocan no sólo al individuo, sino a la colec-

2 Jordi Canal, *Vida y violencia. Élmer Mendoza y los espacios de la novela negra en México*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021, 280 pp.

3 Rodríguez, R. (25 octubre 2012). La literatura de frontera: apología de la posmodernidad. <https://roxanarodriguezortiz.com/2012/10/25/la-literatura-de-frontera-apologia-de-la-posmodernidad/>

tividad de aquel contexto que, además, ha impactado negativamente hasta nuestra contemporaneidad, donde esta lucha delictiva pareciera no tener final. Si bien, existen diversos análisis sobre la obra del sinaloense, no se ha profundizado en las implicaciones que el autor retrató en *El amante de Janis Joplin*, como lastimera imagen de la cotidianidad de un país sobreviviendo a la violencia causada por el narcotráfico y, no obstante, sin ocasión de exigir justicia para las víctimas.

Elementos como la violencia, la corrupción, y los asesinatos son transgresores sociales enraizados en la vida cotidiana. Escenas del crimen que anteriormente generaban morbo entre la sociedad, ahora son representadas como una trivialización de la violencia. Todo este proceso de adaptación respecto a la violencia producida por el narcotráfico y sus inserciones en las nuevas generaciones, han trastocado a las diferentes coyunturas, entre ellas, la producción de obras literarias que buscan develar y entender el contexto desde un posicionamiento social y cultural la manera en que los habitantes del norte conviven y relacionan su proximidad con este fenómeno.

Como lo menciona María del Carmen Castañeda en su artículo "El posmodernismo en una visión intertextual de *El amante de Janis Joplin* de Élmer Mendoza", existe en la novela un proceso de hibridación cultural, el cual permite entender el espacio socioeconómico y contextual con elementos como la escritura paródica, el humor "culichi" y la globalización en el lenguaje, como es el caso de este pasaje:

Sacó la cadera como Cantinflas, ¿acaso no decía su madre que tocarse allí era un pecado?, pero están más cerca los dientes que los parientes y David pronto se desinhibió y terminó por pegarse a la muchacha. Después de todo tenía casi veinte años y ella poco más que dieciséis. Hacía un frío inclemente, pero a los invitados que bebían o bailaban el tiempo les valía gorro (Mendoza, 2003, pág. 11).

Uno de los objetivos de la literatura es hacer realidad lo imaginario, creando mecanismos literarios que articulen estos procesos, en el cual tome sentido todo aquello que se está imaginando o pretende ubicarse para mostrar lo que desea. La Real Academia Española lo define en su primera acepción como: "Extensión que contiene toda la materia existente". Presupone que, lo existente se encuentra en lo que se denomina como hibridación cultural. Néstor García Canclini, teoriza que este fenómeno necesita de dos elementos importantes como las circunstancias sociales e históricas, que permiten crear delimitaciones espaciales en lugares simbólicos.

No obstante, a pesar de que las obras de escritores norteros están muy apegadas a la descripción de este cruce cultural y social, producido por la complejidad que el narcotráfico provoca, se pretende en mayor medida combinar estructuras semánticas y literarias que creen espacios tipificados por la violencia sin caer en el estereotipo de que "los norteros sólo saben

escribir sobre narcotráfico".⁴ Particularmente en la novela *El amante de Janis Joplin*, Élmer Mendoza introduce espacios como Altata en Sinaloa y los Ángeles, California, donde existe una realidad cercana al tiempo establecido dentro de la novela y la actualidad.

Ricardo Gullón en su libro *Espacio y novela* llama un dintorno en el que se suceden los hechos narrativos:

No hay espacio sin tiempo, ni tiempo sin espacio. El espacio es por naturaleza temporal, y el tiempo espacial, está lleno de memorias y esperanzas, lo que de alguna manera permite personificarlo, sentirlo como una realidad cuya consistencia varía según quien lo observa o lo vive (Gullón, 1980, pág. 16).

Primeramente, Gullón habla de cuatro espacios recurrentes tanto en poesía como en la novela: espacio inventado, espacio verbal, espacio abstracto y espacio absoluto que, según el crítico puede "ser abandonado en favor de un espacio cambiante que en la novela desempeña funciones precisas" (Gullón, 1980, pág. 2).

El primero hace referencia a la función de éste (espacio inventado), a partir de la invención misma, es decir, toma consistencia desde el momento en que éste se enuncia, además, está en contraposición al espacio absoluto que puede ser transformado en un espacio variable y, dentro de la literatura, específicamente la novela, desempeña funciones particulares, que son al mismo tiempo cifradas por un lector que las valida y ajusta a su realidad inmediata. Relacionado también con el espacio literario, que es donde todo existe y tiene vigencia, éste es en un enunciado todo aquello que se encuentra fuera de él, es decir lo que se sitúa fuera del espacio literario es la realidad, donde las percepciones pueden ser instauradas desde diferentes puntos dependiendo desde dónde la enfoque el *yo narrador*:

Me gusta estar aquí, dijo el Rolling; Bacasegua leía *Kaliman*, a su lado una pila de cómics ajados de tanta relectura. Tengo de todo: fresas, frambuesas, cerezas; las flores atraen los colibríes, los colibríes a las mariposas y las mariposas son libres; las abejas se encargarán de polinizar y exportaremos miel ¿has comido miel con queso? A los japoneses les encanta, les gusta más que el sumo o el origami, y como andan por el mundo tomando fotos, también andan comiendo miel con queso (Mendoza, 2003, pág. 173).

Es así como lo definido por Gullón toma relevancia en diversos espacios descritos en *El amante de Janis Joplin*, pues, a través de ellos, el lector identifica una problemática que, si bien no es nueva en el país, trastoca espacios poco profundizados por otros autores. La frontera como espacio recurrente de recepción y proyección, un sitio donde más allá de la existencia de una delimitación geopolítica, impera la lucha constante entre los actantes de poder.

Por su parte la teórica Mieke Bal, en su libro *Teoría de la narrativa*, describe al espacio literario como un eje estructurante dentro del relato, en el

⁴ Todo lector asiste, al menos una vez en su vida, al torpe nacimiento de un subgénero. Es, por lo general, un espectáculo lamentable. La literatura, alguna vez informe, se fija en tópicos y reglas. Abandona su natural imprecisión y adopta una partícula inmóvil: ya no más literatura sino literatura de ciencia ficción, de detectives, de vampiros. Raramente se funda un estilo, una escuela. Se explota un tema y se hace comercio. Ceballos Gutiérrez, G. (2014). *Correspondencias y divergencias discursivas entre novela negra y la narrativa del narcotráfico en Balas de plata, La prueba del ácido y Nombre de perro de Élmer Mendoza*. Universidad Veracruzana.

cual, el escritor selecciona los elementos del espacio textual para eventualmente atribuirles una interpretación. Sin embargo, también subraya que una interpretación nunca irá más allá de una propuesta a reserva de tener un fundamento sólido y significativo. Mieke Bal menciona así mismo el método que Roland Barthes propone en su teoría de la fábula: "Los textos narrativos, reconocibles como tal, se pueden encontrar en todas las culturas, en todos los niveles en todos los países y en todos los periodos de la historia humana" (Bal, 2009, pág. 3).

A partir de esta cuestión, Bal propone esta relación donde los espacios narrativos tejen con la realidad del lector, la cual cuantitativamente el lector homologa, niega o distorsiona de acuerdo a su realidad y en concordancia con el mundo. Pese a lo antes mencionado, se contrasta con la idea que no en todos los espacios narrativos, ni en todos los personajes de esos espacios, la afinidad anímica alcanza grados relevantes.

En *El amante de Janis Joplin*, los espacios narrativos son fundamentales para el desarrollo de la trama. Esto permite que, a lo largo de la novela, el personaje principal, David Valenzuela, fluya dentro de estos espacios, a los cuales podrían denominarse como de escape. Conforme se va conociendo la historia, el deseo de David se convierte en una constante huida, debido a las circunstancias sociales por las que atraviesa. En particular la mirada social que enfrentaba el Estado de Sinaloa en la década de los setenta y que en forma conjunta influyen en el desarrollo de la voz interior de David Valenzuela:

Rogelio cayó sin sentido. El golpe fue tan tremendo que generó un vacío, un instante donde la luz de la luna estaba en las cachimbas y de las cachimbas quién sabe dónde. En eso David sintió como si alguien despertara dentro de su cabeza, y escuchó una voz interior: ¿Qué trabajos me esperan? Ojalá no me lleven demasiado tiempo (Mendoza, 2003, pág. 15).

Existen dentro de la novela, espacios clave para entender lo que Mieke Bal remarca y, en los que se puede discernir la probable existencia de una condición psicológica dentro del personaje principal, David Valenzuela. Pues la percepción de la realidad en él, resulta una realidad sin tantos agraviantes a pesar de ser "el tonto del pueblo", como se resalta en otros personajes que conviven con Valenzuela a lo largo de la historia. Esta percepción dada por Mendoza al protagonista, crea una burla constante por parte de personajes que tienen algún poder dentro de la narración, como Rogelio Castro, uno de los caciques del pueblo, el comandante Mascareño, y el resto de los habitantes del pueblo. Todos estos elementos van potenciando paulatinamente la significación de la novela, así como la representación cultural y antropológica de la narrativa de Mendoza, respecto a todo aquello que el narcotráfico trastoca.

Si bien, la repentina voz interior de David Valenzuela surge a partir del primer momento de escape del protagonista, tras asesinar a Rogelio Castro de una pedrada, esta adquiere vital importancia desde su aparición hasta el espacio final del personaje. Por momentos la "voz interior" de David asume la narrativa en primera persona, dejando ver que probablemente, a lo que David Valenzuela llama la voz interior no es una paranoia creada por él a partir de la muerte de Rogelio, sino que se trataría más bien de un personaje intentando por los medios que él entiende, huir de la violencia a la que es

sujeto durante diversos momentos de la historia. No obstante, en la mayor parte de la novela, el lector asume este papel de testigo dentro de la realidad de un narrador omnipresente, el cual conoce perfectamente los sentimientos de todos los personajes:

Rogelio Castro le había puesto coto y nadie se atrevía a acercarse [...] a una mujer apartada [...] mucho menos esos jóvenes que preferían molestar a David Valenzuela [...] los que se quedaron cosechando cannabis y amapola, y les fue bien, siempre les iba bien, el Triángulo Dorado cada vez era más poderoso. En cambio, David, pobre, era el tonto del pueblo. Aunque tonto-tonto no es, pensaba Carlota (Mendoza, 2003, pág. 9).

La función del espacio es ser el conducto por el que un personaje pueda transitar de un espacio a otro, instaurarse en un lugar determinado o regresar a lo que anteriormente se había denominado Espacio-madre. Pueden existir espacios predominantes o lugares donde los personajes tomen un sentido de pertenencia a lo largo de la historia o, por el contrario, donde se rechace el mismo dado la naturaleza o influenciado por las acciones de los mismos personajes, claro ejemplo se representa dentro de la literatura del realismo francés. Un espacio de "refugio" puede ser cualquiera (casa, oficina, cárcel etc.) donde los personajes posean dominio sobre las acciones que se realizan en él. Caso contrario, los espacios de rechazo dentro de la literatura contemporánea son aquellos en los cuales se altera el orden y la continuidad de la historia.

Como ya se había mencionado en la definición de *espacio narrativo*, resulta imprescindible incluir dos factores inevitables referidos a su concreción: un presentador y un medio (Gullón, 1980, pág. 54). De un lado, necesita ser percibido por el narrador o uno de los personajes que participe en la acción que se desarrolla en dicho espacio; de otro lado, el espacio necesita del sistema de la lengua, ya que la única forma que tiene el texto de conformar esos lugares pasa inevitable y únicamente por la palabra. Sin embargo, el espacio impone ciertas reglas de conducta cuando se juega con espacios cambiantes; en estos casos el personaje adopta una nueva conducta si se quiere evitar sospechas. Esto se ejemplifica cuando se habla de diferencias sociales.

Si convenimos que el espacio se compone de los lugares que aparecen en un texto narrativo, el movimiento que realizan los personajes al cambiar de lugar, tanto de forma implícita o explícita como objetiva o simbólica, conlleva una evolución en la trama íntimamente ligada a la trayectoria de los personajes. El cambio de lugares también provoca una transformación en los actantes, lo cual puede ser de signo positivo o negativo, y atañe a la evolución caracterológica de aquellos como a su posición respecto de la trama a partir de los acontecimientos. Bobes enfatiza en la influencia del espacio dentro la constitución de los personajes, precisa que los perfiles de los personajes están sujetos descriptivamente a los lugares donde viven y a los objetos de los cuales se rodean. Sin embargo, Gullón destaca la implicación mutua entre los dos elementos de la sintaxis narrativa: "Son las gentes [sic] quienes refuerzan el carácter del espacio, y éste quien contribuye decisivamente a configurarles" (Gullón, 1980, pág. 55).

Si bien el planteamiento de Ricardo Gullón enfatiza la importancia del espacio literario en relación con el comportamiento de los personajes, Bobes lo mira desde una perspectiva complementaria, pues aunque el espacio

donde todo se va relacionando en la novela contiene al mismo dentro de sí mismo, como si se tratara de una caja china, donde un espacio puede contener a otro al mismo tiempo; Bobes aporta esta nueva línea, en donde los pensamientos de los personajes pueden cambiar con base en el espacio donde se desplazan en ese momento. Un espacio de soledad, por ejemplo, podría influir en el desarrollo de la trama y conducirla a un espacio caótico o resolver el fin del o los personajes.

En el caso de la novela de Élmer Mendoza y en específico *El amante de Janis Joplin*, el autor vira su temática hacia las escenas de violencia aún más descriptivas que en sus trabajos anteriores de novela negra y policiaca. Todo ello con el fin de demostrar que la violencia se convierte en un fenómeno atemporal, ya que no importa cuántos años hayan pasado desde los primeros casos, continúa representándose con mayor frecuencia y brutalidad. En estos espacios narrativos en los que la violencia es un punto clave dentro de la novela *El amante de Janis Joplin*, se retratan mayormente en cuatro escenas cruciales de la novela: la muerte de Rogelio Castro a mano de David Valenzuela, la huida y captura de David Valenzuela por el comandante Mascareño, la estancia de David Valenzuela en la cárcel y, finalmente, su muerte.

Antonio Garrido, en su libro *El texto narrativo* resalta la importancia del espacio respecto a esta asociación con el tiempo y los personajes a medida que estos expresan sus sentimientos, o dan forma a sus preocupaciones dando como resultado un espacio simbólico que va más allá de un punto referenciado en el tiempo que al mismo tiempo crea una relación con la figura creadora, en este caso con el escritor. Además de esta correlación, Garrido lo propone como la realidad textual donde, del mismo modo, el lenguaje y lo artístico crean una ilusión de realidad, aunque debe mencionarse que esto no ocurre en todos los géneros literarios. Por ejemplo, en el relato fantástico se renuncia a este espacio realista.

Gabriel Zorán menciona que, dentro del estudio de las funciones del espacio, no debe dejarse de lado la dependencia del mismo dentro de la novela. No es el espacio el que depende de los personajes, sino lo opuesto. Ocurre lo mismo en la relación del espacio con otros aspectos del texto, considerándosele como un medio para ciertos fines, en este caso el de conjugar la realidad del México contemporáneo con temáticas conocidas en el referente de la cultura mexicana oriunda del norte del país: narcotráfico, béisbol y la violencia por parte del Estado.

Ambas perspectivas sobre el espacio literario nos permiten reconocer el papel que juega el espacio literario dentro de la novela. Esta puede tener implicaciones más allá de una consideración geográfica, se trata más bien de la importancia y trascendencia adquirida cuando se conjuga con el resto de elementos narrativos como lo son la acción y el tiempo. Se trata de una realidad textual, la cual se ha estudiado desde diversas perspectivas y tradiciones literarias, entre ellas la retórica. Es por ello que, estudios como los de Antonio Garrido y Gabriel Zorán complementan lo descrito por Ricardo Gullón, lo que ayuda a comprender de mejor manera las escenas que se describen en la novela de *El amante de Janis Joplin*.

Así pues, ya se ha mencionado que dentro del espacio existe una realidad limitada en la cual hay una realidad ilimitada donde el personaje transita. Ricardo Gullón en su obra *Espacio y novela*, conceptualiza los diversos espacios narrativos, categorizándolos como espacios donde los personajes pueden no transitar de manera lineal, ya que los espacios narrativos, al ser

un punto de convergencia, donde un espacio contiene a otro y así sucesivamente; pueden crear diversas figuras como un espacio laberíntico, triangular, cilíndrico o crear una forma distinta.

A David Valenzuela lo describe el autor como un personaje que ha vivido toda su vida en la Sierra. A pesar de no ser atractivo físicamente, posee una gran puntería, lo que le permite fichar para el equipo de beisbol de los *Dodgers* y conocer al ícono del Rock de la década de 1970, Janis Joplin, con quien tiene un encuentro sexual. A partir de ese momento, Valenzuela se crea una vida con Janis, a pesar de no saber quién es ella en realidad. En la primera escena con la que Elmer Mendoza inicia este espacio es la muerte de Rogelio Castro, debido a una pedrada por parte de David Valenzuela, a quien todos conocen como "el tontolón del pueblo".

¿Qué pendejada ésta, tontolón? ¿Se te olvidó quién es el dueño de esta morra? No fue la luz de las cachimbas, que era tenue, fue la Luna lo que alumbró la mancha de semen en el pantalón kaki. Rogelio bajó la vista y fue como si le hubieran inyectado lamias [...] Entonces David miró a su oponente, que antes de sacrificarlo se daba el lujo de apuntar al cielo con la pistola, para luego bajar el arma lentamente, cuando tocó una roca con la punta de los dedos y le tiró una pedrada veloz a la cabeza, Pock, como supremo mecanismo de defensa. (Mendoza, 2003, págs. 13-14).

Existen simbolismos dentro del primer espacio como la vía láctea, o las ganas de evacuar que le dan a David Valenzuela cada vez que se encuentra en una situación violenta: "Párate tonto, pendejo. Quiero ir a mi casa". (Mendoza, 2003, pág. 114). Además, desde esa enunciación del espacio, el protagonista desea huir del espacio real y cerrado que el autor construye, en este caso describiéndolo como un mechón mal peinado del cual David Valenzuela comienza a formar un juicio y tomar una decisión⁵ (Mendoza, 2003, pág. 14).

Este hecho conduce al protagonista a lo que Aristóteles denomina "tópicos" (Salazar, 2017, pág. 147); es decir, al conocimiento de las emociones a partir de situaciones determinadas y concretas que influyen en el juicio de los personajes. Es a través de este primer momento que David Valenzuela, vincula por primera vez sus pensamientos con una voz interna, que el protagonista denomina como "su parte reencarnable" quien aparece repentinamente después de la muerte de Rogelio Castro. El hecho de que el protagonista comience a ser acompañado por esa voz karmática a lo largo del espacio narrativo, se suscribe de manera opuesta como ejemplo a la novela de Heriberto Yépez *A lo largo del camino*, donde el protagonista es consciente de esa voz:

"Lo que pasa Christa, es que Elsa sigue aquí dentro. No puede vivir sin mí, lo sé...", le dijo a su auto señalándole el cráneo. "Desde aquí me grita. ¡Tiburón! ¡Tiburón! ¡Aquí estoy! ¡Ven! ¡Me haces falta!", decía fingiendo voz femenina, remedándola. "Por eso oigo el grito clarito. Cla-ri-to" (Yépez, 2008, pág.18).

⁵ Sabía que había llegado su hora, por más tonto que sea, un serrano amenazado por cuestiones de amor con una pistola sabe que no tiene salvación, y menos si el atacante era Rogelio Castro.

En ambas novelas existe un desdoblamiento parcial del personaje, representado como una voz femenina o, en el caso de la voz de David Valenzuela, quien la describe como una voz neutra, en ambas novelas, influyen en las decisiones y pensamientos de ambos personajes. No obstante, en la novela de Heriberto Yépez, "Elsa" es un antiguo amor de Tiburón, el personaje principal, que aparece cada vez que éste consume *phoco* [sic] como símbolo de ego y extrañamiento. Contrariamente, la voz interior de David Valenzuela se expresa en situaciones donde el protagonista decide escapar del espacio violento.

La voz interna, que se convierte un personaje velado junto al protagonista, puede presentarse como un espacio narrativo donde existe una proyección misma de David. Pareciera, por momentos, que el personaje padeciera de algún tipo de trastorno mental. Sin embargo, es esta voz reencarnable la que ayuda al personaje en momentos clave, donde las decisiones en solitario no podrían sortear la realidad de la que David no es capaz de percibir.

Así pues, siguiendo los principios de Garrido en su estudio sobre el texto narrativo se puede mencionar que "la voz interior" en David Valenzuela adquiere mayor importancia conforme el protagonista cambia de espacios a lo largo de la novela. Esto se debe a las decisiones que permiten a David salir ileso, o con vida de situaciones agraviantes, como los encuentros, con los hermanos Castro o la policía, quien lo confunde como miembro de la guerrilla. En última instancia, esto subraya la función social y denunciante, que Mendoza plantea de manera particular en esta novela.

Todas estas características, que Mendoza enmarca dentro de *El amante de Janis Joplin*, se ejemplifican particularmente en cuatro momentos claves descritos a lo largo de la historia, en los que se plasma la función del espacio literario en relación con la temporalidad delimitada. Si bien, aún falta por desarrollarse, se muestra perfectamente una relación espacial existente, y que Mieke Bal lo menciona como "la realidad existente de la narración" donde la historia y la narración existen a través del discurso.

Ricardo Gullón expresa que existe un pacto tácito entre el autor y el lector en el que se establece una validación de las situaciones, tomándolas como una verdad artística. Es así como muchos de estos puntos se reflejan en un segundo espacio de escape presentado en *El amante de Janis Joplin*, donde se describe la captura de David Valenzuela, resultado del escape del primer espacio, y donde el protagonista infiere que su captura se debe a la muerte de Rogelio Castro. No obstante, esta es resultado de una confusión por parte del comandante Mascareño, pues a quien en realidad buscan es a Gregorio Palafox, alias "El Chato", primo de David, quien se ha unido a la guerrilla:

A ver, Bocachula, mira nomás cómo te tienen los nervios. ¿no serás nuestro objetivo? Al oír a su jefe, Mascareño pateó a David justo en el hígado, la patada fue tan tremenda que lo tumbó de lado (Mendoza, 2003, pág. 25).

Dentro de este nuevo espacio se puede notar la manera en que los personajes se encuentran inmersos en una realidad social y cultural significativa para aquellos que han presenciado un escenario similar, cobrando sentido para el receptor, y obedeciendo así a lo que Gilbert Durán denomina "antítesis polémica". Es decir, a este esquema de imaginarios simbólicos sobre el cual los personajes en una novela construyen su relación con otros personajes y

con el espacio literario mismo. Durand clasifica esta simbología a través de los regímenes diurno y nocturno (Durand, 2004).

Con ello puede mencionarse que dentro de la novela existe una complementación del régimen diurno y nocturno. En diversos estudios se alude a la reminiscencia bíblica en el primer capítulo de la novela, en el cual se relata la muerte de Rogelio Castro a manos de David Valenzuela, que definitivamente recuerda al pasaje de David y Goliat en torno a la simbología de conquista heroica, como lo señala Ricardo Antonio Yáñez Félix (Yáñez, 2013): "David Valenzuela, el protagonista de nuestra historia, obtiene como vemos su representación mítico-heroica de la Biblia, vertida en el personaje histórico del rey David. Ambos personajes, el literario y el bíblico, son dos inocuos tiradores que enfrentan el poder y salen victoriosos" (Yáñez, 2014, pág. 296).

Existen además otros pasajes dentro de la novela donde puede notarse todos aquellos símbolos verticales de los que habla Durand (el sol, las corazas, la simetría, la contraposición luz y tinieblas etc.). Uno de los más representativos y de los que cimientan en sincronía la historia es la llegada de David Valenzuela a la cooperativa de pescadores, donde conoce a Danilo Manzo y Rebeca Manzo, su hija, quien se muestra todo el tiempo como un personaje femenino dotado de sensualidad potenciado con aromas que se contraponen con los del aserradero: "La hija del pescador era una morena escultural, de piel bronceada, que usaba ropa estrecha, sin brasier, y maldita la falta que le hacía" (Mendoza, 2003, pág. 79).

Durante los pasajes en los que David sostiene con Rebeca, estos siempre están cargados de imágenes, como el sol, un símbolo que ha tenido relevancia en diversas culturas y religiones antiguas, incluso en la adivinación, ya que se le toma como un dador de vida, de gran poder y supremacía, relacionado con la iluminación. Con ello, el espacio en la novela se va configurando en torno a la idea de iluminación simbólica en David Valenzuela ya que, durante su estancia con Danilo Manzo, siempre es bien recibido por el resto de los pescadores, lo que crea en David una aparente tranquilidad.

De la misma manera, y siguiendo con el régimen opuesto descrito por Durand, bajo la premisa de que el espacio literario y los actantes cambian en función del desarrollo de la trama y los espacios en los que estos se desarrollan, el personaje de David Valenzuela se encuentra en un escape constante. Aunque también busca en repetidas ocasiones lo melancólico, una de las características del régimen nocturno, a través del constante recuerdo de su encuentro con Janis Joplin o la vía Láctea, incluyendo los recuerdos del béisbol o el baile con Carlota Amalia.

Otras manifestaciones que Durand menciona son lo místico y sintético, refiriendo la mística como lo dominante, en contraposición del régimen diurno donde el miedo al descenso es eminente y, dicho acto se convierte en algo placentero; el acto del "retorno al hogar". En la novela, el personaje de Valenzuela pierde el sentido aterrador de una inminente muerte y lo vislumbra como un acto de intimidad: "David observó por la ventanilla, ahí estaba Venus, pronto se vislumbraría el resto de las estrellas. ¿Qué era la Vía Láctea para los Aztecas?, se preguntó, Una serpiente de nubes, recordó, Es cierto, se alegró de no sentir retortijones" (Mendoza, 2003, pág. 247).

La fundamentación del régimen nocturno se basa también en una lógica del desdibujamiento de lo bueno y malo. Por lo tanto, este régimen se apoya en la metamorfosis y la existencia de contrarios dentro de un mismo ser. Personajes como la parte reencarnable, Carlota Amalia, el comandante

Mascareño y la Familia Palafox, por mencionar algunos, permiten ese equilibrio de inicio al fin de la novela. Élmer Mendoza hace que en esta novela converjan en un mismo espacio y se cohesionen creando un espacio literario a través de veintisiete capítulos que forman un prisma; en concreto, una forma de árbol de la vida dentro de la numerología cabalística, donde el primer capítulo detonante se rige por simbolismos como el cielo de noche en oposición a las luces del pueblo o en el cierre del capítulo, donde se inicia con la salida y recaptura de David Valenzuela, en un espacio que principia con la salida del sol y culmina con el suicidio de Valenzuela caída la noche.

Todo lo mencionado anteriormente crea una tendencia numérica a lo largo de la historia, ya que, en la mayoría de los capítulos pares los sucesos que se describen no representan o contienen algún grado de violencia:

David estaba confundido, si bien comprendía lo grandioso que era firmar con un equipo donde además de jugar pagaban no se explicaba tanta euforia, pues interesar al agente no le había sido tan difícil. Un equipo gringo insistió el Cholo, Ni más ni menos que los Dodgers, hasta la raza ya te puso el Sandy Koufax, ¿qué más quieres, carnal? (Mendoza, 2003, pág. 43).

Estos pasajes describen y dan forma a la historia dando un equilibrio a aquellos de número impar pues son los que contienen una carga de violencia importante:

Carlota Amalia lo miró estupefacta, enterarse de la presencia de David la había inquietado, y ahora su esposo pretendía que lo visitara. No creo que deba, se excusó, Aquí se hace lo que yo mando, Sidronio le asestó una cachetada que le sacudió la falsa cabellera pelirroja, Vas a ir a saludarlo, ella se negó: No, por favor, Sidronio la sentó de un puñetazo en la boca (Mendoza, 2003, pág. 208).

Si consideramos que todo dentro de la novela tiene significado, podría considerarse válida la idea de que el número de capítulos contenidos en la novela guardan relación entre lo tangible e intangible al simplificar el número total resultado de la suma de 2 y 7, el cual representa la contrariedad al 6.

Desde este panorama, nos enfocaremos en aquellos elementos narrativos que van configurando y estructurando la historia. En unos de los tantos espacios de violencia en *El amante de Janis Joplin*, especialmente con el personaje de David Valenzuela, desde su captura por parte del escuadrón de los Dragones Dorados, pasando por su estancia en la cárcel. El primer espacio de violencia cometido contra el personaje es la captura de éste durante el funeral de su primo Rogelio Palafox, guerrillero a quien los Dragones Dorados llevan tiempo persiguiendo debido a sus ideales liberales que claramente iban en contra de las prácticas políticas y judiciales retratadas a lo largo de la trama. Ese espacio se retrata como el iniciador de toda la violencia que David Valenzuela está por sufrir y que además desencadena una serie de eventos aún más trágicos para el personaje.

Élmer Mendoza va entramando a lo largo de los últimos capítulos de la novela cada vez más espacios de violencia que parecieran ser un bucle para el personaje. Recordemos que la constante huida de David Valenzuela de

todas aquellas situaciones violentas siempre está envuelta en esta guerra de poderes: El comandante Mascareño, Rogelio y Sidronio Castro, Rivera sólo por mencionar algunos. Siempre persiste este afán de demostrarle a Valenzuela que todo lo que de él emana jamás podrá ser lo correcto:

Todas las escenas donde la violencia se concentra de una manera desmedida es definitivamente un ligero reflejo de la condición social de México en la década de 1970 y, lastimosamente, impera hasta nuestros días. Estos movimientos sociales, corrupción, quebrantamiento de las normas morales y civiles han empujado cada vez más a que todas las intervenciones políticas en ámbitos sociales estén siempre acompañadas de prácticas de violencia no sólo física sino también psicológica, verbal e incluso sexual: "Todos los códigos de honor se han perdido. Matan a los amigos, matan mujeres, matan niños, y como si nada"⁶. (Becerra, 2019, pág. 266).

Así mismo, retomando la crueldad cometida contra Valenzuela desde su captura, el siguiente espacio contenido es la breve, pero difícil estancia de él junto a presos políticos. Este espacio podría definirse a primera vista como un pequeño espacio donde David podría obtener un poco de calma pues en apariencia los presos han sufrido el mismo trato que él y podría existir una relación de entendimiento con el resto, sobre todo si se enteran que David es primo de Gregorio Palafox. Es por ello que Mendoza, a través del personaje, describe esta como sombría, llenas de reminiscencias a lo punitivo que normal y socialmente describen estos lugares.

No obstante, el primer recibimiento de los presos en esa área de la cárcel es un encuentro igual de violento a manos de Radamés Peñuelas, alias *El Rolling*, un personaje descrito como desconfiado y con constantes alucinaciones, quien le asienta a David un par de golpes:

Lo trasladaron a una pequeña celda en Aguaruto, en la unidad de los presos políticos, entre puros guerrilleros. Al primero que conoció fue a Radamés Peñuelas, alias el Rolling... En cuento quedaron solos se lanzó sobre David: ¡Eres uno de ellos y vienes a matarme!, David reaccionó tarde y cayeron entre las losas de concreto que servían de camas, ¡Cuidado!, A mí no me engañas, te reconozco por las orejas, le apretaba el cuello fuertemente. (Mendoza, 2003, pág. 161).

David Valenzuela sólo desea regresar con Janis Joplin y hacer una vida juntos. Sin embargo, resulta todo lo contrario para él. Se encuentra ahora en un escenario aún más violento que el anterior y no sólo por la violencia física cometida, que pareciera ser la menos relevante ahora, sino que los presos de esa sección de la cárcel crean que David es un infiltrado enviado por Mascareño. Este espacio en particular se caracteriza por la crudeza con la que se describe la tortura hacia los presos, aunque en el libro sugiere la existencia de tres secciones en la cárcel, una de ellas la de los presos políticos, el autor de forma indirecta plantea un cuestionamiento sobre el alcance que pueden tener los presos políticos, viéndolos socialmente como aún más peligrosos que un asesino o incluso un narcotraficante, como se retrata en la novela.

⁶ Véase, para un estudio más amplio: Becerra Romero, A. T., & Hernández Cruz, D. A. (2019). *Fascinación por el poder: Consumo y apropiación de la narcocultura por jóvenes en contextos de narcotráfico*.

En el marco social de la novela, se evidencia una marcada brecha entre la realidad del pueblo y las acciones corruptas del gobierno. Esta discordia se agrava debido a la influencia del contrabando y el cultivo de marihuana en la región del *Triángulo Dorado*. La economía que de ella se deriva, crea un entorno en el que los intereses gubernamentales se desvían cada vez más de las necesidades y deseos de la población. El simbolismo de los guerrilleros hundiéndose en el mar sirve como una representación de lo que ocurre a cualquiera que se atreva a desafiar al sistema y de cómo los ideales de cambio terminan siendo derrotados y silenciados por un poder más grande y opresivo. En última instancia, el autor utiliza esta metáfora para transmitir la futilidad de la lucha contra un sistema que parece estar destinado a prevalecer, independientemente de los esfuerzos de quienes se oponen a él.

Otro de los contrastes que se dan en los capítulos cercanos al final de la novela son en los que se habla de Carlota Amalia. Posterior al primer capítulo en el que se menciona, no volvemos a saber de ella, creando una sensación de cierre para el personaje, hasta que el autor reintegra la imagen que teníamos de ella como una mujer poseedora de belleza sinaloense, que podría tener al hombre que quisiera en un nuevo espacio como lo es el de la cárcel, ya que la historia clarifica lo que pasó con ella tras la muerte de Rogelio Castro:

Pobre Carlota, su cara era una máscara esquimal, allí estaba el hombre el hombre que tanto la había martirizado, el que la raptó del patio de su casa y la violó en el asiento de su camioneta, el que le regaló a su padre la misma camioneta como indemnización, después la había traído por Santa María y medio mundo, siempre humillándola (Mendoza, 2003, pág. 228).

Es interesante cómo se juegan con ambas imágenes de Carlota en el primer capítulo y a partir del veintiuno donde nuevamente se describe a una Carlota Amalia, pero ahora víctima de múltiples violencias, cometidas por el hermano de Rogelio, Sidronio Castro, para quien ella representa únicamente una venganza lenta hacia David por la muerte de su hermano. Esa mujer es ahora retratada como un objeto sumiso obligado a cometer cualquier tipo de vejaciones, las cuales se han integrado a su cotidianidad, y corresponden como referentes simbólicos de espacios contrarios.

Así como se ha destacado que una de las tendencias violentas en la novela de Mendoza, *El amante de Janis Joplin*, es la violencia física. Empero, existen también otros tipos de violencia que, si bien no se mencionan textualmente, quedan a la vista, como la violencia psicológica y sexual, en el caso de la estancia de Carlota Amalia en la cárcel, como cónyuge de Sidronio Castro: "No me haces pendejo, se ve que ese cabrón despierta tu putería" (Mendoza, 2003, pág. 226).

La novela menciona que Carlota vive permanentemente con el reo en la zona privilegiada de la cárcel y repetidamente es víctima de actos como violaciones, golpes, insultos y control sobre sus decisiones. Todo ello enmarcado bajo los recuerdos de aquel baile con David Valenzuela, los sentimientos que tenía por él que, aunque no se precisan fuertes, son lo suficiente para considerar a David un potencial compañero de vida y este constante yugo auto impuesto tras la muerte de quien era entonces su prometido. Esta mezcla de detonadores que van permeando a lo largo de la historia a Carlota Amalia

culminan cuando Sidronio muere a manos de ella, tras el intento por asesinar a David Valenzuela y éste a su vez buscando vengar la muerte de su padre. Pareciera inminente que la muerte de Sidronio a manos de Carlota Amalia se vislumbraba como una gran posibilidad, debido a la constante violencia y cada vez más brutal en su contra.

No obstante, en la última aparición de Carlota, el autor juega nuevamente con estos escenarios de luz y oscuridad: "la claridad de la noche alternaba con la oscuridad de la celda" (Mendoza, 2003, pág. 228), culminando con una Carlota aliviada y al mismo tiempo inmune ante las consecuencias venideras. Después de todo, era casi inminente que uno de los personajes femeninos, con un contraste tan radical, tomaría la oportunidad de liberarse de este espacio violento que parecía no llegar a un culmen, es el hastío lo que la lleva a disparar el arma. Aprovechar la oportunidad pues, cada vez le costaba más trabajo ocultar las ganas de asesinarlo.

El cruce de espacios es otra de las características de la novela, donde Mendoza dota a cada personaje de características estrictamente definidas que pueden convivir en sincronía. Por ejemplo, los personajes del Cholo y el Chato, quienes simbolizan el aspiracionismo social que representa pertenecer al narcotráfico, y los ideales de la guerrilla retratada en Gregorio Palafox, para quien su mayor ideal era del pueblo y para el pueblo. O el mismo David, quien, a pesar de todos los sucesos caóticos, carece de malicia. Es quizá por ello que Mendoza lo dota de una parte reencarnable quien constantemente lo incita a la venganza o acciones contrarias a la esencia del personaje.

A partir del capítulo quince, este cruce se concentra en tres espacios simultáneamente: el espacio real, donde después de una captura arbitraria por parte del escuadrón de los Dragones Dorados y su subsiguiente captura, las sospechas de que David sea uno de los guerrilleros más influyentes del movimiento descrito en la novela se vuelven aún más serias. Además, se plantea la interrogante de si Valenzuela hubiese orquestado el secuestro de Rigoyen y de empresarios dedicados al lavado de dinero del narco. El segundo espacio se encuentra en el pasaje que relata el viaje que David emprendió con el Cholo para trasladar droga a Las Vegas, vía marítima. Este espacio permanentemente está compuesto de una brutal violencia física pero parece aligerarse con el recuerdo de Janis Joplin, de los planes que David tiene con ella, de la ensoñación que permite mantenerse fiel a la cantante, a su breve encuentro y no caer ante su parte reencarnable quien constantemente lo incita a la venganza, la violencia y a su misma muerte: "No te imaginas lo bien que me voy a sentir cuando me liberes, si me demoré en provocar tu muerte es porque eres demasiado bruto y siempre me contradecías, nunca aceptabas mis órdenes, ahora sólo espero que te pudras en el infierno" (Mendoza, 2003, pág. 247).

Constantemente el recuerdo de Janis, su figura y su breve plática, mantienen en David la capacidad para sobrellevar las situaciones adversas de las que Valenzuela es protagonista. Y aunque en algunos capítulos la historia pareciera correr lentamente, es a partir de la liberación de este que, en la trama se desencadenan los sentimientos de David al unísono. Pese a que David se ha enterado de la muerte de Janis, la idea de estar con ella se ha convertido en una búsqueda por demostrarle la fidelidad que siempre mantuvo hacia ella. Así mismo, de poder visitar al Chato en su tumba, despedirse y cerrar el recuerdo doloroso que representó la muerte de este, así como el estar con el Cholo en su boda con Graciela, la nieta de su jefe Sergio

Carvajal Quintero, se vuelve prontamente el final deseado. Se trata de breves espacios que se agolpan constantemente, sin embargo, producen en David una profunda sensación de libertad real y simbólica, dentro del espacio en el que se mueve.

Partiendo de la premisa que en la novela existe un mayor número de espacios violentos, se puede llegar a la suposición que este golpe de recuerdos breves, ayudarán a David a la disociación con su parte reencarnable, y la toma de decisiones que culminan con su muerte, una muerte no a manos de los Dragones Dorados pero que tiene una clara reminiscencia a los llamados "vuelos de la muerte", de las dictaduras chilena y argentina donde los opositores eran desaparecidos y lanzados al mar, método que les permitía desligarse de la responsabilidad social. La *Operación Colombo* en Chile orquestada por el entonces presidente Augusto Pinochet y el *Proceso de Reorganización Nacional* en Argentina dieron pie a uno de los momentos sociales más oscuros, sin dejar de mencionar a la Liga Comunista 23 de septiembre en México.

En esta realidad diegética, el autor retoma estos acontecimientos históricos, haciendo una clara alusión al abuso de poder que durante años los gobiernos han tratado de deslegitimar, sosteniendo la falsa imagen de un sistema político incorruptible, lo que Mendoza literaturiza como forma de identidad y denuncia.

Podría mencionarse que existe una fuerte simbología en torno a la muerte de David Valenzuela, pues en comparación con la muerte del Chato a manos también de los Dragones Dorados, este fue eliminado con un disparo en la frente y la piedra atada al pie conocido socialmente como el tiro de gracia; David Valenzuela fue en contra y, simbólicamente, rompe el espacio de violencia ejercida en líneas anteriores por su voz interior, al impedir que su muerte se realizara bajo las órdenes y a voluntad de ellos. Aunque llevara atado un bloque a su pie y pareciera que iba a morir de la misma manera violenta que su primo. El protagonista rompe finalmente la cadena de espacios violentos, para encontrarse con Janis momentos antes de su impacto con el agua y del mismo modo rompe su relación con la parte reencarnable, quien describe que sólo a través del asesinato de David podrá liberarse. Sin embargo, al lanzarse David por voluntad propia, esta se desvanece en forma de espiral dentro del mar y termina haciendo justicia: "se impactó con el agua y sintió que su parte reencarnable se separaba de él y se hundía girando en forma de espirales" (Mendoza, 2003, pág. 248).

Arturo Romero Contreras en su artículo "En torno a la crítica de la violencia en Walter Benjamin y Soren Kierkegaard" (Romero, 2015) revisita el concepto de violencia acotado por Walter Benjamin, quien constituye la idea de un círculo en el cual existen dos elementos: el derecho y la violencia, contrapuesto a la relación de medios y fines, causa y efectos, relacionados íntimamente con el destino. Benjamin habla del concepto de violencia divina y mística, la primera la define como: "La violencia mítica es violencia sangrienta sobre la desnuda vida en nombre de la violencia, la pura violencia divina es violencia sobre toda vida en nombre del viviente. La primera exige sacrificios, la segunda los acepta" ⁷ (Contreras, pág. 38).

Esta ambivalencia cobra sentido, pues a lo largo de la novela esta relación entre la parte reencarnable de David Valenzuela y él mismo, se

⁷ Véase W. Benjamin en Contreras, Para una crítica de la violencia, op. cit., p. 23.

define como constante contraposición de valores. La parte reencarnable siempre busca la justicia a manos de David Valenzuela, manipulándolo con los recuerdos que para el protagonista configuran los escenarios por los que David transcurre con nostalgia. La relación entre la parte reencarnable de David Valenzuela y el propio protagonista, se convierte en un microcosmos, que refleja las tensiones fundamentales que existen en la reflexión filosófica sobre la violencia. El conflicto entre los recuerdos que impulsan la búsqueda de justicia y el control ejercido por la parte reencarnable subraya la interconexión entre el derecho y la violencia, así como los medios y fines. En este contexto, la figura de David Valenzuela se convierte en un sujeto dividido, atrapado entre la ambivalencia de la violencia mítica y la divina, una dualidad que se manifiesta en su búsqueda de equidad y redención.

La obra literaria examina cómo la memoria y el pasado se convierten en instrumentos de poder en manos de la parte reencarnable, lo que refuerza la idea de que la violencia puede adoptar múltiples formas y ser empleada como un medio para alcanzar diferentes fines, ya sean personales o altruistas. Esta reflexión de Romero sobre la violencia, influenciada por las ideas de Benjamin y Kierkegaard, aporta una profundidad filosófica a la narrativa y plantea preguntas fundamentales sobre la naturaleza de la justicia, la ética y el poder en la vida del protagonista. En conclusión, la dualidad en la obra literaria no sólo refleja la complejidad de la violencia y sus diferentes manifestaciones, sino también la dualidad inherente en la naturaleza humana y en la toma de decisiones éticas. La exploración de esta dualidad en el conflicto entre David Valenzuela y su parte reencarnable agrega profundidad y matices a la narrativa, así como a las consideraciones filosóficas sobre la violencia y la justicia.

REFERENCIAS

- Aguirre, A., & Nochebuena, A. (2015). *Estudios para la no-violencia I, pensar la fragilidad humana, la condolencia y el espacio común* (1.º ed.). Afinita Editorial.
- Bal, M., & Franco, J. (2009). *Teoría de la narrativa: Una introducción a la narratología* (8a ed.). Ediciones Cátedra.
- Becerra, A. T., & Hernández, D. A. (2019). *Fascinación por el poder: consumo y apropiación de la narcocultura por jóvenes en contextos de narcotráfico. Intersticios sociales*, (17), 259-285. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-49642019000100259&lng=es&tlng=es.
- Bobes, M. del C. (1985). *Teoría general de la novela: Semiología de "La Regenta"*. Editorial Gredos.
- Castañeda, Ma. del C. (2009). El posmodernismo en una visión intertextual de El amante de Janis Joplin de Elmer Mendoza. *Espéculo Revista de estudios literarios*, (43). <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/janisjo.html>
- Cota, A. M. (2018). *La fenomenología de la narcocultura y su universo simbólico*. Graffylia, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras, 3 (5), art. 5.
- García, N. (2013). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (nueva edición, 6. reimpresión). Paidós.
- Garrido, A. (1993). *El texto narrativo*. Editorial Síntesis.
- Genette, G. (1989). *Figuras 3*. Lumen.
- Gullón, R. (1980). *Espacio y novela*. A. Bosch.
- Mendoza, É. (2003). *El amante de Janis Joplin* (1.º ed.). Tusquets.
- Nitschack, H. (2008). *Walter Benjamin in Lateinamerika: Eine widersprüchliche Erfolgsgeschichte. Cadernos Walter Benjamin*, 1(1), 72. <https://doi.org/10.17648/2175-1293-vln2008-5>

- Real Academia Española. (s.f.). Espacio. En *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/espacio?m=form>
- Ricoeur, P. (1998). *Tiempo y narración*. Siglo XXI.
- Ruzzi, S. (2014). Al otro lado de Heriberto Yépez. Percepciones desde y sobre la frontera México-Estados Unidos. *Literaturas e Culturas em Portugal e na América Hispânica - Novas Perspectivas em Diálogo*, ACT 29, 109-120.
- Salazar, L. C., & Yáñez, R. A. (2017). Narcocultura y crisis de la identidad en «El amante de Janis Joplin», de Élmer Mendoza. *Estudios de Literatura*, (8), 135. <https://doi.org/10.24197/cel.8.2017135-153>
- Solares, B. (2011). *Gilbert Durand, imagen y símbolo o hacia un nuevo espíritu antropológico*. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, LVI(211),13-24.
- Yáñez, R. (2014). La significación simbólica de los personajes en El Amante de Janis Joplin. *Nóesis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 23(46), 288-305. <https://doi.org/10.20983/noesis.2014.2.10>
- Yépez, H. (2008). *Al otro lado* (1a ed.). Planeta Mexicana.
- Zoran, G. (1984). *Towards a Theory of Space in Narrative*. *Poetics Today*, 5(2), 309. <https://doi.org/10.2307/1771935>

EL DESTINO TEXTUAL DE PITA AMOR

Textual Destiny of Pita Amor

César Ernesto Bringas Tobón¹

*Todas las escritoras se vuelven locas
y las encierran
y las encierran sin excepción.*

XEL-HA LÓPEZ MÉNDEZ

*Y luego llegó otro y otro
y todos dijeron no vales nada
y todos dijeron te haces la artista
para hacerte la loca
y la puta y la libertina.*

PAOLA LLAMAS DINERO

RESUMEN

En este artículo ahondaremos sobre el concepto de "destino textual" acuñado por Cristina Piña para hablar sobre la acogida no sólo de la obra literaria de una persona, sino de la recepción que hace la crítica y el público alrededor de una figura pública, en este caso de la poeta mexicana Guadalupe Amor. También se habla de la manera en la que Guadalupe Amor construyó a el personaje de Pita Amor, desde su juventud hasta su vejez y cómo eso se ve reflejado en su obra poética y narrativa desde una perspectiva social y material.

Palabras claves: Poesía Mexicana, Guadalupe Amor, poetas mexicanas, destino textual.

ABSTRACT

In this article, we will delve into the concept of "textual destiny" as coined by Cristina Piña to discuss not only the literary work of an individual but also the reception by critics and the public surrounding a public figure, in this case, the Mexican poet Guadalupe Amor. It also discusses how Guadalupe Amor constructed the persona of Pita Amor, from her youth to her old age, and how this is reflected in her poetic and narrative work from a social and material perspective.

Keywords: Mexican Poetry, Guadalupe Amor, Mexican Poets, Textual Destiny.

¹ Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Lingüística y Literatura Hispánica, México. ORCID ID: 0009-0001-1069-9826, elquintosoll@gmail.com.

PRIMERA PARTE: ELLA, LA TAN AMADA

En la obra *Alejandra Pizarnik. Biografía de un mito* (2021) la escritora Cristina Piña menciona un "destino textual" para hablar sobre la forma en la que la muerte volvió a Alejandra Pizarnik un personaje; el personaje melancólico y maniaco depresivo que pasó a la historia de la literatura como la Rimbaud de la poesía en castellano del siglo XX. Justo como le sucedió a Pizarnik les pasó a muchas otras escritoras² a quienes el personaje que crearon terminó en muchos casos absorbiendo, casi fagocitando, la obra por la que se dieron a conocer y a quienes la muerte prematura, que todos a su alrededor parecían adivinar o presagiar, volvió casi mitos. Ese destino textual responde al final a la manera de llevar la vida en la literatura o la literatura en la vida (pública y privada) de quien escribe poesía. O sea, llevar al mundo material el verbo y viceversa, la sensación sucia de meter la vida en la literatura.

¿Cómo elaboró Guadalupe Amor al personaje Pita Amor? es cómo si siguiera la letra de una canción que suena diciendo "de todas las mujeres que habitan en mí/ juro que hay algunas que yo ni conozco" (Martín, 2018). Desde sus primeros libros, Guadalupe Amor ya hablaba de situaciones tales como: "Nada tengo que ver con lo que siento, soy cómplice infeliz de algo más alto y en polvorienta forma me presiento" (Amor, 2021, p. 81)³ para decir que hay que poner "el cuerpo del poema con mi cuerpo", como decía Pizarnik (1971).

Habría que preguntarnos ahora si Guadalupe Teresa Amor Schmitlein, en su rol de Pita Amor también tuvo un "destino textual" del que apenas si logró zafarse ¿Quién enterró a quién en esta historia? ¿Guadalupe a Pita? ¿Pita a Guadalupe? ¿Tuvo la pequeña Teresa una oportunidad? ¿Qué significa esa nueva Pita Amor que mató, metafóricamente, a las demás?

Podríamos preguntarnos si acaso Pita Amor sobrevivió en parte a ese "destino textual", ella también puso el cuerpo y la psique en la poesía, pero a diferencia de otras poetas marcadas como suicidas; Amor sí tuvo un grupo de apoyo⁴. Sus cinco hermanas, quienes, llegado el momento, la llevaron de la mano al psiquiátrico e impidieron que se aislara cuando dejó el hospital.⁵ En cambio, Alejandra Pizarnik se aisló a sí misma y su "destino textual" se selló en mármol en el cementerio judío de La Tablada, en Buenos Aires. A diferencia de Pizarnik el "destino textual" de Pita Amor se selló en silencio, uno largo de poco más de un lustro en los que dejó de ser la cara pública y más visible al

2 Por citar algunos ejemplos: Sylvia Plath, Marina Tsvietáieva, Anne Sexton, María Emilia Cornejo, autoras marcadas por la sombra del suicidio y el escándalo alrededor de sus vidas.

3 Amor, G. (2021). *Polvo*. En Sepúlveda, E y Schuessler, M (eds.), *Pita Amor, Un caso mitológico. Antología poética de Guadalupe Amor*. México, Debolsillo, 2021. Salvo indicación expresa todos los poemas de Guadalupe Amor citados en este trabajo siempre se citarán por esta edición.

4 Este apoyo fue tanto económico como sentimental al entrar o salir de los sanatorios mentales. Es cierto que las hermanas Amor estaban preocupadas por acallar los escándalos alrededor de Pita Amor pues esta inquietud es muy comprensible en mujeres de su contexto histórico social, pero también se puede intuir un verdadero interés por su salud, mental y física, en las entrevistas que las Amor conceden a diferentes autores como Elena Poniatowska, Elvira García o Michael Schuessler.

5 El paso de Pita Amor por los hospitales psiquiátricos ha sido documentado por Schuessler, García y Robledo en diferentes momentos. No hay consenso sobre cuánto tiempo pasó en ellos o el nombre de los lugares. Este tipo de situaciones llenas de confusiones y claroscuros son muy comunes al momento de buscar información sobre su vida como se verá a lo largo de este artículo.

hablar de poesía/literatura escrita por mujeres en el México posrevolucionario de primera mitad del siglo XX.⁶

Dice José Emilio Pacheco (1996) que a veces a las personas del espectáculo o la intelectualidad los tratamos en el mejor de los casos como animales de lidia y olvidamos que pueden tener fallos. Estas personas muchas veces terminan encarnando un personaje que va viviendo no sólo la biografía de la persona sino también su mito.⁷ Ahora bien, creo que es bueno saber cómo surgió esta Pita Amor que usaba a San Juan de Cruz para cantarle a Dios y al Diablo, desde qué lugar y qué familia emergió la redonda soledad que la invadía y con la que comenzó la lenta y segura crisálida que la llevaría a ocupar un lugar en el Panteón Francés de la Ciudad de México de forma física y un lugar en el panteón de la poesía mexicana.⁸

Pita Amor nació en el México de la pólvora y la rosa, como lo llamó León Felipe. Dependiendo de la fuente consultada su fecha de nacimiento varía: 1917, dice Beatriz Espejo, 1918 para Poniatowska y, 1920, consideran Schuessler y Elisa Robledo. Elvira García aclara, en un pie de página, que su acta de nacimiento pone: 30 de mayo de 1917. En su *Confidencia de la Autora*, Pita Amor (1956) dice: "nací en este siglo (XX) en todo y por todo, claro que siendo mujer no voy a precisar en qué año".

Lo cierto es que en aquellos días se cumplía, o cumpliría, una década de guerra. El país tenía cerca de 14 millones de habitantes, de los cuales el 70% eran analfabetas y por quienes Vasconcelos comenzaba su cruzada para llevarles educación y crear la Secretaría de Educación Pública. Álvaro Obregón estaba a nada de conseguir el poder. Días antes, Venustiano Carranza había muerto y nunca se resolvió la incógnita de su posible suicidio. Un año antes, en 1919, habían matado a Emiliano Zapata, el mismo hombre que bajo el lema de "Tierra y Libertad" había expropiado la hacienda de Emmanuel Amor, el padre de Guadalupe, quien por aquel momento ya se asemejaba a un patriarca bíblico, con sus largas patillas y su barba blanca.

Para 1920, ya habían nacido los siete hijos de Emmanuel Amor y Carolina Schmitlein: Manuela, Carolina, Elena, Inés, José María, Margarita y Guadalupe.

⁶ El destino textual (Piña, 2023), en escritores, se refiere por un lado a la recepción que se tiene de la obra y cómo parece enlazarse con la vida de la autora, pero también puede ser entendido como esa manía del público y la crítica alrededor de una figura pública, para comenzar a predecir sus muertes prematuras como le pasó a Marilyn Monroe, Janis Joplin o Amy Winehouse que son figuras más allá de la literatura.

⁷ Como llegó a definir Enrique Asúnsolo a Pita Amor (Poniatowska, 1953).

⁸ Desde principios de la década pasada se comenzó una revaloración de la obra de Guadalupe Amor impulsado por los estudios de género y los estudios feministas de la academia mexicana que ha permitido ver su obra más allá del morbo cultural que rodeaba su vida y matizaba su trabajo literario, dando espacio a la creación de varias tesis de grado (licenciatura, maestría y doctorado) donde se analizan aspectos formales de su obra. Desde que el Instituto Nacional de Bellas Artes celebrara el centenario de su nacimiento en 2018, en varios lugares de la república se reúnen para dialogar y aportar al conocimiento de su obra. Su nombre ha vuelto a resonar incluso fuera del país con la editorial española Torremozas publicando sus libros *Polvo* y *Otro libro de amor*, en 2019 la escritora Luna Miguel incluyó un perfil de Guadalupe Amor en su libro *El Coloquio de las perras*. También en 2022 se publicó una novela sobre la vida de Guadalupe Amor: *Los demonios de mi cuerpo*, de Sandra Frid. Todo esto da cuenta de la importancia que ha vuelto a tomar su figura en la vida cultural de país, algo que no se veía desde la década de 1990, cuando se publicaron las dos biografías que se escribieron sobre ella, una de corte académico: *La Undécima Musa* (1995) de M.K. Schuessler, y la otra de corte periodístico: *Redonda Soledad: La vida de Pita Amor* (1997) de Elvira García. Si bien aún se recuerda el programa televisivo *Desde Gayola* (2002) donde un imitador disfrazado de ella en el segmento *El rincón de Pita Amor* hacía mofa de cómo vivió sus últimos años lo cierto es que ahora con la distancia del tiempo ese programa no ha envejecido bien: su valor como producto cultural y de representación de las disidencias sexogenéricas, visto desde la sensibilidad de las generaciones más jóvenes puede parecer más que sátira un insulto a su memoria.

La familia vivía en la calle de Abraham González #66. Para el momento en que nació Guadalupe, la Revolución ya había hecho estragos en el ánimo familiar. Entre la menor y la mayor de las hijas mediaban catorce largos y azarosos años que sólo dejaron recuerdos agrídulces de tiempos mejores. En los últimos momentos de la dictadura porfirista las chicas Amor habían estrenado vestidos y juguetes, incluso viajado a Europa.

Para el final de la guerra, a la última niña le tocó usar prendas ajustadas a su tamaño, juguetes raídos y el vagabundeo constante, y casi siempre solitario, por la gigantesca mansión. Por esta razón, las primeras palabras de las que Guadalupe tuvo noción fueron "escasez", "empeño" y "Monte de Piedad", acompañadas de la imagen de su madre y su libreta para llevar las cuentas de la casa. La madre, para evitar gastos, hizo que su hermana mayor, Manuela, le diera clases de gramática, matemáticas y catecismo en casa, hasta que no pudo evitar mandarla a una institución formal, obviamente privada y costosa, donde el abolengo no pagaba los útiles ni el uniforme, de esos mismos colegios de monjas terminarían expulsando a Guadalupe en tres diferentes ocasiones, hasta que ella misma decidiera abandonar la educación formal y asumirse autodidacta (García, 1997).

Hija menor de la nostalgia porfirista, Guadalupe Amor vio cómo los hechos y los mitos del viejo dictador oaxaqueño caían. La suya es la historia de cómo llegaron la modernidad y la posmodernidad, atravesadas por los avatares del tercer mundo, al país. Guadalupe Amor se hizo adulta en la década de 1940, durante el tan cacareado "Milagro Mexicano" comandado por el presidente Miguel Alemán y caracterizado por el auge económico tras la exportación de materias primas y la explotación de recursos naturales pero mediante el despojo de territorios a comunidades indígenas y campesinas. El periodo del alemanismo también marcó la cultura en México, al impulsar el cine, la televisión y las exposiciones de arte en un país que no tenía tradición en cuanto a galerías se refiere, y quizá, la menor de los Amor fue una de las figuras beneficiadas por todo ello (Garduño, 2013).

Durante la primera etapa de la producción literaria de nuestra autora hubo dos personajes que se esforzaba en mostrar de manera separada; a pesar de ser uno mismo en el cuerpo⁹: por un lado, estaba Guadalupe Amor, la persona que escribía en las servilletas poemas parecidos a la época de los Siglos de Oro que había leído en la biblioteca de su padre. Los escribió siguiendo, lo mejor que pudo y a base de puro oído, las métricas clásicas¹⁰ y que hablaban de la angustia del alma; por el otro lado estaba Pita Amor, la *socialité* de la cultura mexicana de la posrevolución, que había aparecido en películas, en televisión, en teatro y hasta en las postales que vendían en los puestos de periódicos: publicaba libros de poesía y Alfonso Reyes, la gran figura totémica de la intelectualidad mexicana, la catalogaba de mitológica. Todo esto mientras Pita celebraba fiestas en su departamento o se agarraba a golpes con los borrachos de alguna cantina (García, 1997). Causaba así la extrañeza del resto de escritores de su generación. Como muestra esta declaración de Enriqueta Ochoa:

⁹ Sobre esta duplicidad y manera de diferenciar la vida interior de la exterior ya hablaba Patricia Reguera en 2011 en su artículo "Pita Amor y la reconstrucción del yo".

¹⁰ Se sabe que antes de que saliera a luz su primer libro, Alfonso Reyes, Xavier Villaurrutia y Edmundo O' Gorman le ayudaron en la corrección del manuscrito original, pues Pita no tenía una formación académica estricta y todo lo aprendió de forma autodidacta.

Por ejemplo, Pita Amor era una gran poeta, sin embargo, ella tomó todos los poemas de San Juan la Cruz para cantarles al demonio, como esa carta a San Juan, ¿qué tenía que meterse con San Juan? Intentaba entender a Pita Amor, pero no podía. En esos grandes fiestones —me contaban porque yo vivía en Torreón— de pronto entraba Pita Amor con un abrigo de pieles y cuando ya estaba ante todos los demás, para llamar la atención se quitaba ante todos el abrigo de piel y estaba totalmente desnuda ¿Qué tenía que ver eso con la poesía? Entonces si la atacamos muy feo, y digo la atacamos quienes entramos en la ruptura. Ella supo que andaban en Nueva York Lolita Castro y Rosario Castellanos; pues fue a buscarlas para matarlas porque se le pusieron en contra. Ha sido muy feo el camino de las mujeres, si yo no hubiera guardado la discreción que me recomendó mi maestro no estuviéramos aquí platicando (Avendaño, 2007)

La diferenciación entre la autora y la escritora le parecía importante a Pita Amor porque también la distinguía de las largas sombras de sus hermanas Carolina e Inés, quienes eran reconocidas figuras culturales del país pero que vivían ese protagonismo tras bambalinas, como se les enseñó a hacer a las mujeres de su clase social y época.¹¹ La muerte, simbólica y material, del padre las liberó,¹² y esa muerte fue un suceso que marcaría para siempre la vida de Pita Amor, que al poco tiempo abandonaría la casa de su madre. Contrariando los designios de las mujeres de su clase socioeconómica, las jóvenes Amor comenzaron a trabajar desde temprana edad. De maestras y reporteras a fundadoras de la Galería de Arte Mexicano (Manrique y Del Conde, 2005).

Fue a través de sus hermanas que Pita conoció a los muralistas y pudo llegar a pedirles retratos a modo, muchos de ellos reflejando su cuerpo desnudo para poder plasmar otros aspectos de cómo veía ella ese cuerpo. Los temas del cuerpo y el espíritu eran las dos líneas principales sobre las que giraba su poética en aquellos locos años de las décadas de 1940 y 1950. Algunos considerarían que en esos poemas y en esos retratos, donde la belleza bizantina de Pita Amor deslumbraba a quienes asistían a las exposiciones,¹³ una amenaza a las buenas costumbres mexicanas, a la religión católica, a la familia y la tradición.¹⁴

Durante este periodo de la vida del país el mundo de las letras, y el arte en general, estaba dominado por las figuras masculinas, no sólo Alfonso Reyes, sino también grupos tan delimitados como Los Contemporáneos o el grupo

¹¹ Esa manera de vivir el protagonismo lo vemos también en Antonieta Rivas Mercado y el relato trágico de su vida, por ejemplo. La historia de cómo las hermanas Amor cambiaron la producción y el consumo de las artes plásticas en el país merece una historia aparte, pero es algo que hay que reconocerles.

¹² Quizá si su padre no hubiera muerto cuando eran tan jóvenes ni Guadalupe ni sus hermanas habrían hecho todo lo que hicieron.

¹³ Entre ellos el propio presidente Miguel Alemán, cuando asistió a la inauguración de la exposición dedicada a Diego Rivera en el Palacio de Bellas Artes y se exhibía uno de los tres retratos donde pintaba desnuda a Pita Amor.

¹⁴ Muy recordado es el momento en que, en su programa de televisión, mientras recitaba a San Juan de la Cruz y hacía movimientos con las manos el escote de su vestido se zafó y uno de sus senos quedó al aire, la Liga de la Decencia hizo que le cancelaran el programa al poco tiempo.

de los Siete Sabios de México.¹⁵ Alrededor de ellos, las mujeres entraban o salían de los colectivos como piezas de cambio, algunas figuras como Concha Urquiza, Margarita Michelena o la propia Pita Amor eran vistas como aves raras en el panorama de la literatura y de la cultura. María Félix o Dolores del Río,¹⁶ que también eran figuras públicas, podían darse el lujo de ignorar las habladurías, pero las mujeres que no tenían la pátina de glamur que dan el cine y la televisión para protegerlas y que se dedicaban a la escritura, eran vistas con desconfianza; las buenas mujeres rezaban y ellas escribían o se subían a los escenarios.

Este tipo de sospecha hacia su trabajo promovió que incluso entre sus contemporáneas Guadalupe Amor, y otras, fueran vistas como mujeres de las que se debía mantener una distancia que no permitiera que las relacionasen o las compararan con ellas, como menciona la poeta Enrique Ochoa:

Las mujeres que ya escribían cuando nosotras éramos jóvenes fueron: Pita Amor, Margarita Michelena; eran mujeres muy valiosas, pero que en general tenían una vida muy alocada; casi todas ellas murieron trágicamente. Otras, como Pita Amor, terminaron locas. Eran muy intensas, dicen que Pita Amor lloraba mucho, había como un prejuicio hacia las mujeres que escribían poesía, les decían "poetisas" o "putisas" (sic); por eso nosotras cuidábamos cada palabra que salían de nosotras, cada verso tenía que ser consciente. Nos pusieron las persignadas porque coincidíamos con esa tendencia de buscar a Dios y porque, por otro lado, teníamos mucho interés en la lectura y escritura con responsabilidad (Manzano, 2011, p. 42)¹⁷

Pita Amor comenzó a publicar cuando tenía 27 años y entre 1946 y 1959 escribió nueve libros de poesía, una novela y un libro de cuentos; trece años de trabajo. Hablamos de una mujer que se atrevió no sólo a escribir, también a publicar y colocar su rostro en postales y pantallas¹⁸ desafiando de esa manera un orden controlado por los hombres. Por edad pertenecería a la llamada Generación de la Ruptura,¹⁹ pero casi todos los autores y autoras de esa generación (Juan Rulfo, Juan José Arreola, Enriqueta Ochoa, Jaime Sabines, Inés Arredondo, Elena Garro, Rosario Castellanos, Dolores Castro, Rubén Bonifaz Nuño, Amparo Dávila, Guadalupe Dueñas) comenzaron a publicar después que ella. La única excepción sería el hombre que fue su espejo invertido: Octavio Paz. Pita Amor era la poeta piedra de toque, no sólo

¹⁵ Pita rondó esas reuniones y tertulias en cafés y bares e incluso intentó entrar formalmente al grupo de los llamados Siete Sabios de México en 1955, pero no lo consiguió, como consigna Elvira García (1997).

¹⁶ María Félix y Dolores del Río también estuvieron marcadas por el escándalo y su figura de divas internacionales les permitió escapar un poco de aquella camisa de once varas que era la sociedad mexicana de la posrevolución y que hizo que los nombres de muchas autoras de aquellos años, sobre todo de teatro, se hayan perdido con el tiempo.

¹⁷ Habría que preguntarnos también ¿qué es escribir con responsabilidad? ¿por qué sólo se les pedía a las mujeres y no a los hombres?

¹⁸ Fue la segunda mujer mexicana en aparecer en las pantallas de televisión con un programa en vivo que rozaba el performance a la hora de presentar los poemas en el espectáculo, algo que después sería catalogado como repentista.

¹⁹ Una generación que, como la propia Guadalupe Amor, había crecido con la construcción de una identidad nacional que respondía no sólo a la posguerra de México si no al periodo de la Segunda Guerra Mundial y la posguerra internacional, y que intentaban alejarse de las construcciones del nacionalismo de los años treinta y cuarenta. Fueron los primero en construir la figura del escritor, agente cultural y funcionario público.

por los contactos y amistades, también por una obra sólida en sus postulados y en lo que pensaba y, sin embargo, siempre estuvo marcada como la chica de las fiestas, la mujer escándalo, cosa que la gente de su generación le cobró caro cuando le llegó el silencio.

Desde sus primeros libros, comenzó a elaborar una literatura que, años después en Estados Unidos, llamarían poesía confesional. Por medio de metáforas y simbolismos varios quien escribe confiesa su alma, su vida cotidiana. Incluso, Amor, podría ser precursora de la literatura del yo o la autoficción con su libro de cuentos *Galería de títeres* (1959) y su novela que llevaba el mismo título que su poemario inicial.

Su primer libro de poesía *Yo soy mi casa* (1946), es un poemario simple en temas, algunos poemas pueden parecer un poco adolescentes y la fuerza en realidad se guarda implícita en la formas clásicas, los versos bien medidos y la constante rima en *a,b,b,a*:

Todos hablan de mi vida...
algunos, de mis amores,
nadie de mis sinsabores
ni de mi pena escondida.

Si yo a nadie recrimino
y todo en todos tolero,
¿por qué el mundo, en mi destino,
pretende ser justiciero?
(Amor, 2021, p. 36).

...

Ventana de un cuarto, abierta...
¡Cuánto aire por ella entraba!
Y yo que en el cuarto estaba,
a pesar que aire tenía,
de asfixia casi moría;
que este aire no me bastaba,
porque en mi mente llevaba
la congoja y la aflicción
de saber que me faltaba,
la ventana en mi razón.
(Amor, 1946, p. 40).

Yo soy mi casa es más bien la carta de una niña a sus padres, tanto, que está dedicado a su madre, quien murió poco antes de la publicación del libro. También hacia al final del volumen, contiene poemas que hablan veladamente de su padre y de su muerte. Es un libro donde donde la autora parece remitirse a su condición de constante despojo: una joven, que está dejando la adolescencia, mete las manos en los recuerdos lodosos de la infancia y ya se perfila lo que desarrollaría después de manera pública, esa duplicidad entre Guadalupe Amor y Pita Amor:

Yo soy cóncava y convexa;
dos medios mundos a un tiempo

Graffylia, Revista
de la Facultad de
Filosofía y Letras

EL DESTINO TEXTUAL DE PITA AMOR

el turbio que nuestro fuera,
y el mío que llevo dentro.
(Amor, 2021, p. 40).

Como si en ese momento de su vida le fuese fácil salir y entrar de su cuerpo; salir y regresar a ella. Una clase específica de viaje astral pensado para combatir la agonía de la ansiedad.

Yo nací al nivel del suelo,
pero me estaba elevando.
Mi ser se fue sublimando
y quiso aferrarse al cielo.
Más tuve angustioso duelo
cuando supe que, suviendo,
al paso que iba ascendiendo,
un triste hueco dejaba,
y una visión se forjaba:
no subo... ¡me estoy hundiendo! (Amor, 2021, p. 65)

Sin embargo, la verdadera poética por la que más se le conoce a Guadalupe Amor radica en los poemas místicos con los que comenzaría a experimentar en 1949; con su poemario *Polvo*, haciendo intertextualidad con los libros del Génesis y de Job, se cuestiona la ontología del polvo como fuerza divina y creadora no sólo del mundo material si no del mundo metafísico del alma.²⁰

Me envuelve el polvo, y me inquieta.
¿Por qué vendrá de tan lejos?
Y ¿cómo en residuos viejos
mundos pasados sujeta?
—El polvo no tiene meta,
ni principio habrá tenido;
sé que siempre ha contenido,
en su eternidad convulsa,
la arcana fuerza que impulsa
a lo que es y a lo que ha sido.
(Amor, 2021, p.74).

Son poemas muchas veces narrativos, de una madurez no sólo formal en sus estructuras poéticas, sino que utiliza la excusa de un aparato llamado verso para contar una historia. Es la historia de cómo Guadalupe Amor cree que fue la fundación del mundo y de su alma y de su batalla final para vencer al Diablo en el poema que cierra el libro: *Visitación del Demonio*, donde la voz poética afirma:

²⁰ El tema místico estaba ya presente en la poesía mexicana femenina de principios del siglo XX con Concha Urquiza y Margarita Michelena; sería retomado después por Enriqueta Ochoa, Dolores Castro y Rosario Castellanos. A nivel latinoamericano los poemas de Gabriela Mistral dedicados a Cristo dan cuenta de que la temática era fructífera en aquella época y la poesía de Pita Amor se inscribe así en una tradición que conservaría incluso mucho tiempo después en libros publicados en la década de 1980.

CÉSAR ERNESTO BRINGAS TOBÓN

Qué ¿tal vez el maligno
 en la forma de Dios vino a turbarme
 y el fulgor de su signo
 consiguiendo cegarme
 impidió que pudiera cerciorarme?
 (Amor, 2021, p. 83).

Estos poemas comenzaron a encender las alarmas de los poetas que se calificaban de místicos, pues Guadalupe rozaba en ellos la herejía como se menciona en las declaraciones de Enriqueta Ochoa. Para muchos autores los poemas de Guadalupe Amor equiparaban, en la misma dimensión, a Dios y al Diablo.

En *Más allá de lo oscuro* (1951), su siguiente libro, vuelve a abordar el tema existencialista pero ya no con un tufo adolescente. Es consciente de que ya tiene más de treinta años, que la vida sigue pasando frente a ella y seguirá pasando conforme a su vieja costumbre, como si se reafirmase a sí misma que la angustia y la vanidad, fundidas, la habían inventado. En este libro es cuando comienza a experimentar la forma poética que más reconocimiento le valdría: las décimas,²¹ para ser más específicos, las décimas místicas dedicadas a la figura abstracta de Dios.

Por otro lado, cuando entraba en el papel de Pita Amor, la figura pública, afirmaba en algunas ocasiones que su escritura venía de otro lado como dictada verdaderamente por las musas, pero otras veces parecía darle la menor importancia diciendo cosas como: "Escribo con una facilidad enorme. Dame un lápiz y te hago una décima sobre lo que tú quieras, ahora mismo. Es cosa de unir diez octosílabos de manera que se hagan buena compañía" (Poniatowska, 1999). Ante estos desplantes sobre la poesía, un ejercicio que aún muchos consideran sagrado, comenzaron a surgir rumores que decían que los textos sólo los firmaba Pita Amor y en realidad eran de Alfonso Reyes, quién fue su maestro intelectual más importante, o en el mejor de los casos, que eran ejercicios de la autoría de quién fue uno de sus amigos más cercanos, Xavier Villaurrutia.

Antes estos rumores mal intencionados, Guadalupe Amor publicó un poema dedicado a las personas que hablaban sobre ella:

Como dicen que soy una ignorante
 todo el mundo comenta sin respeto
 que sin duda ha de haber algún sujeto
 que pone mi pesar en consonante.
 Debe ser un tipo desbordante
 ya que todo produce, hasta el soneto;
 por eso con mis libros lanzo un reto:

²¹ Para hablar de la décima como formato literario tomamos lo dicho por Díaz-Pimienta (2021) como referencia: "Digamos, entonces, que existen dos grandes bloques creativos para el uso de la décima: el de la décima escrita (literatura, teatro, periodismo) y el de la décima oral (canto, música, improvisación). Y que, dentro del bloque de la décima escrita, la estrofa puede encontrarse entre tres apartados: lo literario-poético (poemarios íntegramente escritos en décimas, o poemas sueltos escritos en esta estrofa, dentro de poemarios multi formales); lo teatral (teatro en verso para niños o adultos que utilizan la décima como estrofa única o compartiendo espacio con otras), y lo narrativo-periodístico (desde las novelas radiofónicas hasta la creación de crónicas, reportajes y entrevistas en décimas)". Esta definición describe bien lo que sería el trabajo de Guadalupe Amor en sus dos periodos de creación literaria, en el primero utilizaba la décima escrita y en el segundo era más cercana a la décima oral y el repentismo.

EL DESTINO TEXTUAL DE PITA AMOR

"burla burlando, van los tres delante".
 Yo solo pido que él siga cantando
 para mi fama y personal provecho
 en tanto que yo vivo disfrutando
 de su talento sin ningún derecho.
 ¡Y ojalá no se canse, sino cuando
 toda una biblioteca me haya hecho!
 (Amor, 2021, p.28).

A pesar de las habladurías Guadalupe Amor siguió explorando la forma mística de la poesía en su siguiente libro: *Décimas a Dios* (1953). Un libro que causó controversia porque algunas personas veían en él la máxima expresión para adorar a Dios, tanto que, según relata Elvira García (1997) varios sacerdotes dejaron los sermones morales los domingos para dedicarse a leer en el púlpito el libro entero. Por otro lado, muchos volvieron a ver los desvaríos de una mujer que menospreciaba a la iglesia y se asomaba desnuda a su balcón, dándole más importancia a sus sonadísimas borracheras y pleitos de cantina (García, 1997), mientras en sus poemas decía cosas como:

Yo siempre vivo pensando
 cómo serás si es que existes;
 de qué esencia te revistes
 cuando te vas entregando.
 ¿Debo a ti llegar callando
 para encontrarte en lo oscuro?
 o ¿es el camino seguro
 el de la fe luminosa?
 ¿Es la exaltación grandiosa,
 o es silencio maduro?
 (Amor, 2021, p. 101).

...

No, no es después de la muerte,
 cuando eres, Dios, necesario;
 es en el infierno diario
 cuando es milagro tenerte.
 Y aunque no es posible verte
 Ni tu voz se logra oír,
 ¡qué alucinación sentir
 Que en la propia sangre habitas
 y en el corazón palpitas
 mientras él puede latir.
 (Amor, 2021, p. 115).

Pareciera que en unos poemas dudara de la existencia de Dios, mientras que en otros se inclinaba a pedir que la salvase de la imposibilidad de aceptarse a sí misma, o de querer cambiar, asediada por las culpas terrenales y su egoísmo, del que tanto se hablaba en las fiestas y en los círculos intelectuales. Sin embargo, las *Décimas a Dios* no sólo eran reseñadas por los críticos, los escritores o los sacerdotes, dice Elvira García (1997), incluso hasta los tramoyistas y los limpiabotas que veían su programa de televisión *Nocturnal*, en

el extinto Televisión, se las aprendían de memoria, llevando la poesía a terrenos a los que pocas veces se acercaba.

Incluso entre su familia causó extrañeza su libro dedicado a Dios, tanto que su hermano mayor, Ignacio Amor, le escribió una carta para poder comentarlo a profundidad:

Te escribo con entusiasmo y para felicitarte. Creo que la plenitud de tu poesía está en las Décimas a Dios y en especial en el preámbulo; es lo mejor que has escrito en verso o prosa. (...) El hecho de que concibas como base fundamental de la filosofía una creencia racional en un ser supremo te aparte de aquellos que creen no creen nada (...) Precisamente el que ese ser pudiera ser palpado, fue uno de los motivos por los que Dios se hizo hombre dando a la vez cabida al misticismo y al éxtasis (Poniatowska, 1999)²²

De su poesía mística Margarita Michelena (1951) decía:

Todo poeta pertenece a una familia que, por no corresponder en el tiempo, le corresponde en la eternidad. Y ésta es la de Guadalupe, la de San Juan y Santa Teresa. Ellos le otorgan también, con ímpetu de vuelo, las alas de una lengua recia y noble, de ese sencillo y hermosísimo español, tan sobrio y tan eficaz (Michelena, 1951, p.17).

Más adelante, en 1975, en el prólogo que hace a la reedición de las *Décimas a Dios* en Editorial Fournier, Guadalupe Amor declaró que Dios fue siempre su mayor inquietud y temor, buscándolo incansablemente en su poesía para poder hablar con él de la manera en la que no podía comunicarse con sus padres, sus hermanos o sus amigos, incluso compadeciéndose, al mismo tiempo, de ateos o de creyentes, pero aceptando que cada uno tiene su propia forma de Dios.

Así, saltando de escándalo en escándalo, y publicando casi un libro al año en 1954, Pita Amor declara:

En primer lugar, yo no formo parte de ningún grupo, ni estoy en el centro o en la orilla de alguna tertulia literaria. Trabajo aquí donde me ves, entre las cuatro paredes de mi alma. Y creo que no hay otro sistema para el verdadero escritor. Porque hay muchos que confunden el arte con la política y, más que con las obras, tratan de situarse y de llamar la atención con pequeños o grandes aspavientos, o con menudas intrigas (Poniatowska, 1999)

SEGUNDA PARTE: LA INTIMIDAD ES LO QUE HILA LA HISTORIA

Se habla mucho de la relación de Pita Amor con los hombres de su época, pero casi nada de la relación de Pita con las mujeres de su generación, y es algo que resultaría conveniente para derribar mitos de la esfera nacionalista. Durante el tiempo de su primera producción literaria Guadalupe Amor

²² Poniatowska aclara en su libro que la carta es de 1953 pero en realidad el preámbulo del que habla Ignacio Amor no se publicó hasta 1975 en la edición que se hizo ese año de las *Décimas a Dios* por parte de la Editorial Fournier.

estuvo presente en los debates que ayudaron a la construcción del arte y la identidad nacional durante el milagro mexicano. Eso se ve en las formas en las que el centralismo construyó figuras que a veces parecen incuestionables y que cuando se ponen en tela de juicio parecen incomodar a más de uno. Esto pasa cuando se sacan la luz las declaraciones de Henriqueta Ochoa, quién recuerda cómo por mucho tiempo fue relegada a poeta menor de la provincia por las figuras centralistas del entonces Distrito Federal.²³

Tampoco les gusta recordar sus incómodas entrevistas donde no deja títere con cabeza; desde la parafernalia de Octavio Paz, el complejo de salvadora blanca de Elena Garro, la frivolidad de Pita Amor o cómo Rosario Castellanos se autoimpuso la horrible tarea de ser la Octavio Paz femenina y, bajo ese esquema aplastó y obstruyó la carrera de otras personas, incluyendo a mujeres. La misma Henriqueta Ochoa lo dice en una de sus entrevistas finales:

Yo me encontré a mí misma mucho, ahorita me están haciendo mis obras completas en el Fondo de Cultura Económica. ¿Usted cree que Rosario Castellanos hubiera permitido que una niña boba del norte, como yo, se le publicara en el Fondo de Cultura? Nunca. Entonces me mantuve a la sombra y me dejó descansar un poco, pero el Fondo ya sabía dónde estaba el peligro y ahorita ya me están haciendo mis obras completas. Si yo no hubiera permanecido en la sombra, me hubiese hecho pedazos Rosario, de por sí desde que me conoció se puso como lince, lista. Ella sabía quién podía y quién no podía. Yo no digo que soy mejor o no que ella, pero me hubiese hecho pedazos (Avendaño, 2007)

Muy pocos de los nacidos después de 1990 conocieron a algún autor miembro de la Generación de la Ruptura, si no cuestionamos sus figuras míticas, a veces parecieran incluso totémicas, podríamos caer en sesgos de información y sólo perpetuar, a través de los estudios e investigaciones, lo que se quiere destacar de algún autor. Si se llega a estos sesgos no se vería aquella materialidad social de la literatura de la que habla Rivera Garza (2016) cuando parafrasea a Ricardo Piglia y nos dice que entre vivir la vida y contar la vida, hay que ganarse la vida y todo lo que eso implica a nivel sociopersonal y socioeconómico.

Por eso es importante saber la relación entre Pita Amor y Rosario Castellanos, porque eran las caras de una misma moneda. Ambas venían de familias que les prestaron poca atención y que lo habían perdido casi todo por la guerra y la Reforma agraria. Donde una no tuvo una educación formal y estricta sino basada en sus gustos y caprichos, la otra a base de constancia alcanzó el grado de Maestra en filosofía. Rosario salía de viaje con becas académicas mientras Pita viajaba en primera clase en plan turista, sin ningún tipo de preocupación. Una era reconocida como la chica de las fiestas, la otra vivía encerrada entre libros. Mientras Pita se enamorisqueaba fácilmente, Rosario sufría con las infidelidades de un marido del que no estuvo segura de amar. Mientras una hablaba de la problemática social, la otra hablaba de la problemática del espíritu y del ser. Eran las caras más visibles de su momento al hablar de poesía escrita por mujeres, pero ambas terriblemente separadas por sus visiones del mundo. Tanta era esa separación que, según recoge Luis Enrique Ramírez (2000), alguna vez Rosario Castellanos llegó a confesarle a

²³ Rosario Castellanos la llamaba la niña boba del norte.

su amigo Raúl Ortiz y Ortiz: "Hay dos mujeres a las que les tengo miedo, Pita Amor y Elena Garro".

Es en estos contextos, de las fiestas y los pleitos con las escritoras de su generación,²⁴ que Pita Amor, el personaje, comienza a tomar fuerza.²⁵ El ambiente político-cultural del alemanismo tenía por un lado a los escritores de la naciente academia mexicana o en el Centro Mexicano de Escritores. Mientras tanto, Pita Amor no tenía una licenciatura, no solicitaba becas y se sostenía a través del padrinazgo del amante en turno o de José Madrazo, el ganadero hidrocálido que era veinte años mayor que ella y que le daba una pensión mensual y con el que mantenía una relación que hoy definiríamos de abierta o poliamorosa (García, 1997).

Esa independencia económica le permitía distanciarse de declaraciones de otros autores, como las de Juan Rulfo, que cuando le preguntaban por qué no escribía más o más rápido y él contestaba: Es que yo trabajo (Rivera, 2016).

Es cierto, Pita Amor nunca trabajó.²⁶

Y Guadalupe Amor trabajó sólo con la palabra, incluso con la palabra hablada. Poco recordados son los discos que llegó a grabar en su juventud, donde recitaba poesía aunque hoy estén en internet las grabaciones que hizo para la UNAM en la década de los ochenta. Estos mismo dan cuenta de la concepción que Guadalupe Amor tenía de la palabra como algo que va más allá de la escritura concreta de un poema sino de algo que puede habitar el mundo y la vida. Esa forma engolada que tenía de hablar en público, de jugar con la gente hasta enredarla en las palabras que salían de su boca fue parte fundamental de la manera en la que construyó no sólo al personaje de Pita Amor sino también su destino textual.

Muy recordada es su manera específica de pronunciar las palabras, no lo hacía sílaba a sílaba como podríamos hacerlo el resto de nosotros, sino manejando ritmos sólo conocidos por ella y los murciélagos, asonancias e hiatos que sólo ella y las ballenas, o los animales de la noche,²⁷ casi como si quisiera asegurarse de que ninguna palabra quedara sin, literalmente, pronunciarse. De esa manera, críptica y dispersa, hablaba un español diferente, uno sólo hablado por Pita Amor y apenas comprendido por el resto del mundo. Quizá por eso es tan fácil encontrar imitadores en tantos lugares como Internet o la peña de gente que recreaba los famosos pitazos en los bares y que creían hacerle mofa de ella frente a ella cuando ya estaba pasada de copas, con sus agudas donde no iban, con sus acentos todos movidos de

24 Aunque no tuvo pleito con todas las autoras, por ejemplo, con Margarita Michelena, Josefina Vicens o de Guadalupe Dueñas era muy cercana.

25 Cuando alguien se le acercaba en la calle a preguntarle si ella era Pita Amor contestaba con: "Sí, soy yo. Y todo lo que se dice de mí es verdad" (Schuessler, 2018).

26 "Pita nunca trabajó: "¿Qué te pasa, trabajar es de criadas!" protestaba. Alguna vez se lo sugerí y me respondió: "Oyeme, escuincla, bastante hago con ser genial"" (Poniatowska 2001).

27 Hablaba lento, gesticulando no sólo con sus manos sino también con su rostro buscando que las cavidades de su cráneo produjeran ecos, una técnica aprendida en sus clases de canto y actuación, en medio de esos gestos sus facciones cambiaban, se volvían cercanas a lo caricaturesco, como si fuera algún tipo de máscara del teatro griego.

lugar. Quizá sólo sea un montón de gente intentando comprender un nuevo lenguaje.²⁸

Sus modos del habla eran parte del personaje Pita Amor, y ese personaje un día decidió ser madre,²⁹ y con eso trastocó su mundo material.³⁰ A Guadalupe, como a todas las mujeres de su época se les exigía ser madres o ser esposas o ser figuras públicas, pero no se podía las tres cosas al mismo tiempo,³¹ cuando ella optó por la maternidad en el momento en el que tenía su mayor exposición mediática³² parecía que la opinión pública comenzaba a tramar las redes de su destino textual. Se decía que Pita no podría con el niño.³³ José Madrazo le retira la palabra y la pensión que le daba,³⁴ el resto de sus amantes también se alejan, y ella misma se recluye en su departamento de la calle Río Duero y se niega a ver a cualquiera que se acerque a su casa.

El nacimiento del hijo de Pita Amor está lleno de sombras y dudas como muchas cosas de su pasado.³⁵ Cada autor da un dato diferente; incluso cada uno habla de una edad diferente para referirse al momento en el que dio a luz. Robledo (1994) dice que fue a los treinta y ocho años, García (1997) dice que a los cuarenta³⁶ y Schuessler (2021) propone los cuarenta y uno. Sin embargo,

28 Dos ejemplos de esto se pueden ver en las siguientes ligas de YouTube el primero es un clip de su programa de televisión *La Señora de la tinta*, de TVUNAM, de la década de los ochenta: https://www.youtube.com/watch?v=nOe7P_eoawo

En la segunda podemos ver a Pita Amor en una fiesta en casa de Patricia Reyes Espindola el 8 de diciembre de 1990, el clip pertenece al proyecto "Archivos X": *Cronología del video arte en México, Notas de Anatomía de la imagen en movimiento, Escenarios, Tesoros perdidos y encontrados de la cultura en México*, de Ximena Cuevas: <https://www.youtube.com/watch?v=BIFEITWFYwI>

29 Habría que hablar aquí no de su decisión de ser madre, pero sí lo que eso implicó a nivel público. Muchos autores, entre ellos Beatriz Espejo (2007, 2009), niegan, a causa de esa maternidad, una realidad en la vida de Pita Amor: su lesbianismo o su posible bisexualidad y los escándalos que significaba entre las clases acomodadas de aquella época. Poniatowska ni siquiera lo menciona, pero deja entrever una especie de pudor alrededor del tema. Schuessler (1995, 2018) y Elvira García (1997) hablan de episodios donde maridos molestos iban a casa de Pita Amor a reclamarle por meterse con sus esposas. Dolores Puché, una exiliada española, estuvo presente en la vida de Guadalupe durante décadas y el hecho de que haya gente que sigue tildando su relación de "sólo amistad" o "eran muy buenas amigas" parece recordar a los estudiosos homéricos que dicen lo mismo de Patroclo y Aquiles.

30 Es importante hablar del mundo material de una poeta mística porque, como ya mencionamos antes, la obra literaria se crea mezclando los mundos del interior y del afuera, más en el caso de Guadalupe Amor, que en su segunda etapa de producción negó el pasado para mirar sólo al futuro.

31 De esto y más habla Rosario Castellanos (1950), en su tesis *Sobre cultura femenina*.

32 En 1959 acababa de publicar su novela semibiográfica *Yo soy mi casa* y era comentado por los críticos e intelectuales de la época, seguía apareciendo en las pantallas y en los reportajes de TV y radio con sus encendidos comentarios sobre otros poetas o socialités con quienes tenía algún pleito o inquina, al poco tiempo salen su poemario *Todos los siglos del mundo* y su libro de cuentos *Galería de títeres*. Incluso en entrevistas recogidas por Schuessler (1995) habla de futuros proyectos, como que probablemente le regresarían su programa en Telecentro, o una posible segunda novela llamada *Puerta obstinada*, de la que después no se sabe si hubo un manuscrito inicial o si se perdió en la purga que hicieron las hermanas Amor sobre las pertenencias.

33 Podríamos preguntarnos por qué no abortó, una duda válida para esta época, pero no para la de Pita, quién en su juventud ya había tenido un aborto (García, 1997) y quizá se negaba a pasar de nuevo por el trance del dolor.

34 Elvira García (1997) menciona que José Madrazo se ofreció a darle su apellido al niño y fue la propia Pita Amor quién se negó, pues el hijo sería de ella y de nadie más, y con el apellido Amor podía llegar más lejos que con el apellido Madrazo.

35 Incluso no se sabe quién fue el padre. Hay varios nombres que se barajan desde escritores importantes hasta escritores menores, incluso algún pintor, pero todos desaparecieron en el lodo de la memoria colectiva que construyó la historia de Pita Amor cuando ella se negó a hablar.

36 La misma edad, los cuarenta años, es también la que da su prima hermana, Paula Amor, en su libro de memorias *Nomeolvides* de 1996.

algunos poemas de su libro *Todos los siglos del mundo* (1959) parecen hablar de un posible embarazo o de las ganas de embarazarse:

Te quiero de todos modos,
si me miras o si no;
tu cuerpo en mí se clavó,
me redimes de mis lodos.
Y en mi ser hay acomodados
nuevos, diáfanos y puros
que van trazando seguros
recodos de perfecciones:
de un derrumbe de pasiones
labro el vuelo de mis muros.
(Amor, 2021, p. 182).

...

En un alcatraz, tu mano
recogió el polen, y lenta
vino a mí, en la sed violenta
de tu mirar sobrehumano;
y en mí lo untó con desgano,
dejándome fecundada
del polen y tu mirada.
Fue tan mágico el contacto,
que toda entera, en el acto,
fui en polen multiplicada.
(Amor, 2021, p. 180).

Elisa Robledo (1994), habla de las crisis que tuvo antes y después del parto, tenía ataques de ansiedad y pánico derivados del temor a un posible nacimiento prematuro que no ocurrió. Lo que sí sucedió fue una cesárea de emergencia el 19 de diciembre de 1959 la cual dejó una marca profunda en el mundo interior y el mundo exterior de Guadalupe Amor. Su mente era incapaz de aceptar que ahora su piel de mármol tenía una cicatriz que la anclaba al mundo de los hombres. Sin embargo, llegó al mundo un niño al que llamó Manuel, Manuel Amor, en honor a su padre. Se sabe que convivió con él, pero no cuánto tiempo. Robledo dice que su paso por el psiquiátrico fue antes del nacimiento del niño, pero Schuessler (1995), García (1997), Poniatowska (2001) y Espejo (2007) dicen que fue después. La certeza es que Pita Amor pasó al menos un par de meses viviendo con su hijo y luego fue internada por sus crisis de ansiedad y posible depresión postparto. Fue su hermana Carolina Amor quien tomó bajo su cuidado al niño y lo trató como a un hijo, hasta la temprana muerte del infante a la edad de un año y siete meses, en 1961.³⁷

La muerte de su hijo hizo que Pita Amor cayese aún más profundo en el pozo de sus depresiones, pasaba a la casa de sus familiares y les decía "¿Te

³⁷ La tradición oral dice que Carolina Amor era estéril y estuvo a punto de adoptar, primero al hijo de su sobrina Elena, y cuando esos planes no funcionaron iba a adoptar al hijo de su hermana menor. La muerte de Manuel Amor fue un accidente de tintes shakespearianos pues fue encontrado flotando rodeado de lirios en un estanque de agua.

das cuenta, te das cuenta?" y "A esa edad, a esa edad" (Amor, 1996). Después regresó al psiquiátrico.³⁸

En el período de su internamiento sus hermanas mayores, que no sabían nada de los caudales de deudas de Pita, las rentas atrasadas y los acreedores en la puerta, creyeron conveniente ayudarle a borrar su pasado que tanto le dolía y quemaron cartas, documentos, libros y vendieron los retratos³⁹ que le habían hecho los mayores artistas plásticos de esa época, viejas joyas, todo, pagar las deudas e iniciar una nueva vida.

TERCERA PARTE: ELLA QUE LO TUVO TODO

Después de sobrevivir a la muerte de su hijo se se selló así la primera fuga de Pita Amor al destino textual que el público y la gente de su generación habían tramado alrededor de ella. Como menciona José Emilio Pacheco en la revista *Proceso* (1996): "Si Pita se hubiera muerto o suicidado en 1960, hoy no te imaginas lo que sería, olvídate de Sylvia Plath, qué Nahui Ollin (*sic*), ni qué Tina Modotti".⁴⁰

Sin embargo, no pudo huir del silencio. Y sobre el silencio se tejió el segundo destino textual de Pita Amor. De 1960 a 1966 dejó por completo los escenarios, las pantallas y no publicó ni en revistas. De qué vivió en ese sexenio es una incógnita que no se responde fácilmente. Ella decía que durante un tiempo vendió algunos de sus retratos, que sobrevivieron a la purga de sus hermanas, a Dolores Olmedo, a quién calificaba de ser una gánster y una bandida de camino real por haberle malbaratado sus obras de arte en momentos de necesidad (Poniatowska, 2001).

Cuando volvió al ruedo lo hizo por partida doble con la publicación, en 1966, de los libros *Como reina de baraja* y *Fuga de negras*. Para ese momento la vida cultural del país estaba dominada por otras figuras y la crítica decía que la literatura femenina del país estaba entre la guerra y la paz; es decir Rosario Castellanos, que estaba casada con Ricardo Guerra, y Elena Garro, casada con Octavio Paz, como si el silencio del sexenio pasado hubiera tapiado la voz de Pita Amor (Ramírez, 2000).

Su segunda etapa como escritora tampoco estuvo exenta de miradas sospechosas. La gente parecía cuestionar si realmente era la gran autora que antes parecía porque sus nuevos libros no tenían la formalidad y la estructura de los primeros, más libres, eran más libres y sus temas ya no trataban el ser y el espíritu. En esta segunda etapa ya no era "la cómplice infeliz de algo más alto" (Amor, 2021), si no que sus poemas ahora versaban sobre su rostro, sobre la gente a su alrededor, sobre los animales, sobre las corcholatas, los chicles y sobre sí misma:

38 No se sabe con exactitud a cuál. Todos los autores citados anteriormente no dicen dónde, ni cuánto tiempo, como si fuera otro de los tantos cabos sueltos en su historia, llena de tantas cosas que causaban la vergüenza de su familia.

39 Algunos de esos retratos están hoy desaparecidos, incluso se sabe que hubo un busto de la efígie de Guadalupe Amor tallado en mármol del que se desconoce su paradero.

40 En ese mismo artículo José Emilio Pacheco (1996) parece insinuar que hubo gente que no le perdonó a Pita Amor no haberse matado como todos esperaban que pasase.

CÉSAR ERNESTO BRINGAS TOBÓN

A mi cara que está muerta,
 a mi cara mutilada,
 a mi cara muda, helada,
 a mi cara sombra yerta,
 a mi cara ya desierta
 de odio y amor ya perdida
 a mi cara rendida
 por el freno de mis ojos
 a mi cara doy los rojos
 crepúsculos de mi vida.
 (Amor, 2021, p. 197).

Si bien vuelve a acercarse a Dios, esta vez lo hace desde la figura del Cristo y de forma más somera sin adentrarse en los abismos metafísicos:

Ese Cristo terrible en su agonía
 ese agónico Cristo eternizado
 ese Cristo en la cruz crucificado
 la mirada hacia el cielo la desvía.
 Ese Cristo que vive todavía,
 ese Cristo a la muerte sentenciado,
 ese Cristo al infierno condenado
 el fuego del infierno desafía.
 Ese Cristo partido en mil pedazos
 vive aún al fulgor de los ocasos.
 Ese Cristo de Sangre tan sombrío
 ha escalado el eterno escalofrío
 Está por las tinieblas rodeado
 sólo paga el jamás haber pecado.
 (Amor, 1983, p. 20).

En varios de los poemas de su segunda etapa la anáfora parece ser la figura literaria predominante y puede haber una razón especial para esto ya que puede servir como un elemento memorístico. En este período de producción artística suceden dos cosas importantes: la primera es que el personaje de Pita Amor termina por ser el dominante ya no sólo en la vida pública sino también en la privada y en la intelectual. Es en este tiempo que a Pita ya no parece importar la distinción entre ella y Guadalupe Amor; tanto que incluso coloca su apodo en poemas como "*La Pita es un animal*" (1975), o títulos de libros como *El zoológico de Pita Amor* (1975) o *48 veces Pita* (1983).

El segundo hecho importante de este período es que la autora comienza a utilizar otro tipo de registros que le permiten llegar a la improvisación. Mucha gente ve en ese hecho algo malo, algo que rebaja incluso la poesía de Pita Amor, como si su mente hubiera volado a otros lados y la volviese una poeta menor. Sin embargo, como dice Díaz-Pimienta (2021), cuando se improvisa no se usan trucos ni trampas, hay técnicas, un uso específico de

la gramática y una estética propia que da cuenta de un proceso lingüístico generativo y un dominio de las estructuras.⁴¹

Pita Amor no deja de usar las décimas pero en esta ocasión lo hace de un modo más suelto, más repentista e improvisada y muchas de sus décimas dejan de ser décimas escritas para ser décimas orales.⁴² El uso de la oralidad en su trabajo le permitió aprenderse de memoria libros enteros que después llevaba a las imprentas para hacer ediciones de autora que vendía por las calles, en los cafés y bares de la Zona Rosa en la capital del país. Esa habilidad memorística la hacía capaz de organizar recitales donde aparecía como figura central cobrando la entrada (Schuessler, 2018).

Se habla mucho de la soledad de Pita Amor en su segunda etapa pero se suele olvidar las manos amigas que le tendieron muchas personas; sobre todo gente más joven que ella como Marta Chapa, Jesusa Rodríguez, Liliana Felipe, Patricia Reyes Espíndola, Beatriz Sheridan, e incluso figuras mediáticas como Daniela Romo quien, en 1996 le dedicó un programa especial en televisión que duró tres horas, para rescatar su memoria (Sepúlveda y Schuessler, 2021).

Quizá porque para las generaciones más jóvenes Pita Amor respondía a lo que decía José Emilio Pacheco en un artículo de la revista *Proceso* de 1996:

De pronto nos dimos cuenta de que Frida, Lupe Marín, Tina (Modotti), Carmen Mondragón y todas las demás deidades de nuestra mitología posmoderna ya eran sólo imágenes y palabras. "Ángel, espectro, Medusa", como el verso de su amado Rubén Darío, Pita Amor seguía aquí, era el único lazo con aquel México, en gran parte imaginario, en que hubo gigantes en la tierra. (Pacheco, 1996, p. 83).

Hacia al final de sus días Pita Amor recibió homenajes en el Palacio de Bellas Artes, TV UNAM, y el Museo-Estudio Casa Diego Rivera. Sin que ella misma se diera cuenta había sobrevivido en dos ocasiones a su destino textual.⁴³ Como los cristos de sus poemas, Pita Amor resurgió de dónde nadie se lo esperaba y sorprendió a todos, incluso a sí misma, y era consciente de eso cuando le decía a Schuessler (2018): "Leyendas... yo ya no soy más que leyendas. He sido muy bella, bellísima. *I was very, very, beautiful Michael...* Yo no creo en el honor ni en vida ni en muerte... Me deslumbra un poco más el infierno porque en él vivo", y en ese *I was, very, very beautiful* parece asomarse por momentos un dejo de lamentación y de disculpa por ya no ser tan hermosa como antes.

José Emilio Pacheco (1996) dice que en los noventa se había dado la tercera reencarnación de Pita Amor⁴⁴ por toda la atención que recibió en los homenajes y por la manera en la que regresó a la escena pública de la

41 Un ejemplo claro de esto son los decimeros de la península de Yucatán y las islas del Caribe que suelen hacer concursos de décimas improvisadas hechas al momento, donde se lanzan retos unos a otros para poder elegir al mejor de todos los decimeros, incluso tienen una tradición oral en Veracruz donde las décimas van acompañadas de la música de jaranas para animal el ritmo.

42 Pruebas de esto se pueden encontrar en videos de YouTube que guardan sus presentaciones en televisión, donde podía recitar de memoria sus décimas y letanias sin la necesidad de un teleprompter.

43 No se suicidó, como parecían esperar los escritores de su generación, la crítica y el público. Tiempo después sobrevivió a la depresión, a los pasillos del psiquiátrico, la muerte de su hijo y el largo periodo de silencio que le siguió.

44 Quizá la primera y la segunda tienen que ver con sus momentos de mayor éxito y proyección mediática.

cultura en el país. Sin embargo, después de su muerte, hubo de nuevo un período de silencio alrededor de ella. Por eso este artículo forma parte de la revaloración que, desde 2018, se ha dado ya no sólo a la figura pública que fue Pita Amor,⁴⁵ sino también de su obra poética y narrativa; este es uno de los mayores propósitos iniciales del artículo: dar a los lectores, recién llegados o incluso a aquellos que ya estudian a Pita Amor, una manera de poder leer esa obra literaria, acercarse incluso a su paso por las artes plásticas, el cine y la televisión para comprender de dónde venía esa redonda soledad.

Con los materiales recopilados para este artículo así como las declaraciones de las autoras y autores cercanos a Pita Amor, más el resto de las tesis, ensayos y novelas que se han escrito sobre ella, es que se puede reconstruir por un momento y por partes el mosaico de quién fue Guadalupe Amor. A pesar de todo, hay que recordar que, siempre visto desde el presente, el pasado es un rompecabezas al que le faltan piezas. Es trabajo de los lectores y los investigadores arrojar luz sobre esos fragmentos faltantes.

Ese ha sido el propósito inicial en el desarrollo de esta investigación. Nos gustaría profundizar, para un futuro cercano, en el pasado para obtener pistas de las circunstancias materiales que dieron origen al personaje de Pita Amor y su contribución a la historia literaria del país. Podríamos denominar este momento como la cuarta reencarnación de la figura de Pita Amor permitiéndonos apreciar su obra más allá del morbo cultural asociado a su leyenda. De este modo, podríamos comprenderla como la autora que fue respondiendo a circunstancias materiales específicas que caracterizaron su época y vida, permitiéndole sobrevivir a su destino textual.

REFERENCIAS

- Amor, G. (1946). *Yo soy mi casa*. Alcancía.
- Amor, G. (1951). *Poesías completas*. Aguilar.
- Amor, G. (1983). *48 veces Pita*. Posada.
- Amor, G. (1996). *Nomeolvides*. Plaza & Janés.
- Avendaño, O. (2007). Sentir un dictado: entrevista a Enriqueta Ochoa, en *La Jornada Semanal*. *La Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/2007/01/28/sem-octavio.html>
- Díaz-Pimienta, A. (2021). *La improvisación de décimas: de la gravitación léxica al enunciado final*. UNAM.
- Espejo, B. (2009). *Seis niñas ahogadas en una gota de agua*. Documentación y Estudios de mujeres (DEMAC).
- Espejo, B. (Julio de 2007). Pita Amor, atrapada en su casa. *Revista de la Universidad de México*, (41), 12-25.
- Garduño, A. (2013). *Inés Amor: La galería soy yo*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- García, E. (1997). *Redonda Soledad, la vida de Pita Amor*. Grijalbo.
- Manrique, J. y Del Conde, T. (2005). *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*. UNAM.
- Manzano, M.A. (2011). *El sentido místico en la poesía de Enriqueta Ochoa*. Ediciones y Gráficos EÓN.
- Martín, V. (2018). Inventas. En *Todas las mujeres que habitan en mí*. Warner Music.
- Miguel, L. (2019). *El Coloquio de las perras*. Capitán Swing.
- Michelena, L. (1951). Prólogo. En Amor, G. (1991), *Poesías Completas (1946-1951)*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

⁴⁵ Esta revaloración incluso ha permitido que uno de los retratos que le hizo Diego Rivera apareciera en los boletos de la Lotería Nacional en 2023.

EL DESTINO TEXTUAL DE PITA AMOR

- Pacheco, J. (1996). La noche de la tinta. *Revista Proceso*, (1013). 82-84.
- Piña, C y Venti, P. (2021). *Alejandra Pizarnik. Biografía de un mito*. Lumen.
- Pizarnik, A. (1971). El Infierno musical. En Becciu, A. (Ed, 2014), *Alejandra Pizarnik. Poesía completa*. Lumen.
- Poniatowska, E. (1991-2002). *Todo México Tomo V. Diana*.
- Poniatowska, E. (2001). *Las siete cabritas*. ERA.
- Ramírez, L. (2000). *La ingobernable: Encuentros y desencuentros con Elena Garro*. Hoja Casa Editorial.
- Reguera, P. (2011). Pita Amor y la reconstrucción del yo. *Revista Fuentes Humanísticas*, 23(42), 59-70. <https://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/prfh/article/view/171>
- Rivera Garza, C. (2016). *Había mucha niebla o humo o no sé qué*. Random House.
- Robledo, E. (1994). La verdadera historia de un Amor llamado Pita. En *Una historia de Amor llamada Pita*. Conaculta.
- Schuessler, M. (2018). *Pita Amor la undécima musa*. Aguilar.
- Sepúlveda, E. y Schuessler, M. (Ed. 2021). *Pita Amor un caso mitológico. Antología poética de Guadalupe Amor*. Debolsillo.

LA VIOLENCIA Y EL CUERPO AUSENTE EN “NOCHE DE ALBA” DE JOSEFINA ESTRADA

Violence and the absent body in “Noche de Alba” by Josefina Estrada

Huri Carmona Sosa¹

RESUMEN

La violencia es un problema mundial, cuyo impacto traspasa cualquier tipo de frontera, lo que le permite verse presente en diferentes medios para luego ser fácilmente digerida y así poder insertarse dentro de lo socialmente aceptable y formar parte de nuestra cotidianidad. El siguiente artículo tiene como finalidad revisar de qué manera la violencia se manifiesta a través de la obra literaria producida por mujeres, específicamente en el cuento “Noche de Alba” de la escritora Josefina Estrada, tomando como soporte teórico las propuestas de Judith Butler, Henri Lefebvre y Luce Irigaray que tratan sobre el tema, así como la relación que existe entre cuerpo, espacio y voz.

Palabras clave: Violencia, literatura, Josefina Estrada, Cuerpo, Espacio y Voz.

ABSTRACT

Violence is a worldwide problem whose impact crosses all borders. This allows it to present itself in different modes to then be easily digested and thereby be able to insert itself into the socially acceptable and form part of our everyday lives. The purpose of the following article is to examine in what way violence is manifested through the literary work produced by women, specifically in the short story “Noche de Alba” by author Josefina Estrada. It establishes theoretical support in the proposals of Judith Butler, Henri Lefebvre and Luce Irigaray which address the theme, as well as in the relationship which exists between body, space and voice.

Keywords: Violence, Literature, Josefina Estrada, Body, Space and Voice.

¹ Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Lingüística y Literatura Hispánica, México, ORCID ID: 0009-0000-6616-9413, huri.carso@gmail.com

*Afuera, afuera tú no existes sólo adentro
 Afuera, afuera no te cuidó sólo adentro
 Afuera te desbarata el viento sin dudarlo
 Afuera nadie es nada sólo adentro.*

Afuera
 CAIFANES

INTRODUCCIÓN

El siguiente trabajo pretende analizar, a través de lo propuesto por Judith Butler en su obra *Cuerpos que importan* (2002) y *La producción del espacio* (1974) de Henri Lefebvre y *Ser dos* (1998) de Luce Irigaray, tres elementos: el concepto de espacio, el cuerpo como espacio transformador y la voz, así como el simbolismo que se construye en torno a los personajes y su jerarquía dentro del cuento "Noche de Alba" (1991) escrito por la autora mexicana Josefina Estrada. Tanto Butler como Lefebvre convergen al reflexionar sobre cómo la imposición del poder sobre lo otro puede ser determinante para su control y su función, pues éste es equiparable a la violencia que ambos atentan contra el individuo y su existencia así como el lugar que ocupa (espacio físico) y su posición al grado de deshumanizarlo, aunado a esto es importante considerar las normas que establece el patriarcado² pues condicionan la conducta del individuo y establece la condición del hombre, de ahí su importancia para el análisis pues se busca demostrar cómo la violencia, el sometimiento y la vulnerabilidad transforman al sujeto mientras se prepara para su crecimiento e independencia a través de la voz de un cuerpo ausente que sólo se hace presente en los actos que le reprimen.

Desde la década de los 80 se han elaborado registros, investigaciones y estadísticas que son testimonio de los innumerables casos de muertes, víctimas de la violencia, impunidad y desigualdad, motivadas por diferentes factores que se viven en la sociedad mexicana y que hasta la actualidad se notifican en la radio, el periódico o la televisión;³ la mayoría de las veces señalando un cuerpo o cuerpos mutilados, destrozados, desfigurados e irreconocibles, o en el peor de los casos reduciéndolos a un miembro (brazo, pierna o cabeza) imposibilitando el reconocimiento de su identidad, y que dada la constante exposición de ellos ya no generan la misma conmoción puesto que se han convertido en escenas de nuestra cotidianidad y de otros ámbitos como el forense, los estudios de género y la literatura.

2 Para tener un mayor panorama con lo que respecta a este tema sugiero revisar el artículo de Marta Fontela, titulado "¿Qué es el patriarcado?" publicado en el *Diccionario de estudios de Género y Feminismos* (2008).

3 El tema de la violencia se ha vuelto una constante para cualquier área de estudio al grado de impulsar la creación del término feminicidio, acuñado por Marcela Lagarde, y que hace referencia al acto de matar a una mujer sólo por ser mujer y que se tipificó en 2012, inspirando otros trabajos como la semblanza que se hizo sobre este problema en *La violencia feminicida en México, aproximaciones y tendencias 1985-2014* (2020) bajo la coordinación de María de la Paz López Barajas, directora general de Institucionalización de la Perspectiva de Género de INMUJERES que describe la violencia como la causa principal del homicidio, o el trabajo de Rodrigo Meneses-Reyes y Gustavo Fondevila que lleva por título: *Procesos y estructuras de una muerte violenta: homicidios en la Ciudad de México* (2012), en donde los autores resaltan que la violencia es ejercida mayormente por los hombres hacia las mujeres.

AUTORAS EN POS DE LA DENUNCIA

En diferentes campos de estudio existen personalidades que se han dado a la tarea de exponer de manera crítica la realidad por la cual atraviesa el país y revivir la voz de esos cuerpos, así como todo lo que engloba su ausencia.⁴ De esta manera se ha abordado el problema de la violencia que afecta a cualquier comunidad sin importar la raza, género o el estrato social al que pertenezcan; sólo por mencionar un ejemplo tenemos a la artista mexicana Teresa Margolles cuya obra nos recuerda que no debemos aceptar la idea de normalizar la muerte por causas violentas y olvidar el origen real que hay detrás, como el narcotráfico, el crimen organizado o la trata de personas, o incluso otros temas como la migración que se da motivada por los anteriormente mencionados. Por su parte autoras como Cristina Rivera Garza⁵ o Fernanda Melchor⁶ hacen lo propio al abordar este tema desde su intimidad o su realidad social ya que no sólo plasman a través de sus experiencias vividas la situación que atraviesa el país, sino que también hacen una denuncia con sus obras, así lo constata María del Carmen García Aguilar en *Un discurso de la ausencia, teoría y crítica literaria* al mencionar cómo escriben las autoras:

Las autoras como los autores no escapan a su condicionamiento social, su lenguaje, sus códigos, su cultura, su interpretación..., pertenecen a un tiempo y a un espacio, a un determinando "horizonte", que, aunque no quieran, se les cuelga por las venas y queda inscrito en el material literario (García, 2002, p. 34).

Ese "horizonte" del cual habla García Aguilar, se transforma entonces en narraciones contestatarias que denuncian actos de violencia o temas relacionados como el feminicidio, la desigualdad, la represión o el silenciamiento y que en los últimos tiempos parecieran ser mucho más frecuentes dentro de las producciones literarias escritas por mujeres en lo que algunos han mal llamado el "boom" de escritoras⁷ que se ha dado en diferentes puntos de Latinoamérica.

Sin embargo, si tomamos en cuenta la publicación del cuento *El huésped* de Amparo Dávila publicado en 1959, podremos interpretar que a través del texto se hace una denuncia de lo que pareciera una escena de violencia pero intrafamiliar, rasgo que no ha dejado de hacerse patente en otras autoras entre las que destacan Elena Garro o Rosario Castellanos así como de otras

4 Sobre este aspecto recomiendo el trabajo de Ileana Diéguez Caballero, titulado *Cuerpos liminales. La performatividad de la búsqueda* (2021). En su obra la autora hace un análisis sobre los desaparecidos y su relación con los grupos de búsqueda y la superposición de los cuerpos.

5 *El invencible verano de Liliana* (2021), es una obra de no ficción que documenta su proceso para hallar respuestas sobre el asesinato de su hermana menor, es una novela que además de criticar, también logra establecer un lazo de empatía para quienes han perdido un ser querido de esa manera.

6 *Temporada de huracanes* (2017), esta novela trata sobre el asesinato de la bruja de La Matosa cuyo personaje, según cuenta la autora, está basado en un homosexual que fue víctima de un crimen por homofobia. Así mismo la obra de Melchor reproduce escenarios plagados de diferentes tipos de violencia y que son un reflejo de nuestra sociedad.

7 Véase el artículo "Boom o tsunami. Esa es la pregunta" (2021). Escrito por Adriana Pacheco en el cual se cuestiona y se invita a la reflexión sobre el uso de esta denominación para describir el "aparente" auge de las escritoras en los últimos años <https://literalmagazine.com/boom-o-tsunami-esa-es-la-pregunta/>. Así como también "Auge, no 'boom' de escritoras en América Latina" (2022), escrito por Niza Rivera, que sintetiza un diálogo entre Selva Almada, Brenda Navarro, Cristina Rivera Garza y Rosa Beltrán en el cual se compartieron algunos puntos de vista sobre ese supuesto resurgir de las escritoras <https://www.proceso.com.mx/reportajes/2022/8/20/auge-no-boom-de-escritoras-en-america-latina-291862.html>

autoras menos conocidas por su producción narrativa, siendo el caso de Azucena Franco, Ana Leticia Romo García, Carla Faesler y Josefina Estrada,⁸ cuya obra resulta fundamental para el desarrollo del presente trabajo dada su amplia participación en el periodismo y la crónica además de crear e impartir talleres literarios en el Reclusorio Femenino de Tepepan, el Reclusorio femenino Oriente y el Penal de Chiconautla de Ecatepec. Todo ello como parte de su labor social y que ha influido en la creación de sus últimos trabajos, teniendo siempre como eje central la violencia, la injusticia y el evilecimiento del ser humano con respecto a la presencia del cuerpo femenino; cuestiones que también pueden ser encontradas en uno de sus primeros cuentos "Noche de Alba" el cual se publicó por primera vez en 1990 y que forma parte del libro de cuentos titulado *Malagato*, cuento que trata sobre un matrimonio conformado por Ángel y Alba, y que como muchos otros no logra llegar a buenos términos y se disuelve, la historia da comienzo con la aparición de Ángel, quien tras una borrachera consigue infiltrarse en la casa de su exesposa, mientras que ella "parece" estar ausente, aspecto a demás invita al lector a descubrir y cuestionarse el papel que desempeñan el hombre y la mujer, así como la razón y los motivos por los cuales no pueden estar juntos, y que son puntos importantes que fomentaron la elaboración de este análisis.

UN LOBO CON PIEL DE OVEJA (O LA NECEDAD DE CUMPLIR CON EL ROL QUE CORRESPONDE)

Una de las aportaciones más relevantes que hace Josefina Estrada para la época en la que el cuento fue escrito, es cuestionar los roles de género de la pareja y la posición que tienen uno con respecto del otro. Por una parte, Ángel quiere ser nuevamente elegido por ella, su esposa, la persona que lo sabe todo de ella, el único que la contempla, la cuida y la provee, en otras palabras, la persona dominante que ejerce el control tanto de la casa, como de ella, mientras que Alba se presenta como una especie de entidad que habita y existe únicamente en la casa, pero que eventualmente se hará presente con su voz y su cuerpo. Esto comienza cuando Ángel recorre uno a uno los espacios de la casa y revive sus recuerdos con la que alguna vez fuera su amada, limitando su existencia únicamente a la casa pues es el lugar donde él la recrea cuando menciona el "resplandor de la piel cobriza de Alba" (Estrada, 2008, p. 136). O recuerda:

Nadie te besará con la reverencia con que se besa a una virgen. Ni con el coraje con que se desea a una gata adolescente de piel luminosa... Esos ojos; tus ojos, qué divinos ojos. Alba. Esos ojos que a besos cerré. No, cerrados no: abiertos, mirándome fijamente. [...] Se inclina a la mesa y acomoda la frente sobre los brazos cruzados y se repite que no tiene caso recordar el inicio de la relación. Pero la Alba adolescente crece en proporciones tales que ya no puede evadirla: La espesa cabellera de oro viejo cae sobre el libro que ella está leyendo. Está en una banca; el crepúsculo a sus espaldas, como perfeccionando la aureola que

8 Sobre las diversas temáticas que desarrolla la autora y con propósito al tema de la violencia y la sexualidad se encontró el trabajo propuesto por María Elena Madrigal titulado "Naturalidades en construcción: El cuerpo lésbico en la narrativa de Josefina Estrada y de Marielena" (2009). Así como la reseña que hace Ignacio Tejo Fuentes a la obra de Estrada y que se titula "Por los caminos de la insania" (1991) o la mención que hace la autora en *Panorama crítico-histórico del nuevo cuento mexicano* (1997) del autor Russell M. Cluff.

siempre la acompaña; la recuerda con la blusa lila, sin mangas; la que tenía un delgado encaje que dejaba adivinar la línea de los senos. Ángel siente, como en aquella tarde, el deseo de besarla. De levantarle suavemente la barbilla y tocar sus labios siempre entreabiertos. Y en ese momento renace la urgencia de tenerla enfrente [...] (Estrada, 2008, p. 137) ⁹

La añoranza de Ángel y la urgencia de tenerla a su lado nos revela la necesidad de poseerla nuevamente, lo que la reduce a objeto de deseo como cuando la compara con una virgen, y la vez que desaparece el cuerpo terrenal al atribuirle un carácter etéreo y espiritual y en su lugar mencionar sólo algunas partes de él como su cabello, sus ojos o el color de su piel como si se trataran de reliquias. Otro aspecto que suprime el cuerpo de Alba es el aparente predominio de la voz de Ángel sobre la de ella, punto relevante para el análisis y que más adelante se retomará.

Volviendo al lugar donde suceden los hechos, la casa de Alba. Solía ser el espacio que originalmente era compartido por ambos y que gobernaban de forma conjunta, pero que tras su separación pasó a manos de Alba. Ahí se desarrollan las discusiones y los reproches que inauguran la violencia, que Lefebvre define como un "espacio dominado", ya que es aquel lugar en donde se ejerce el poder, pero que tiene la capacidad de invertir su situación (Lefebvre, 1974, pág. 214). Este rasgo da como resultado que la casa que originalmente era un lugar seguro o de resguardo, se convierta en una prisión para Alba pues el poder cambia de usuario y desequilibra la posición privilegiada de quienes la habitan cuando, a través de la voz, cede su dominio a los personajes.

Una muestra de ello se da cuando Ángel se reconoce fuera de la casa y reprocha su relación con respecto a su exesposa:

Lejos de la casa que antaño fuera del señor Ángel y su gentilísima esposa. De todos es sabido que ella es un dulce envuelto en miel con sus alumnos, sus jefes y hasta con el taxista... Con todos porque ella es a todísima eme. Tú di que sí. Aunque no la conozcas. Nadie la conoce más que yo. Ese que se cree dueño de tu vida entera y al que has dado a entender que soy un aventurero, sé valiente y cuéntale quién fue tu primer amor... El primero (Estrada, 2008, págs.134-135).

Así mismo, podemos ver que su posición con respecto a ella ha sido relegada ya que el trato que él recibe por parte de ella es diferente a la de los demás, con quienes es como un dulce, a la vez que reconoce la existencia de otra persona que la conoce tanto como él o incluso más que él, lo cual también afecta al referente simbólico del ángel y que determina su identidad pues ya no es el único que puede estar a su lado y mucho menos es el dueño de su vida. Ángel representa lo invisible, las fuerzas que ascienden y descienden, pero también se representa como un ser protector y vigilante ya que intercede en la vida de las personas.¹⁰ Cualidades que el personaje ejerce cuando entra a la casa sin que nadie lo note, o cuando menciona los días que Alba sale para encontrarse con su nueva pareja y que le otorgan un falso control sobre ella pues Ángel ya

⁹ Las citas han sido tomadas de "Noche de Alba" en la colección de libros que creó el programa *Para leer de boleto en el metro* ⁹ en el año 2008 por parte de la Secretaría de Cultura del Distrito Federal.

¹⁰ Definición tomada del *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot (1992, pp. 68-69).

no cuida, sino que ahora acecha. Esto también invierte el dominio de la casa, pues Ángel se convierte en custodio mientras que Alba se vuelve prisionera de su propia casa y forman parte de la degradación de Ángel al dejar de tener ese papel importante en la vida de Alba; hecho que se constata cuando éste descubre que ha sido eliminado de la casa "Condenada vieja, ya me quitaste; ni un retrato ni para remedio. No existo. Y qué, al fin que ni quería..." (Estrada, 2008, p. 139). La doble negación de su existencia, hecha por ella y por él mismo, transforma el cuerpo de Ángel en un ser y espacio abyecto,¹¹ ya que se encuentra desprovisto de la norma que se le otorgó al ser nombrado por su amada, creando así el espacio idóneo para que se genere una crisis de identidad, lo que posteriormente permitirá que Alba aparezca representada en el cuerpo de Ángel:

Ceremonioso apaga el cigarro, con cuidado deja el vaso sobre la silla y, concentrándose, se dirige al librero. Toma un volumen e intenta leer cualquier página: entrecierra los ojos, acerca y aleja el libro. Lo tira. Toma otro, lo huele y lo avienta al techo. Mira con detenimiento el estante donde están los diccionarios. Tratando de conservar el equilibrio, se moja la punta de los dedos y se peina. Se inclina con las piernas apretadas, como si trajese una falda recta y, con gesto que quiere ser coqueto, toma el Diccionario de la lengua Española. Aclara la voz varias veces y con tono femenino dice:
La lección de hoy será sobre los perros. A ver, ¿quién me puede dar una definición de perro? [...] El Ángelus es un perro sin pedigrí. Pertenece a la clase más corriente de los caníferos. Posee todas las características propias del perro común: espera intranquilo la llegada de su ama; ladra, si ella se lo permite. Brinca de gusto si ella le echa un hueso. Es feliz cuando se revuelca; y más si es con ella y sólo por ella. Para el rabo nomás de oler a su dueña. Pero sobre todo —subrayen lo siguiente— el Ángelus es fiel y necio e idiota como todo perro. (Estrada, 2008, pp. 140-141)

La actitud ceremoniosa y el estado de concentración que Ángel adquiere, así como la renuncia de su humanidad al no reconocerse y aborrecerse sí mismo cuando se rebaja y se compara con un perro, preparan su cuerpo para que Alba se manifieste y haga posesión de él. Así lo demuestra cuando adopta su postura, su peinado y hasta el tono de su voz y admite el poder que tiene Alba sobre de él y sin el cual no puede existir.

De esta forma se recupera el referente simbólico del alba pues es "la primera luz del día y el momento previo al amanecer"¹² pero también representa, metafóricamente, el tiempo de cambio que no se detiene o la capacidad transformadora de ella,¹³ elementos que transfiguran el cuerpo de Ángel en un espacio dominado por la conciencia de Alba en donde la superposición de las voces hace que converjan el deseo de Ángel por mantenerla sumisa y viva, a la vez que ella parece empoderarse con cada manifestación que hace, lo que ocasiona que la imagen de Ángel se pierda.

¹¹ Para Butler (2002) el ser abyecto es aquel imposibilitado para articular las estructurales culturas o normas que le han formado socialmente dichas estructuras aparecen cuando el cuerpo está marcado por el sexo que a la vez establece la condición del sujeto cuando es nombrado.

¹² Definición tomada del *Diccionario de la Real Academia Española*. En: <https://dle.rae.es/albo>

¹³ Según el *Diccionario Enciclopédico de la Biblia* (1993) la mañana o el alba es el tiempo privilegiado ya que cada mañana es una nueva génesis, la renovación de la obra divina; en ella Dios se revela plenamente y se la señala con un sacrificio ritual (p. 962).

CUERPO AUSENTE, REVESTIDO Y LIBERADO

Parafraseando a Luce Irigaray la percepción del otro, y la anulación de la distancia y la diferencia entre ambos, permite que se convierta en el otro y lo haga suyo (Irigaray, 1998, p. 64) generando una pérdida de sí mismo y la posterior aparición de ese ser abyecto pues no se encuentra sujeto a las normas binarias del patriarcado, es la disolución del hombre y la mujer, la fusión del cuerpo de Ángel con la esencia de Alba. Sin embargo, su aparición se ve interrumpida por la presencia de la protagonista que consigue la asimilación del otro y con ello salir de ese confinamiento para poder apropiarse del cuerpo de su custodio y de la casa, logrando así gobernar ambos espacios, pues cada vez que Ángel recrea su voz se revela una primera transformación o evolución ya que ella abandona ese estado de pasividad al reclamar su libertad y su tiempo:

—¡Ay, Ángel, te he dicho mil veces que no me esperes! Ya estoy bastante grandecita para que me anden cuidando; no necesito pilmamas. Y por favor [...] no vuelvas a llamar a la casa de mis amigos preguntando por mí. Te suplico que no vuelvas a molestar a ninguna de mis amistades. ¿Qué pretendes? ¿Qué todo México se entere de que no vengo a dormir? Creo que ya es hora de que vayas buscando donde irte. Disculpa que te lo diga así, pero te creí más inteligente... Mira, no vamos a discutir, ahorita mismo coges tu ropita y te me vas. Y nada de escenitas por favor (Estrada, 2008, pp. 146-147)

Ángel presenta la perspectiva de Alba al recrearla. Los reproches dan cuenta de dos aspectos importantes para que Alba se haga presente y se libere, para que "el sujeto se asuma, se apropie y adopte una norma corporal que da como resultado una evolución del sujeto" (Butler, 2002, p. 19). El primero sucede cuando logra derogar las funciones de Ángel como su custodio al mencionar que no necesita de un cuidador; mientras que el segundo, pasa al expulsarlo y pedirle que saque sus pertenencias, dando como resultado la proclamación de la autonomía de Alba, así como su libertad e independencia.

Sin embargo, Ángel al descubrirse desprovisto de su propósito, el cual sólo tenía sentido cuando estaban juntos, comienza sin éxito a recrear un cuerpo para preservar a Alba pasiva y sumisa, alguien a quien pueda controlar y contemplar como solía hacerlo hasta antes de su separación y que daba sentido a su vida, buscando en las prendas que ha dejado:

Ángel se levanta e intenta dirigirse al baño. Cuando pasa por la recámara decide entrar. Se inclina a tocar la colcha; pierde el paso y cae sobre la cama. Hunde la nariz en el vestido de satín rosa, lo estruja primero y luego lo acaricia como si fuera un cuerpo. La prenda huele a hierba machacada, a hojas recién pisadas; lo hace a un lado y muerde la punta de un cojín para ahogar el lamento (Estrada, 2008, p. 148).

Esta búsqueda termina en un rotundo fracaso pues se lamenta conseguir únicamente el olor de Alba y ante la imposibilidad de traerla de vuelta, la crisis de identidad se ve culminada pues pierde todo aquello que le daba estabilidad: su humanidad, su existencia y todo propósito designado por el

patriarcado como cuidar y vigilar y ser proveedor de ella, así como la apropiación del cuerpo y el espacio de ella.

De esa forma aquel cuerpo ausente de Alba se convierte en la memoria del otro y sin la cual no puede existir, pero también en la norma desestabilizadora de Ángel, ya que Alba es el objeto primario de amor perdido y producido a través de la prohibición (Butler, 2002, p. 151), pues ella lo rechaza de tal forma que no puede ser más el sujeto dominador, ha perdido su capacidad para ejercer dominio sobre el otro y que necesita para poder identificarse, por ello cuando hace presente la voz de Alba y lo corre se rompe la norma de ser el protector porque le pone límites para que no la siga dominando, Ángel se desestabiliza ante la prohibición de no meterse en la vida de ella. Por esta razón Ángel enfurece y quiere regresarla al lugar de dominación insultándola y anulándola para lograr nuevamente ese dominio.

Nunca fui ley. Ahí estuvo la chingadera: jamás te marqué el alto. Haz tu voluntad así en la tierra como en el cielo. Bendita eres entre todas las mujeres. Dios te salve... estamos a mano mordida y rasguñada: ¡Ga-ta-pe-ca-do-ra-te-nías-que-ser!

Revisa atentamente sus manos. Observa ante el espejo su mirada: todo se ve difuso doble, y esto le causa hilaridad:

Siempre que me emborracho, palabra que algo me pasa. ¡Verdad buena que sí!

Ángel se sienta frente al tocador; toma el cepillo y cree ver la cabellera de oro viejo.

—Te ves divina. No eres de este mundo, Alba.

¿Lo sabías?

—Que cosas dices, no diga tonterías, creí que había quedado claro que ésta ya no era tu casa y que no puedes, no debes volver a entrar... (Estrada, 2008, p. 150).

Ante la ausencia de la norma o ley representada por el cuerpo de Alba, así como la condición etérea y sublime que se le atribuye en esa mezcla de plegaria con la idea de la "gata pecadora", dan cuenta de un amor y un deseo, pero también de un rechazo que permiten que ella se manifieste a través de él, pues "La identificación es una trayectoria fantasmática y una resolución del deseo; adoptar un lugar; territorializar un objeto que permite la identidad mediante la resolución temporal del deseo, pero éste continua siendo deseo, aunque sólo sea en su forma repudiada" (Butler, 2002, p. 152). De ahí que Alba esté presente en sus objetos y que Ángel termine en una especie de travestismo, o usurpando a Alba, dando como resultado la incorporación del otro a quien uno originalmente deseó.

Por último, tanto la casa como la voz y el cuerpo travestido generan una corporeización de nuevas normas, las cuales aceptan y validan la autonomía y poder de Alba así como la figura de un cuerpo, en este caso un cuerpo simbólico y abarcador que manifiestan su esencia, sin embargo éste se ve imposibilitado a permanecer pues se encuentra convulso, ya que fue atravesado por la violencia y la presión que ejerce la restauración del viejo orden patriarcal que se implementa cuando Ángel castiga su desobediencia a través de su aniquilación y que se aprecia en el último trabajo del cuento donde la autora nos hace testigos de un feminicidio:

Ángel se detiene en medio del departamento. Escucha atentamente. Oye que algo cae rítmica, sórdidamente. Mira en la punta del zapato una gota café pardusca. Va al baño y revisa la regadera, aprieta las llaves. En la cocina revisa los grifos. Sigue escuchando la gotera. Se toca las muñecas y se muerde los nudillos. Resuelto, se dirige al closet; corre despacio la puerta y cae de rodillas sobre el charco viscoso.

Te lo dije, Alba, lo quería todo -le quita el pañuelo de la boca y con él le limpia la sangre de las fosas nasales; le baja los párpados y empieza a llorar -. [...] No, no digas nada. Quédate tranquila [...] Deja que me eche a tu lado. Así, por lo que resta de la eternidad (Estrada, 2008, p. 152).

El sonido y el charco de sangre, así como la frase "lo quería todo" nos revelan un cuerpo desprovisto de vida y con ello la restauración parcial de su identidad, pues nos encontramos con la figura de un ángel que al final cumple con su función al aniquilarla y custodiarla, incluso después de muerta, así como la devolución del estado de perpetua pasividad para poder tener control de su tiempo y su esencia.

El silenciamiento por parte de Ángel con respecto a la voz de ella es reflejo de la violencia que ejercía sobre Alba, de la cual no se habla pero que se intuye cuando él hablaba usando sus palabras y expresiones. El texto nos revela finalmente que ambos cuerpos están sometidos por la violencia y la lucha de poderes; el primero engeguado por buscar la aprobación de la norma que lo sujeta y que le impide continuar con su vida, mientras que el segundo es aniquilado por intentar liberarse y traspasar esas reglas.

Así mismo, la sorpresiva aparición del cuerpo ausente, luego muerto y presente de Alba simbra en el lector la impotencia por no haberse dado cuenta de que se trataba de un asesinato, lo cual transforma ese cuerpo en un "cuerpo liminal": "un cuerpo que ya no está, pero es reclamado en la memoria del otro, un portador, un tejido de presencias y ausencias" (Diéguez, 2021, p. 17). Un cuerpo reflejo de la memoria colectiva de aquellos que han perdido a un ser querido y que se convierte entonces en todos esos cuerpos víctimas de la violencia. Es el cuerpo que no está pero que se busca entre los escombros, cruzado por múltiples realidades, es el acontecimiento que nos advierte de nuestra situación social, es aquel cuerpo ausente y a través del cual Josefina Estrada consigue incorporar una voz para dar cuenta de un feminicidio y que lamentablemente no ha dejado de replicarse desde entonces hasta el día de hoy en diferentes partes de México y Latinoamérica.

REFERENCIAS

- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Paidós.
- Centro: Informática y Biblia Abadía de Maredsous. (1993). *Diccionario Enciclopédico de la Biblia*. Editorial Herder.
- Cirlot, J. (1992). *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor, S. A.
- Dávila, A. (2009). *Cuentos reunidos*. FCE.
- Diéguez, I. (2021). *Cuerpos liminales: la performatividad de la búsqueda*. BAEZ impresiones.
- Estrada, J. (1990). *Malagato*. Plaza y Valdés.
- Estrada, J. (2008). *Noche de Alba. Para leer de boleto en el metro, 9*. México: Corporación mexicana de impresión, pp. 133-152.

- García, M. (2002). *Un discurso de la ausencia: teoría y crítica literaria feminista*. Secretaría de Cultura.
- Irigaray, L. (1998). *Ser dos*. Paidós.
- Lagarde de los Ríos, M. (2005). *¿A qué llamamos feminicidio?* (Informe n. 1) Comisión Especial para Conocer y dar seguimiento a las Investigaciones Relacionadas con los Femicidios en la República Mexicana y a la Procuración de Justicia Vinculada. https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/marcela_lagarde/feminicidio.pdf
- Lefebvre, H. (1974). *La producción del espacio*. Capitán Swing.
- Madrigal, E. (2009). Naturalidades en construcción: el cuerpo lésbico en la narrativa de Josefina Estrada y de Marielena Olivera. *Destiempos. Revista de Curiosidad Cultural*, (22), 6
- Melchor, F. (2022). *Temporada de huracanes*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- Meneses, R. & Fondevila, G. (2012). Procesos y estructuras de una muerte violenta: homicidios en la Ciudad de México. *Papeles de población*, 18(74), 1-20. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-74252012000400007&lng=es&tlng=es.
- Pacheco, A. (2021). Boom o tsunami. Esa es la pregunta. *Literal magazine*. <https://literalmagazine.com/boom-o-tsunami-esa-es-la-pregunta/>
- Rivera, C. (2021). *El invencible verano de Liliana*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- Rivera, N. (2022). Auge, no "boom" de escritoras en América Latina. *Revista Proceso*. <https://www.proceso.com.mx/reportajes/2022/8/20/auge-no-boom-de-escritoras-en-america-latina-291862.html>
- Russell M., C. (1997). *Panorama crítico-bibliográfico del cuento mexicano (1950-1995)*. Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- Trejo Fuentes, I. (1991). Por los caminos de la insania. *Revista de la Universidad de México*. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/1dlec904-0ba6-46a8-a202-c968ab294734/por-los-caminos-de-la-insania>

TRADUCIR IDENTIDADES NO BINARIAS DEL INGLÉS AL ESPAÑOL

To translate nonbinary identities from English to Spanish

Betsie Aline Guarneros Hernández¹

RESUMEN

Este artículo explora los diferentes desafíos a los que se puede enfrentar un traductor al momento de trasladar una identidad no binaria del inglés al español en un texto en específico. Con este fin, se realizó la traducción de cuatro ensayos de la antología *Nonbinary, Memoirs of Gender and Identity* al español para identificar en qué nivel de la lengua se manifiestan estas identidades y encontrar algunas técnicas traductológicas, para que cada identidad encuentre su mejor equivalente en el español con el objetivo de, finalmente, dar una propuesta de estrategias y consideraciones para esta labor.

Palabras clave: traducción, no binario, discriminación, inclusión.

ABSTRACT

This article explores the different challenges that a translator may face when translating a non-binary identity from English to Spanish. For this, four essays from the anthology *Nonbinary, Memoirs of Gender and Identity* were translated to Spanish to identify in which part of the language are manifested these identities and to find some translation techniques so that each identity could find its best equivalent in Spanish, in order to give a proposal of strategies and considerations for this work.

Keywords: translation, nonbinary, discrimination, inclusion.

INTRODUCCIÓN

A pesar de que las identidades no binarias ya cuentan con décadas de denominarse como tal, los estudios en cuanto a la traducción de estas son bastante limitados. Con este trabajo pretendemos exponer los retos que esta tarea puede presentar a un traductor cuya lengua meta sea el español. Para esto, tras realizar la traducción de cuatro ensayos de la antología *Nonbinary, Memoirs of Gender and Identity* se identificaron los principales desafíos que se presentaron al encontrar sus equivalencias al español, en qué niveles se

¹ Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Lingüística y Literatura, México. ORCID ID: 0009-0009-1107-0681, bef.guarneros@gmail.com

manifestaron en la lengua meta y las consideraciones que se tomaron para, posteriormente, encontrar y exponer las pautas generales y las estrategias tomadas con el fin de que estas sirvan como apoyo a otros traductores en futuros casos semejantes de traducción.

MÉTODOS Y MATERIALES: *NONBINARY, MEMOIRS OF GENDER AND IDENTITY*

Nonbinary, Memoirs of Gender and Identity, editado por Micah Rajunov y Scott Duane, es una antología de ensayos publicada en 2019 cuyo tema principal son las experiencias de 30 personas cuya identidad de género se encuentra en el espectro no binario. Dividida en cinco partes: 1) "What is gender?", 2) "Visibility", 3) "Community", 4) "Trans enough" y 5) "Redefining qualities", esta obra muestra cada una de las facetas y diferentes perspectivas sobre no encajar en el binarismo de género. Para remarcar lo importante de esta investigación, podemos mencionar que en el prólogo de esta antología, Riki Wilchins habla precisamente sobre las limitaciones del lenguaje en relación con el género. Por poner un ejemplo, cómo las etiquetas "heterosexual", "homosexual" y "bisexual" se centran precisamente en el binarismo de género (p. 10).

Sin duda alguna, aunque las identidades de género disidentes tienen registros en múltiples culturas y civilizaciones, indudablemente el tema ha tomado fuerza en los últimos años, principalmente en lo que se refiere a hacer visibles estas identidades a través del lenguaje.² Recientemente, por ejemplo, ha habido un gran debate respecto al uso del género neutro en español, no solo para representar a las personas que no se identifican dentro del binario hombre-mujer, sino por las posibles dinámicas de género que se manifiestan a través de nuestra lengua. Por esto, algunos de los hablantes del español han optado por buscar alternativas tales como usar el femenino como genérico en vez del masculino, así como añadir el sufijo "-e" o "-x" en vez de "-a" u "-o". Este conflicto no se presenta en el inglés, ya que categorías como los adjetivos no cuentan con morfemas de género. Resulta entonces interesante preguntarnos cómo, a pesar de que estas identidades no se encuentran limitadas a ciertas zonas geográficas, se manifiestan de manera distinta dependiendo de la lengua.

Además, como nuestra meta era hacer visibles y respetar estas identidades a través de la traducción, seleccionamos *Nonbinary, Memoirs of Gender and Identity*, pues, además de poder darle difusión a las voces de personas no binarias reales, también podemos dar materiales de consulta a quien quiera saber más sobre el tema. Para este artículo, principalmente por las limitaciones de extensión, elegimos solo cuatro ensayos de esta antología: "Namesake" de Michal "MJ" Jones, "Being Genderqueer Before It Was a Thing" de Geeny Beemyn, "Hypervisible" de Haven Willich y "What Am I?" de CK Combs.

² Sobre este tema, podemos destacar "Nominación como construcción de sujeto de derecho en la comunidad LGBT" de Forero Castillo (2010), así como "Caracterización del discurso de la comunidad de habla LGTBI. Una aproximación a la lingüística queer hispánica" (2021), "Nuevas terminaciones para nuevas realidades: performatividad, afiliación y atenuación en la comunidad de habla LGTBI" (2021) y *Análisis pragmalingüístico de las formas nominales de tratamiento en la comunidad de habla LGTBI* (2021), todos de Navarro-Carrascosa.

INCLUSIÓN DE LAS IDENTIDADES NO BINARIAS A TRAVÉS DEL LENGUAJE Y LA TRADUCCIÓN

Los enfoques que se han dado a la traducción y a su estudio son diferentes y siguen siendo debatidos. Principalmente, las posturas que podemos encontrar respecto a esta disciplina son dos: 1) priorizar el contexto de origen del texto y 2) priorizar el contexto meta del texto. La importancia de ambas posturas radica en el propósito que tenga el traductor al trasladar el texto a otra lengua. Este propósito, por supuesto, no puede guiarse por meros criterios arbitrarios —aunque muchas veces así parezca—, ya que, según Carbonell (1999): “la traducción no es tan sólo una actividad lingüística, sino que pone en juego distintos aspectos culturales, algunos de los cuales tienen más que ver con otros ámbitos del saber que con la lingüística propiamente dicha” (p. 11). En este caso, al hablar de la traducción de identidades no binarias, es indispensable mantener en mente dos cosas: 1) respetar la identidad de la persona no binaria tal y como se presenta en su contexto de origen, y 2) cómo esta identidad se manifestaría en el contexto meta.

Sobre esta misma línea, además de contar con los contextos geográficos del lugar de origen de la obra y el lugar meta a donde esta va a llegar —Estados Unidos y México—, también es imprescindible tomar en cuenta todo lo que refiere al colectivo LGBTQIA+ dentro de la obra, ya que podemos encontrar elementos morfológicos, léxicos y sintácticos con los que los integrantes de ambos contextos geográficos anteriormente mencionados están familiarizados. Al tener esto en consideración, se vuelve relevante la postura de dos Santos y Alvarado (2011), quienes argumentan que:

el estudio de la traducción y de la comunicación entre los pueblos se caracteriza como una actividad intercultural, en la cual el cambio de experiencias, la integración y la construcción del “otro” constituyen un aparato filosófico y lingüístico de importancia absoluta para seguir avanzando en el conocimiento y en el intercambio entre los pueblos (p. 2).

Entonces, los propósitos de la traducción de los ensayos de *Nonbinary Memoirs of Gender and Identity* al español son tanto llegar a más personas no binarias, como dar a conocer estas identidades. Este es el motivo por el que la traducción tiene que estar enfocada tanto en el texto de origen (TO de ahora en adelante)³ como en la lengua terminal (LT de ahora en adelante). Debido a esto, resulta imprescindible mencionar las estrategias específicas que se utilizarán en los niveles lingüísticos donde creemos que se presentará el desafío al traducir identidades no binarias: el morfológico, el sintáctico y el léxico.

En cuanto al nivel morfológico y sintáctico, este estudio traductológico se basará en la propuesta de lenguaje inclusivo, que si bien su uso se ha popularizado principalmente en redes sociales, también se puede encontrar de manera formal en libros como *Inclusivo: Un lenguaje hacia la(s) equidad(es)* de Zabalegui (2021), cuyos “lineamientos” abogan tanto por el uso del morfema “-e” así como por otras estrategias de inclusión de identidades disidentes, como emplear palabras cuyo género no se relacione directamente con el de quien se habla, tal como es el caso de “persona”.

En cuanto al aspecto léxico, como primera estrategia se identificarán los términos pertinentes a la comunidad LGBTQIA+ y, más específicamente, a la

3 Carbonell, O. (1999). *Traducción y cultura. De la ideología al texto*. Ediciones Colegio de España.

comunidad no binarie, al consultar recursos electrónicos como algbtcal.org, pues la mayoría de estos términos no se pueden encontrar en los diccionarios convencionales, y, posteriormente, se evaluará si estos cuentan con un equivalente en la LT con herramientas similares al glosario de términos LGBTQ de CHAT (Chicago Healthy Adolescents & Teens).

Aunque el propósito al hacer la traducción de estos ensayos fue el de encontrar la mayor cantidad posible de equivalencias en la LT, hay muchos casos en los que esto no es posible por tratarse de términos identitarios. Para abordar esto, retomaremos el concepto de "extranjerizar la traducción" de Venuti (2008):

La extranjerización de la traducción es una práctica cultural disidente, que mantiene un rechazo del dominante mediante el desarrollo de afiliaciones con valores lingüísticos y culturales en la situación receptora, incluidas las culturas extranjeras que han sido excluidas porque sus diferencias constituyen efectivamente una resistencia a los valores dominantes. Por un lado, la extranjerización de la traducción representa una apropiación etnocéntrica del texto extranjero simplemente mediante el uso de un discurso en el idioma de traducción para traducir ese texto, sino también al incluirlo en una agenda política en la cultura de la traducción, como la disidencia. Por otra parte, es precisamente esta postura disidente la que permite extranjerizar la traducción para señalar las diferencias lingüísticas y culturales del texto extranjero y realizar un trabajo de restauración cultural, admitiendo lo etnodesviado y potencialmente revisando los cánones literarios en la lengua traducida (p. 125)⁴.

Respecto a esto, también se tomará en cuenta lo planteado por Hervey y Higgins (1992) en la cuestión de elementos intraducibles, considerando como vías de solución el exotismo, el préstamo cultural, el calco, la traducción comunicativa y el trasplante cultural (p. 33), definiendo a cada uno de ellos de la siguiente manera:

- El *exotismo* se encontraría en el polo más cercano al TO, y podemos identificarlo cuando el traductor importa elementos lingüísticos y culturales desde el TO hasta la LT sin cambio alguno.
- El *préstamo cultural* sería un caso bastante similar al anterior, pero se distingue de este ya que se manifiesta a través de solo algunos elementos que no encuentran equivalencia —de cualquier tipo— en el contexto meta, por lo que se retoman del TO sin ningún cambio.
- El *calco*, por otro lado, se trata de una estrategia que apela a un término medio entre el TO y la LT, ya que lo podemos encontrar en elementos que, si bien no cuentan con un correspondiente en la LT, el traductor genera nuevos conceptos o estructuras apoyándose en el TO para su creación.
- La *traducción comunicativa* se acercaría más hacia la LT, ya que se trata de aquel recurso utilizado cuando el concepto intraducible en el TO cuenta con un equivalente más o menos cercano en el LT, por lo que este tomaría su lugar.
- Finalmente, el *trasplante cultural* se refiere al hecho de que un concepto supuestamente intraducible del TO cuenta con un equivalente que se

⁴ La traducción es nuestra.

adapte por completo en la LT, por lo que el traductor asegura su comprensión y le da mayor enfoque a la LT.

Relacionado con esto, entre los criterios para decidir el tipo de estrategia de traducción se tomará en cuenta el concepto de *equivalencia dinámica* de Nida, la cual “está dirigida principalmente a una equivalencia de respuesta más que una equivalencia de forma” (p. 166)⁵. Es decir, que un lector en la LT va a tener la misma recepción del término que un lector del TO. Tomando en cuenta sus limitaciones, las cuales van desde el hecho de que mucho del léxico de la comunidad LGBTQIA+ de habla inglesa no cuenta con términos equivalentes en español hasta la poca familiaridad que se tienen de ellos en ambos contextos.

Paralelamente, en la historia de la comunidad LGBTQIA+ se conoce que, tanto en el TO como en la LT, muchos de los términos identitarios de sus integrantes también se utilizan y han sido utilizados como herramienta para la opresión. En una gran parte de los casos, estos términos han comenzado como el segundo caso y luego han pasado por una reapropiación. Pero ¿cómo identificar la intención de una misma palabra en cada una de sus apariciones para, posteriormente, traducirla? Esta última problemática la abordaremos con el concepto de polisemia y ambigüedad, cuyas definiciones retomaremos de García Yebra (1981). En cuanto a la polisemia, la concebimos como la imposibilidad de traducir un significante del TO, puesto que cuenta con diversos significados que no pueden expresarse en la LT (p. 39). En cuanto a la ambigüedad, es definida por el mismo autor como “la posibilidad de que un texto o parte de un texto pueda interpretarse de dos maneras distintas” (p. 39).

Finalmente, tomando en cuenta que “es claro que no pueden traducirse los significados de los signos lingüísticos en cuanto tales. Hablando con propiedad, no se traduce de lengua a lengua, sino de «habla» a «habla», es decir, de un texto a otro texto” (p. 36), se usarán, principalmente, las siguientes estrategias propuestas por García Yebra:

- En la traducción se elegirá el significante adecuado en la LT para “reproducir el significado del significante del TO en un texto concreto” (p. 39).
- Considerar la intención —o la ausencia de esta misma— que el autor tenía al ocasionar la ambigüedad y, posteriormente, conservarla o eliminarla (p. 47).

Recomendamos estas pues, cuando el texto a traducir tenga varias interpretaciones, consideramos que la labor de le traductore es decidir el enfoque más pertinente, ya sea hacia el contexto cultural de le autore, el efecto que se desee crear en le lector, entre otros casos.

RESULTADOS

El lenguaje es la principal herramienta a la hora de construir relaciones con quienes nos rodean, pero este, a su vez, también ha sido usado como un arma para generar y perpetuar la discriminación. Tan solo en años recientes, por ejemplo, se ha comenzado a debatir respecto al uso del masculino como

⁵ La traducción es nuestra.

genérico universal en nuestra lengua⁶ por la posible jerarquización de los géneros y el androcentrismo que este genera.

Sobre este tema, en 2016 se publicó en nuestro país, México, *Recomendaciones para el uso incluyente y no sexista del lenguaje*, una guía de apoyo elaborada por el Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación (Conapred), el Instituto Nacional de las Mujeres (Inmujeres) y la Comisión Nacional para Prevenir y Erradicar la Violencia contra las Mujeres (Conavim). A pesar de que en esta publicación se hace un gran trabajo contra el sexismo y expresiones excluyentes en lo que se refiere a la diversidad de preferencias sexuales y personas con discapacidad, no presenta ninguna alternativa contra el binarismo de género. Esto es preocupante, ya que invisibilizar un sector de la población perpetúa la discriminación hacia este: al no reconocerlo, la violencia hacia sus miembros está justificada puesto que sus necesidades son invisibles ante su nación.

Es bastante desafortunado que estas instituciones no presenten alternativas a esto, por lo que resulta imprescindible hacer accesible información sobre estas identidades. Por esto mismo, la prioridad de este trabajo fue darles visibilidad a personas no binarias. Asimismo, vale la pena mencionar que el no sentirse como hombre ni como mujer no necesariamente implica un punto nulo o medio: el espectro no binario está conformado por una gran variedad de identidades de género tales como agénero, género fluido, genderqueer, género no conforme, etc.; y estas, a su vez, presentan diversidad en aspectos tales como la expresión de género y la elección de pronombres.⁷ Por esta razón, al no tener respuestas definitivas como traductores, lo que queremos lograr es: 1) una exposición de las decisiones que tomamos y por qué llegamos a ellas, y 2) mostrar que cada expresión identitaria es única y debe estudiarse como tal, por lo que cada texto contará con necesidades especiales que el traductor debe atender.

Debido a esto, creemos relevante dividir nuestros resultados en dos secciones principales, las cuales se centran en los niveles del lenguaje donde hallamos la manifestación de las identidades no binarias: la morfología, la sintaxis y el léxico.

MORFOLOGÍA Y SINTAXIS NO BINARIE

Al realizar nuestra traducción, además de investigar lo suficiente sobre cada autore, también vimos cómo se presentan y se manifiestan personas no binarias en nuestra misma lengua. Consultando medios tanto formales como informales, identificamos que uno de los principales rasgos es que muchas de las personas que se identifican bajo este espectro utilizan las flexiones de género "-e" y "-x" (esta última también se pronuncia como "-e") al hablar de sí mismas, y estas flexiones también se utilizan por personas cuya identidad entra en el binarismo de género para los genéricos universales.

⁶ Para conocer más sobre el tema, recomendamos el artículo de Martínez, (2020). "El discurso sexista en los artículos de opinión. (Del masculino genérico, de los desdoblamientos morfológicos y de las duplicidades léxicas)". *Textos en Proceso*. 2020, 6(2): 91-106.

⁷ Por cuestiones de extensión no pudimos ahondar sobre todas estas identidades. No obstante, recomendamos a le lector consultar glosarios de recursos centrados en la comunidad LGBTQIA+ tales como *LGBTQIA Resource Center Glossary*, disponible en: <https://lgbtqia.ucdavis.edu/educated/glossary>. En español, este glosario se ha traducido y está disponible en: <https://somosruidosa.com/lee/glosario-lgbtqia/>.

Ante esto, los traductores consideramos usar "-x" para los genéricos universales y "-e" para todas las personas cuyos pronombres fueran they/them o neopronombres como ze/hir.⁸ Esto por fragmentos como el siguiente en el que, en el caso de solo usar solo una flexión, pudiera causar ambigüedad: "The difference for nonbinary AMAB individuals is that many of us do not want to be seen by others as female (or as male), so we will always stand out and be potential targets" (p. 96), el cual se traduciría de la siguiente manera: "La diferencia para les individuos AHAN no binaries es que muchas de nosotres no queremos ser vistas por otrxs como mujer (o como hombre), así que siempre destacamos y somos blancos potenciales".

Aunque no descartamos que alguien más pueda optar por esta estrategia, los traductores decidimos usar la "-e" en todos los casos, tanto para personas con pronombres neutros o neopronombres como para genéricos universales, por lo que: "For three quarters of the school year, I was on my own, an outcast no one would claim as a friend" (p. 163), se tradujo a: "Por tres cuartos del ciclo escolar, no tenía amigas, era de les marginades de les que nadie sería amiga". Se llegó a esta decisión, principalmente, por tres razones: 1) no creemos que sea necesario marcar una diferencia entre personas con pronombres neutros o neopronombres y genéricos universales, ya que esto marcaría más las diferencias que subsanarlas, 2) una persona promedio puede interpretar fácilmente el morfema "-e" en su lectura, lo que le facilita e introduce al lenguaje inclusivo de manera mucho más efectiva, y 3) para abogar por una sociedad inclusiva, es indispensable considerar a todos sus habitantes y, en este caso, a las personas con discapacidad visual.

Profundizando en este último punto, actualmente la mayoría de textos pueden encontrarse en internet y las personas con este tipo de discapacidad tienen acceso a ellos mediante la herramienta de accesibilidad "lector de pantalla". Además de que todes podemos apoyarles al agregar texto alternativo a las imágenes que compartimos en redes sociales, por ejemplo, actualmente nuestra labor como traductores también tiene que tomar en cuenta cómo hacer textos más accesibles. Por esto, tal como menciona el Ministerio de Salud de Argentina (2022) en su herramienta de consulta para políticas sanitarias *¿Y ahora cómo se dice? Pensando el lenguaje y la comunicación no sexista e inclusiva en el Ministerio de la Salud de la Nación*: "[...] tanto el signo "@", el "*" como la "x" generan dificultades para las personas con discapacidad visual, ya que los lectores de pantalla (programas que permiten pasar del lenguaje escrito al oral para poder ser escuchado) no tienen forma de decodificar ese artificio discursivo" (p. 14). Sin embargo, aunque en nuestra traducción no nos encontramos con ningún caso, todavía queda cuestionarnos qué podríamos hacer ante casos tales como *latinx*⁹, usado para referirse a latines que viven en Estados Unidos como genérico universal o para aquellos latines que son parte de la comunidad LGBTQIA+.

8 A pesar de que se pueda creer que they/them es un pronombre exclusivamente plural del inglés, su uso como singular se ha usado desde el siglo XIV para hablar de una tercera persona cuyo género es desconocido, y aún hay casos en el que este se usa en la actualidad, como "somebody left their keys in the kitchen". Por otro lado, ze/hir es considerado un neopronombre debido a que su uso es relativamente reciente y fue creado con el propósito de servir como pronombre de género neutro, por esto es bastante similar a "elle" en español.

9 Sobre este término, recomendamos la lectura de E. Cassandra Dame-Griff (2021): What do we mean when we say "Latinx?": Definitional power, the limits of inclusivity, and the (un/re)constitution of an identity category, *Journal of International and Intercultural Communication*, DOI: 10.1080/17513057.2021.190195

por supuesto, se recomienda respetar a todos aquellos que prefieren el uso de otras grafías, principalmente cuando se trata de autodenominarse, pero también a quienes utilizan el lenguaje inclusivo.

También resulta relevante retomar que al principio de esta sección hablamos de lo diversas que son las identidades no binarias, por lo que restringir la expresión de la identidad de un grupo tan extenso a solo un morfema ("-e") sería lo contrario al propósito de esta traducción. Esto pudimos encontrarlo en dos casos en específico en las traducciones de dos de los ensayos traducidos, los cuales fueron los siguientes:

- En el caso de "Namesake" de Michal "MJ" Jones, podemos destacar el hecho de que se trata de una crónica autobiográfica que gira en torno a la exploración y posterior aceptación por la que pasó su autora para descubrir tanto su orientación sexual como su identidad de género. Como empieza contando desde su niñez, le autora expone en pasado este auto-descubrimiento, mostrando algunas marcas con pronombres femeninos como: "Michal is not interested in the things she's supposed to be interested in" (p. 76), a pesar de que más adelante en el texto se nos dice que, actualmente, Michal usa pronombres neutros: "it's they/them—I'm sorry, I know it's confusing" (p. 81). A fin de conciliar esta narrativa, se mantuvieron las marcas en femenino, pero solo cuando eran necesarias y cuando estaban presentes en el texto original; en caso contrario, se optó por recurrir a otras estrategias para no poner marcas de género en el texto; por ejemplo, cuando en el TO decía: "I was new and awkward" (p. 80), en vez de optar por "era nueva y rara", decidimos "nadie me conocía y era una persona rara". Llegando a la conclusión del texto, cuando ya queda claro que le autora usa los pronombres they/them, estos se utilizan hasta el final. Y, con el fin de demostrar la expresión de su identidad, el título se tradujo a "Tocaye".
- El caso de "Who Am I?" de CK Combs es parecido en el sentido de que el autor le da una estructura a su texto bastante similar: exponer su auto-descubrimiento paso a paso, contando, por ejemplo, cómo se identificaba como lesbiana y rechazaba a los hombres trans por "traidores" para luego darse cuenta que no se identificaba como mujer. En su caso, el autor comenta que sus hijos utilizan pronombres masculinos con él y esta es la única marca respecto a los pronombres utilizados hacia su persona. Como esto también ocurre hacia el final del texto, se mantuvo neutro con expresiones no marcadas de género hasta ese punto.

Por casos como estos, es crucial que le traductore sea cuidadoso y vea cómo trasladar cada parte del texto al español para lograr que cada identidad logre encontrar su equivalente en la LT.

Léxico LGBTQIA+

La expresión de identidades no binarias también se manifestó en el léxico. Al realizar nuestra traducción, los retos a los que nos enfrentamos en este aspecto fueron variados, tales como los términos de la comunidad LGBTQIA+ que pueden resultar desconocidos para personas que cuentan con poco contacto con esta y términos que, además de no contar con un equivalente en el español, cuentan con un trasfondo cultural que requieren de su contexto para ser entendidos.

Cuando nos encontramos con términos que consideramos pertenecientes a la comunidad no binarie o a la comunidad LGBTQIA+ en general, en todos los casos fueron utilizadas las vías de solución de Hervey (1992) para los elementos intraducibles, mencionadas anteriormente. Ante esto, no solo tomamos en cuenta si contaban con un equivalente o no en la LT, sino también el propósito que cumplía cada palabra en cada contexto. Sobre esto, podemos dar las siguientes observaciones generales:

En la mayoría de los casos se utilizó el *préstamo cultural* con los términos identitarios bajo el razonamiento de que, además de que consideramos que no se deben hacer modificaciones a términos usados por la gente para hablar de su identidad, también encontramos que tanto integrantes de la comunidad no binarie o LGBTQIA+ en general usaban los mismos términos, sin modificaciones. De entre estos podemos mencionar, por ejemplo "gender-queer" y "queer".

De igual forma, en el fragmento del original: "It would be frustrating to be closer to the expression I want yet be unable to 'pass'—unable to choose invisibility when I want it" (p. 121), donde "pass" viene del término "passing", que se refiere a la capacidad que tiene una persona que no pertenece a un grupo para pasar desapercibida como si sí lo fuera (en el caso de la autora, una persona no binarie que desea pasar desapercibida por la sociedad sin importar su expresión de género, que se inclina más a lo típicamente "femenino"), encontramos en línea que este término se ha adaptado usando el verbo en infinitivo "hacer" en español y añadiendo "passing" en su idioma original. Por lo tanto, en la traducción dejamos: "Sería frustrante estar más cerca de la expresión que quiero, pero no poder hacer *passing*, incapaz de elegir la invisibilidad cuando quiero".

Por otro lado, en los casos donde encontramos que personas no binaries o LGBTQIA+ usaban términos que eran perfectamente equivalentes en el TO y la LT, optamos por usar *trasplantes culturales*. Sobre estos casos podemos destacar aquellos que podrían parecer calcos, pero no lo son debido a que no fuimos los traductores quienes los adaptamos (tales como "no binarie", "género no conforme" y el pronombre "elle"); y, por otra parte, a las situaciones donde la intención del texto era transmitir una idea, en la mayoría de los casos la discriminación a la que se enfrentan las personas LGBTQIA+, tales como traducir "faggot" a "joto" y "tomboy" a "marimacho".

Aunque las vías de solución recién mencionadas fueron la mayoría, también podemos destacar el uso de la *traducción comunicativa* donde una palabra presentaba la ambigüedad descrita por García Yebra (1981), pues en este caso del original: "Michal is odd. Queer" (p. 76), la aparición de "queer" no cumple una única función, sino que tiene el significado principal de "raro" y "extraño" y, además, aprovecha que la palabra se usa para determinar un comportamiento que se sale de la cisheteronorma. Con el fin de que la traducción reflejara esto, se optó por traducir este fragmento a "Michal es extraña. *Rarita*".

Como último caso podemos exponer el *calco* para las siglas del inglés AFAB y AMAB, las cuales significan "assigned female at birth" y "assigned male at birth", respectivamente. Usando esta misma estructura, se tradujeron

a AMAN y AHAN ("asignade como mujer al nacer" y "asignade como hombre al nacer")¹⁰, respectivamente.

Dicho esto, el tratar de conciliar nuestros propósitos (hacer estos textos accesibles a personas con poco conocimiento sobre el tema y llegar a un público no binarie que quisiera leer estas experiencias) provocó que surgieran algunas necesidades en nuestra traducción. Al tratarse de identidades que merecen visibilidad y respeto a la manera en la que se nombran, consideramos que un lector promedio necesita pasar por la *extranjerización del texto* de Venuti (2008), es decir, retarse a sí mismo a aprender y comprender cómo se expresa esta comunidad; no obstante, al mismo tiempo, creemos que este aprendizaje también viene de aportar lo posible como traductores para que este reto no sea abandonado. Por esta razón, aunque en otro texto podríamos haber usado las notas al pie para apoyar a le lector, el que nuestro objeto de estudio se trate de una antología de ensayos requería que pensáramos en cada sección como una unidad a la que el público lector sea capaz de acceder como considere pertinente.

Ante esta problemática, puesto que un mismo término se presentaba a lo largo de diferentes textos, optamos por añadir a nuestra traducción un glosario que incluyera todos los términos léxicos de la comunidad LGBTQIA+ que encontramos en el TO, mismos que, por lo mismo, no resultan familiares para un lector promedio. En este, además de poner una definición a cada término relevante a la comunidad no binarie y LGBTQIA+, también añadimos otros que resultaban relevantes, tales como: asignación de sexo, testosterona, estrógeno, identidad de género, expresión de género, cisgénero, androginia, etc., mismos que también aparecen en los ensayos traducidos.

POSIBLES DESPRENDIMIENTOS TEÓRICO-PRÁCTICOS

A pesar de que la comunidad no binarie ha manifestado su necesidad de ser respetada desde hace bastantes años, solo basta con preguntar a nuestros semejantes su opinión sobre el tema para ver que todavía hay un largo camino por recorrer. Por esto, aunque el propósito de la traducción fue hacer visibles estas identidades, con este análisis se pretende presentar las estrategias realizadas para que textos que presenten estas identidades y que no necesariamente giren en torno a estas sean conscientes también de las consideraciones a tomar a la hora de traducirlas.

No es una exageración decir que las identidades disidentes siempre han sufrido de censura. Además, las diferencias que hay de una lengua a otra pueden poner al traductor en una posición difícil, ya que, aunque no sea de manera malintencionada, se puede incurrir en discriminación o desinformación¹¹. Ante esto, también podemos mencionar que a pesar de que este trabajo se hizo desde un sumo respeto, creemos que, además de que el panorama puede cambiar, este trabajo no está exento de errores. Al tomar decisiones sobre una comunidad tan amplia se pueden cometer errores, y

¹⁰ Tanto en inglés como en español estos términos se refieren a la asignación de sexo por la que todos pasamos al nacer, únicamente basada en los genitales que presentamos. Para conocer más sobre este tema, recomendamos el artículo de Clarke, J. A. (2022). "SEX ASSIGNED AT BIRTH". *Columbia Law Review*, 122(7), 1821-1898. <https://www.jstor.org/stable/27178460>

¹¹ Un ejemplo de esto lo podemos encontrar en el artículo de Míguez Bóveda (2022). «*They*» no siempre son ellos: cómo traducir las identidades no binarias, donde se expone como un medio periodístico tradujo "he/they", es decir, que una persona trans prefiere los pronombres "él y elle", como "él/ellos".

más que una justificación, con esto queremos recalcar lo necesaria que es una investigación exhaustiva y continua.

Sobre esta misma línea, también podemos mencionar que el traducir identidades no binaries, además de que aún cuenta con un largo camino por avanzar, también requiere de una constante actualización. Podemos mencionar, por ejemplo, que los investigadores nos topamos que términos como "genderqueer" cuentan con ciertas traducciones que pueden parecer más cercanas a la LT (cuirgénero)¹²; no obstante, los recursos y personas que las utilizan son bastantes limitados. De igual manera, al tratarse de términos identitarios, lo que aprendemos y experimentamos cada día nunca va a ser igual a como es ahora.

Finalmente, creemos pertinente enfatizar la necesidad de una lectura atenta de autores no binaries, ya que consideramos que no hay mejor estrategia para entenderles que su revisión constante. Y, tal como menciona Richards (2019) en su trabajo *"Picking My Battles": Examining The Experiences Of Gender Nonbinary Identities Within The U.S.*, un excelente ensayo sobre las experiencias discriminatorias que viven día a día las personas no binaries: "Cuando una persona no binarie pide ser llamada "elle" es la responsabilidad del receptor respetar los pronombres ya que es un derecho humano, que debe ser respetado se considere válido o no" (p. 30)¹³.

CONCLUSIONES

Con este trabajo expusimos, principalmente, las decisiones que tomamos al traducir cuatro ensayos de la antología *Nonbinary, Memoirs of Gender and Identity* del inglés al español y cómo y por qué llegamos a ellas, todo esto con el fin de que este proceso sirviera a otros traductores a tomar sus propias decisiones.

En esta investigación encontramos que los principales retos a los que nos enfrentamos para traducir identidades no binaries se encuentran en la morfología, la sintaxis y el léxico, y respecto a estos tres niveles, propusimos que la mejor estrategia es observar cómo se expresan los integrantes de esta comunidad, ya sea mediante la consulta de recursos académicos actualizados que recuperen el léxico de las personas no binaries, así como el observar de manera más informal, ya sea en comunicación directa con personas no binaries o el consultar otros recursos, tales como las redes sociales, puesto que mantenerse actualizado y tratar de estar en contacto con personas cuyas identidades de género no se encuentran en el binario son las mejores vías para no incurrir en la discriminación.

Asimismo, enfocándonos únicamente en la morfología y sintaxis propusimos observar, principalmente, la manera en la que la persona no binarie se expresa sobre sí misma, ya que en los ensayos traducidos decidimos tanto usar los morfemas "-e" y "-x", así como tratar que el texto no manifestara ningún género, e incluso el utilizar pronombres masculinos, dependiendo de la necesidad que presentaba cada texto.

¹² Agradeciendo a la dictaminadora del presente artículo, podemos mencionar el uso de "cuir" en vez de "queer" en español como una manera de resistencia y de apropiación fonética y geopolítica, así como la polémica que ha surgido a partir de esto. Sobre el primer punto, recomendamos la presentación editorial de López, M. y Davis, F. (2010), "Micropolíticas Cuir: Transmariconizando el Sur". *Revista Ramona*. 99: 8-9.

¹³ La traducción es nuestra.

Finalmente, en el aspecto léxico expusimos las vías de solución de elementos intraducibles propuestas por Hervey y Higgins (1992), las cuales dependen del foco que tenga el traductor (ya sea hacia el TO o la LT). De estas elegimos tanto el préstamo cultural (más enfocado hacia el TO), como el calco y el trasplante cultural (ambos más enfocados hacia la LT). En el caso de nuestra traducción, no podíamos solo dirigirnos hacia un extremo u otro (LO o LT) debido a que muchos términos del inglés no cuentan con una "adaptación" de los integrantes de la comunidad no binaria en el español, y, al tratarse de términos identitarios, consideramos que los lectores deben pasar por una extranjerización del texto, es decir, ponerse ciertos retos a la hora de exponerse ante algo nuevo, principalmente por tratarse de identidades disidentes.

Así, sobre este reto proponemos que otros traductores empleen otras estrategias para no dejar solo en este trabajo al lector, tales como las notas al pie y, en nuestro caso, un glosario de términos que podrían resultar desconocidos a alguien que no esté familiarizado con el tema.

REFERENCIAS

- Bellón, B., Diédhou, G. y Ugalde, Y. (2015). *Recomendaciones para el uso incluyente y no sexista del lenguaje*. Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación.
- Carbonell, O. (1999). *Traducción y cultura. De la ideología al texto*. Ediciones Colegio de España.
- dos Santos, F. y Alvarado, E. (2011). *"Lengua e identidad": La traducción literaria y el compromiso ético del traductor*. Universidad de Santiago de Chile (USACH).
- García, V. (1989). *Teoría y práctica de la traducción*. Editorial Gredos.
- García, V. (1981). *Polisemia, ambigüedad y traducción*. En Geckeler, H. (Ed.), *Logos semantikos* (págs. 37-51). Gredos.
- Hervey, S. y Higgins, I. (1992). *Thinking French Translation: A Course in Translation Method: French to English*. Routledge.
- Ministerio de Salud de Argentina. (2022). *¿Y ahora cómo se dice? Pensando el lenguaje y la comunicación no sexista e inclusiva en el Ministerio de Salud de la Nación*.
- Nida, E. (1964). *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Brill.
- Rajunov, M., y Duane, S. (Eds.). (2019). *Nonbinary: Memoirs of Gender and Identity*. Columbia University Press.
- Richards, M. (2009). *"Picking My Battles": Examining The Experiences Of Gender NonBinary Identities Within The U.S.* Illinois State University.
- Venuti, L. (2008). *The Translator's Invisibility. A history of translation*. Routledge.
- Zabalegui, M. (2021). *Inclusivo: Un lenguaje hacia la(s) equidad(es)*. Autores de Argentina.

APROXIMACIÓN TRADUCTOLÓGICA A LA EMPATÍA NARRATIVA EN DOS CUENTOS DE GEORGE SAUNDERS

TRANSLATION APPROACH TO NARRATIVE EMPATHY IN TWO SHORT STORIES BY GEORGE SAUNDERS

Héctor Ramírez Olea¹

RESUMEN

Este artículo, enmarcado en el campo de los estudios traductológicos, muestra algunas estrategias a las que se pueden recurrir para traducir el elemento de la «empatía narrativa», definido por Suzanne Keen, presente en dos casos concretos de la literatura de George Saunders. Analizamos elementos como el idiolecto, la puntuación y la perspectiva narrativa para después presentar ejemplos obtenidos de una traducción elaborada por nosotros, donde se aprecian dichas estrategias. Estas pretenden ser aplicables a otros escritos, que busquen provocar en los lectores una reacción empática.

Palabras clave: empatía narrativa, perspectiva narrativa, idiolecto, puntuación, traducción.

ABSTRACT

This article, framed in the area of translation studies, displays some strategies that could be used when translating the element of "narrative empathy", as defined by Suzanne Keen, present in two concrete cases of the literary works of George Saunders. We analyze elements such as punctuation, narrative perspective, and idiolect, then we present example cases selected from a translation done by us where such strategies can be seen. The proposed strategies are intended to be applicable to other texts that also seek to evoke on its readers an empathetic reaction.

Key words: narrative empathy, narrative perspective, idiolect, punctuation, translation.

INTRODUCCIÓN

En "E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction", el escritor David Foster Wallace predijo que tras el dominio de la ironía y el cinismo en la cultura pop

¹ Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Lingüística y Literatura Hispánica, México, ORCID ID: 0009-0001-7000-9436, hectorolea6@hotmail.com

estadounidense, se alzaría un grupo de "antirebeldes" literarios que combatirían la apatía, esa que la ficción postmoderna trajo consigo, por medio del tratamiento de temas trillados y ridículos como la empatía, los valores y la bondad (1993, pp. 192-193). Se diferenciarían de sus predecesores al no exigir un retroceso al pasado, sino un actuar que tome en cuenta las verdades señaladas por el postmodernismo y nos recuerde que, si bien los seres humanos somos complejos, al fin y al cabo, somos dignos de valor y respeto.

George Saunders, junto con otros exponentes del *New Sincerity*, es uno de esos "antirebeldes", y en la colección de cuentos *Tenth of December* se puede leer la manifestación de estos ideales. Los cuentos de esa colección no están unificados, tanto por su género como por el efecto que buscan causar en el espectador. En el núcleo de todas estas historias se encuentran personas imperfectas, marginadas, perdedoras y comunes que, sin importar cuán lúgubre sea su realidad, anhelan conectar con otros (aun si ellos mismos no se dan cuenta) y que hacen su mejor esfuerzo para lograrlo; y uno, como lector, no puede hacer más que resonar con ese deseo.

Esa empatía que como lectores podemos sentir por sus personajes es uno de los elementos principales que hacen tan atractivo el trabajo de Saunders, no solo a nivel temático, sino a nivel técnico, pues el autor hace uso de toda una serie de recursos literarios para lograrlo. Desde la traductología este fenómeno también resulta interesante, ya que para poder hablar de una traducción eficaz, ese mismo efecto empático igual debería lograrse. La pregunta, entonces, es clara: ¿es posible traducir los elementos textuales y literarios que provocan a un lector sentir empatía?

MÉTODOS Y MATERIALES: *TENTH OF DECEMBER*

Tenth of December es una antología de cuentos escrita por el escritor norteamericano George Saunders. Publicada el 8 de enero de 2013, incluye 10 cuentos que anteriormente aparecieron en las revistas *The New Yorker*, *McSweeney's* y *Harper's* entre 1995 y 2012. Múltiples críticos han señalado que en el núcleo de la escritura de Saunders se encuentra la empatía.² Por eso es que Charles Holdefer (2022), crítico de *Publisher's Weekly*, afirmó que las historias de Saunders: "anuncian una fe en el potencial de la bondad humana"³ (párr. 15), mientras que en *The Guardian* encapsularon en dos palabras la obra de este autor: "Saunders es tan divertido y bondadoso [énfasis agregado] como siempre"⁴ (2022, párr. 14). En los relatos de George Saunders podemos encontrar una invitación honesta a comprender al otro, sin importar cuán distinto sea a nosotros.

Los recursos a los que George Saunders apela para lograr este particular efecto empático representan un reto para la traducción. Para el presente artículo hemos seleccionado dos cuentos ("Victory Lap" y "The Semplica Girls Diaries") que consideramos representativos del particular arsenal lingüístico

2 Por ejemplo, David Hubert señala que la ficción de Saunders "generalmente demuestra una sintonía experta con emociones humanas insignia, tales como empatía, amabilidad y honradez" (2017, p. 115), mientras que Dana del George resalta cómo George Saunders, en su cuento "CommComm", es capaz de "transmitir empatía genuina por los personajes de esta historia al honrar sus luchas" (2017, p. 128). Por otro lado, Michael Trussler señala que en la crítica social que Saunders hace en su obra podemos ver "un deseo utópico de la mejora de condiciones sociales basado en la empatía y la justicia política" (2017, p. 206).

3 La traducción es nuestra.

4 La traducción es nuestra.

y estilístico que este autor emplea. A partir de una traducción hecha por nosotros de ambos relatos pretendemos mostrar cómo nuestra propuesta traductológica enfrenta el desafío el desafío de traducir el efecto de lo que se ha denominado «empatía narrativa».

Pero antes de llegar a esto, debemos comprender cómo es que Saunders logra dicho efecto en sus propios textos. Por ello, en primer lugar revisaremos el concepto teórico de «empatía narrativa» e identificaremos tres elementos a los que el autor recurre y que nosotros también tuvimos presentes en nuestra traducción: 1) la perspectiva narrativa⁵, 2) el idiolecto y 3) la puntuación.

Después revisaremos distintas teorías y estrategias traductológicas que consideran factores sintácticos, semánticos, sociales y culturales y que cuentan con un enfoque tanto interlingüístico como intersemiótico. Finalmente, realizaremos y analizaremos una propuesta de traducción elaborada por nosotros donde mostraremos las técnicas y decisiones que tomamos, mismas que, a nuestro juicio, son las más adecuadas para reproducir satisfactoriamente la empatía narrativa en la traducción y que, al mismo tiempo, cumplen la función de acoplarse a las necesidades del texto de llegada o TL, siguiendo la idea de que al hacer esto se conservarán también los efectos del texto de partida o TP.⁶ Estas estrategias, argumentamos, pueden utilizarse no solo en estos casos concretos, sino también en otras obras que cuentan con un efecto estilístico semejante.

MARCO TEÓRICO

Históricamente, la preocupación por los efectos emocionales que los discursos pueden tener en sus receptores ha sido tema de estudio principalmente de la retórica y el análisis del discurso, sin embargo, en las últimas décadas los estudios literarios han volteado la vista hacia este campo desde la narratología, principalmente hacia la capacidad que los textos tienen para despertar la empatía⁷ de los lectores. A partir de este interés surge la noción de *narrative empathy* o empatía narrativa. Suzanne Keen (2013), una de las principales académicas que ha trabajado el tema, la define como “el acto de compartir las emociones y de adoptar la perspectiva del otro, a través de leer, ver, escuchar o imaginar narrativas sobre la situación y condición de otra persona”⁸ (2013, párr. 1).

A primera vista, en la definición de Keen parece tener predominancia el rol del espectador en el proceso empático, después de todo, es este quien realiza los actos de leer, ver, escuchar o imaginar. De hecho, buena parte de

5 Comprendemos por perspectiva narrativa aquella “estrategia discursiva que constituye el acto de narrar [y que] se clasifica en atención al pronombre que indica al narrador, y así se habla de narración en primera o en segunda en tercera persona” (Beristain, 1995, p. 358). Por otro lado, el idiolecto es toda manifestación del discurso individual que está influenciado por factores como el lugar de residencia, la edad, el estatus social y el nivel general de cultura de una persona.

6 Los conceptos de texto de partida y texto de llegada los tomamos de Anthony Pym (2016). Por el primero entendemos aquel a partir del cual se traduce, mientras que con el segundo hablamos de la traducción producida.

7 Como nos recuerdan Cuff *et al.* (2014), la definición misma de «empatía» ha sido ampliamente debatida por académicos y no es la intención de este artículo zanjar el debate. Para los fines de este trabajo, entendemos por empatía la capacidad humana de comprender por medio de la perspectiva de una persona sus emociones, ideas o experiencias, y que además tiene como resultado una respuesta emocional, ya sea con una emoción completamente igual o una equivalente.

8 La traducción es nuestra.

los estudios realizados sobre la empatía narrativa se centran en el lector, ya sea dese la filosofía y la literatura sobre el efecto que tienen estos textos en ellos, como en Yanal (1999, p. 11). Sin embargo, este no es el único enfoque que se puede adoptar en estos estudios y, efectivamente, no es el único que se ha perseguido ya que algunos investigadores también por el otro lado de la moneda de la relación autor-lector.

Dichos acercamientos analizan las técnicas narrativas que los escritores creativos emplean para provocar empatía en sus lectores. La misma Keen (2013) ha asegurado que, en la empatía narrativa intervienen una variedad de conceptos y estrategias narratológicos, como el discurso indirecto libre, el foco narrativo, los actantes y otros (párr. 1). A nuestro parecer, descubrir qué estrategias son efectivas y cómo funcionan es de vital importancia para realizar una traducción efectiva, pues nos ayuda a que nuestro ejercicio de lectura de análisis sea más consciente.

Para el presente trabajo partiremos de las investigaciones realizadas por Amanda Bigler con su tesis doctoral *Fragmented perspectives: creating empathy through experiments in form and perspective in short fiction* y por Michael Basseler (2017) con su ensayo "Narrative Empathy in George Saunders's Short Fiction". Posteriormente revisaremos algunas nociones y estrategias traductológicas, como las propuestas por Newmark, Sung, y otros, que pueden ser de utilidad al momento de realizar una traducción de este elemento de la empatía narrativa en Saunders.

PERSPECTIVA NARRATIVA E IDENTIFICACIÓN CON EL PERSONAJE

Uno de los recursos que autores como Keen han reconocido que provocan empatía es la identificación, que ocurre cuando un lector se identifica con un personaje ficticio debido a que comparten características, situaciones o personalidades. Lo que resulta interesante es que la identificación puede ocurrir incluso cuando los rasgos en común que personaje y lector comparten son mínimos (Keen, 2007, xii). Además, Bigler señala que la perspectiva narrativa puede influir en la eficacia de la identificación con personajes (2017, p. 11). En los cuentos seleccionados de Saunders se encuentran presentes dos modalidades de esto: a) narrador en primera persona y b) narrador en tercera persona.

La narración en primera persona se considera la perspectiva narrativa por excelencia para la construcción de la empatía narrativa en un relato, puesto que permite al lector ponerse en la posición del personaje y conocer los sentimientos y las opiniones de este de primera mano (Bigler, 2017, p. 12). De esta forma, el lector conecta de manera más íntima con el personaje narrador y es más probable que exista identificación con un personaje. En la búsqueda de generar empatía, el autor suele construir a ese personaje, de forma que resulte agradable o simpático.

Por otra parte, el narrador en tercera persona suele utilizarse para crear empatía con un personaje externo que este presenta. Una de las estrategias más comunes es recurrir a un narrador omnisciente que habla de forma "objetiva" sobre algún personaje, eso nos permite comprender quién es realmente ese personaje sin que la información que recibimos como lectores se vea comprometida por juicios de valor externos y podamos así formar nuestras propias opiniones a partir de los hechos que leemos.

Sin embargo, Bigler identifica una forma distinta en la que la narración en tercera persona puede ser utilizada con el fin de lograr empatía narrativa:

el *figural reflector* o reflector *figural*⁹. En estos casos, la autora señala que la narración adoptará el léxico propio del personaje que narra (Bigler, 2017, p. 32), con todas sus idiosincrasias, y tratando de emular y evidenciar su cosmovisión personal. El efecto de esta estrategia, nos dice Keen (2006, p. 230), es que "los lectores combinan personajes y narradores [en tercera persona] como resultado de un acceso perceptual a la perspectiva de un personaje en particular".¹⁰

Así, por medio del reflector *figural* se terminan desdibujando los límites entre la narración en primera y tercera persona, lo que permite al lector tener una comprensión más profunda de cómo un personaje interactúa y percibe las situaciones, así como comprender la lógica de sus acciones. Con este tipo de estrategia resulta muy útil que cada personaje que se introduzca con esta narración sea distinguible de los demás por medio de su léxico. Como señala la misma Bigler, también se puede aplicar para alternar de un personaje empático a otro, con la intención de mostrar los pensamientos y emociones de más de un personaje, permitiendo que el lector pueda tener acceso a distintas perspectivas (2017, p. 14).

Además, nos dice Basseler, esta focalización de múltiples perspectivas no se limita simplemente a presentar distintas perspectivas, sino que, además puede permitirnos contrastarlas y compararlas, creando así tensión narrativa (2017, pp. 163-164). Ese choque y esa tensión provocan que el lector, a la vez, sienta empatía y se cuestione su origen, pues este sentimiento, como señala ese mismo autor: "necesariamente se fundamenta en un conocimiento incompleto y selectivo de la situación [...] el héroe no es necesariamente heroico y el villano no es tan malo como él o ella podría parecer"¹¹ (Basseler, 2017, p. 165).

TRADUCTOLOGÍA

Si bien son muchos los elementos que contribuyen a lograr el efecto de la empatía narrativa por medio de la perspectiva narrativa, en el presente trabajo, propuesto primordialmente desde un enfoque traductológico, nos centraremos en dos: la puntuación y el idiolecto. Revisaremos distintas teorías traductológicas que hablan sobre estos elementos, así como técnicas que podemos ocupar con miras a conservar en la traducción aquellos recursos vinculados con la empatía narrativa descrita por Bigler, Keen y Basseler y que el autor integra en su obra.

IDIOLECTO

Como ya hemos visto, la construcción de los personajes por medio de un léxico personalizado o idiolecto es uno de los recursos por medio de los cuales se puede lograr la empatía narrativa. Para los fines de este trabajo partimos de la definición que Gromyak y Kovaliv dan de idiolecto: "Discurso individual, que está caracterizado por el lugar de residencia, edad, espe-

⁹ Esta es una clase de narración donde el narrador es el sujeto de la enunciación, pero el "centro focal de conciencia", como lo describe Keen (2006, p. 219), se encuentra en un personaje de la narración. En otras palabras, esto significa que, aunque el narrador no es un personaje dentro de la obra, la redacción presenta sus palabras como si fueran las del mismo personaje del que narra: el personaje se "refleja" en el narrador.

¹⁰ La traducción es nuestra.

¹¹ La traducción es nuestra.

cialidad, estatus social y el nivel general de cultura de una personalidad¹² (como se citó en Sung, 2020). En la literatura esto no es distinto, pues, como menciona Newmark, el idiolecto en textos literarios nos puede revelar mucho sobre un personaje, incluidas las características previamente mencionadas y tantas más (1988, p. 795).

A nivel lingüístico, un idiolecto se compone de elementos fonéticos, fonológicos, morfológicos, sintácticos y léxico-semánticos (Sung, 2020, p. 39). Las variaciones de la norma (y su preservación) en todos estos niveles presentan un reto en la traducción literaria. Korobleva resume en tres grupos las distintas estrategias traductológicas para traducir los idiolectos de personajes: 1) la preservación máxima de las características de los idiolectos, 2) la preservación parcial de las características de los idiolectos y 3) ignorar por completo las características de los idiolectos (como se citó en Sung, 2020). Las primeras dos estrategias buscan aplicar en la traducción los mismos procesos lingüísticos que el autor original usó en el TP. Sin embargo, es importante mencionar que ni siquiera la primera estrategia busca mantener todas y cada una de las características de los idiolectos, pues, como afirma Rebrii, las diferencias estructurales entre el lenguaje del TP y el del TL hacen imposible esta tarea y por eso se recomienda adoptar un enfoque compensacional (como se citó en Sung, 2020).

El procedimiento de compensación es definido por Peter Newmark como aquel que ocurre cuando "la pérdida de significado, de efecto auditivo, de metáfora o de efecto pragmático en una parte de una oración es compensada en otra parte o en una oración contigua" (1988, p. 90). Entre las técnicas traductológicas compensatorias encontramos la sustitución, la preservación y la omisión. Ahora bien, Sung acierta al señalar que: "una técnica específica puede producir un resultado positivo en un texto, pero la misma desviación del habla estándar requiere un enfoque distinto en otro texto dependiendo de múltiples factores"¹³ (2020, p. 41). Por ello, la elección de una técnica sobre otra debe ocurrir a un nivel individual y con el criterio de que sea aquella "que mejores soluciones permita". (Pym, 2016, p. 10).

Por ejemplo, si un texto utiliza palabras en una lengua extranjera, estas pueden ser preservadas tal cual en la traducción cuando ayudan a preservar el efecto estilístico del original, como cuando se incluyen frases en francés para mostrar que una persona pertenece a un estrato social alto y es culta (Sung, 2020, p. 44). Por otro lado, cuando es imposible utilizar el mismo término, se puede recurrir a un equivalente funcional, donde se "des-culturaliza" una palabra para que su significado sea claro, o a un equivalente cultural, donde se utiliza una palabra en la lengua del TL que comparta los rasgos importantes del término usado en el TP (Newmark, 1988, p. 83).

Dado que el idiolecto es sumamente importante en la construcción de la empatía narrativa, resulta de vital importancia conservar o adaptar tantas de las características distintivas como sea posible. Si bien resulta imposible conservar absolutamente todas, emplear distintas estrategias, como la preservación o la sustitución, pueden ser muy útiles para este fin. La elección de una sobre otra debe estar guiada por las necesidades específicas de nuestra traducción y por la búsqueda de que la solución brindada sea eficaz a nivel estético y funcional.

¹² La traducción es nuestra.

¹³ La traducción es nuestra.

PUNTUACIÓN

La puntuación es muy útil en el discurso escrito. Nos ayuda a jerarquizar, desambiguar y dar énfasis a nuestras ideas. Por eso, resulta obvio afirmar que un buen manejo crítico-traductológico de los signos de puntuación es indispensable para lograr una comunicación efectiva con nuestra traducción. Como dice Newmark: "La puntuación puede ser poderosa, pero con frecuencia es pasada por alto" (1988, p. 58). Y en efecto, tal y como señalan Awad, Mourad y Elamil (2021), en la enseñanza y en la práctica de la traducción, la puntuación suele ser menospreciada, en parte por la similitud que las distintas lenguas dan a sus signos y porque es probable que el lector del TL pueda comprender sin mayor dificultad el texto, incluso si no se respeta el uso estándar de los signos de puntuación (p. 1085).

Estos mismos autores afirman que cuando los traductores omiten la puntuación, esto puede dar como resultado una traducción "incompleta", dado que "excluyen información tácita que el autor ha expresado usando signos de puntuación, especialmente si se trata de un texto literario"¹⁴ (Awad, Mourad y Elamil, 2021, p. 1096). Para remediar esto, abogan por que los traductores desarrollen la habilidad de distinguir cuándo un signo de puntuación es usado por el autor como un elemento gramatical-sintáctico y cuándo como signo con significado semántico (Awad, Mourad y Elamil, 2021, p. 1088).

Una forma de lograr aplicar esta habilidad de la que hablan ellos es analizar la estructura profunda de la oración a traducir y comprender la función que todos los elementos de esta, incluidos los signos de puntuación, cumplen, para entonces encontrar una equivalencia adecuada al sistema de la lengua de nuestro TL (Awad, Mourad y Elamil, 2021, p. 1088). Por ejemplo, en su artículo, los autores encontraron tres usos principales de la puntuación: la organización sintáctica, la jerarquización de información y la expresión de emociones e intenciones (Awad, Mourad y Elamil, 2021, pp. 1089-1090), aunque eso no quiere decir que sean los únicos posibles. En este sentido, si bien categorizar los roles que los signos de puntuación pueden tener es de vital importancia, nuestra traducción no debe limitarse a consultar una tabla de equivalencias rígida, sino que se tratará y evaluará en cada contexto particular, pues lo importante es comprender el significado semántico que transmiten en el TP.

RESULTADOS

Con todo esto en mente, realizamos la traducción de "The Semplica Girl Diaries" y "Victory Lap", ambos relatos pertenecientes a *Tenth of December* de Saunders. A continuación mostraremos, por medio de fragmentos seleccionados, las decisiones traductológicas que tomamos durante nuestra práctica; explicaremos también por qué consideramos que dichas decisiones son pertinentes y eficaces al momento de traducir aquellos elementos que consideramos primordiales para la construcción de la empatía narrativa.

En "Victory Lap", las vidas de tres personajes se entrelazan: Alison, una niña optimista y alegre que está convencida de que la vida es divertida y las personas son buenas; un hombre ruso sin nombre que intenta secuestrar a Alison para violarla; y Kyle, un niño con padres sumamente controladores que

¹⁴ La traducción es nuestra.

trata de evitar el secuestro, aun si no es con las motivaciones más nobles. La narración, en tercera persona, utiliza en los tres personajes principales del relato el recurso de reflectores figurales. Es de esta forma que podemos conocer sus personalidades y la manera en la que interactúan y perciben el mundo. No solo las preocupaciones de cada uno son distintas, también lo es su vocabulario. Y es precisamente por el idiolecto de cada uno, que Saunders construye y logra empatía por sus personajes.

Recordemos que al traducir dialectos y narraciones que utilizan reflectores figurales nuestra meta es emular y evidenciar la cosmovisión personal de cada personaje. Para esto seguimos las recomendaciones de Newmark y, en primer lugar, identificamos lo que el autor transmite con su elección de dialecto, permitiéndonos delimitar el perfil de cada personaje. Después de todo, los dos niños de la historia serán muy distintos al adulto, y también entre sí. Incluso aquellos aspectos que tienen en común, como sus delirios fantasiosos de grandeza, se manifiestan de formas distintas en cada uno de ellos. Por razones de espacio, decidimos centrar nuestro análisis solo en Kyle y Alison.

En el primero identificamos a un niño sumamente reprimido por el estilo de paternidad autoritario de sus padres, que ha sido tan efectivo que incluso él mismo, muchas veces en contra de su propia voluntad, regula no solo su comportamiento, sino también su pensamiento siguiendo las normas paternas. Y dado que sus padres parecen ser unas personas tanto metódicas como controladoras, esto da como resultado que el pensamiento de Kyle haya adoptado, discursiva y textualmente, cierta estructura robótica y sistemática más propia de un manual de procedimientos que de un niño de su edad. Sin embargo, Kyle internamente lucha por la autonomía que le ha sido negada, misma que se manifiesta, en especial conforme avanza la historia, en un comportamiento agresivo y violento, como lo podemos ver en el siguiente fragmento: "You were going to ruin her life, ruin my life, you cunt-probe dick-munch ass-gashing Animal? Who's bossing who now? Gash-ass, jiz-lips, turd-munch— [...] Got a plan, stroke-dick? Want a skull gash on top of your existing skull gash, big man?"¹⁵ (Saunders, 2013, p. 23).

Por otro lado, tenemos a Alison, una niña creativa e idealista. Sin importar si sus fantasías la ponen como una doncella en busca de amor o como una damisela misericordiosa que perdona a un cazador, Alison está llena de optimismo y se preocupa por los pobres y los marginados. Aun así, sigue siendo una joven de 14 años con ansiedades por su posición social en la jerarquía de la escuela, pues no quiere ser vinculada con el para nada popular Kyle, a pesar de que solían jugar juntos de pequeños. Sin importar esto, está convencida de que "Each of us is a rainbow [...] people [are] good and life [is] fun" (Saunders, 2013, p. 9).

Tomando en cuenta todo esto, seleccionamos dos fragmentos en los que se puede apreciar cómo Saunders transmite estos rasgos que identificamos con su elección de palabras y, por tanto, evidencian la clase de decisiones traductológicas que nosotros hemos tomado en nuestra labor. El primero es el siguiente:

¹⁵ Con el fin de no falsear la información, optamos por mantener el texto original en inglés. Aun así, proponemos la siguiente traducción: "¿Con que ibas a arruinar su vida, arruinar mi vida, tú, mamá-huevos? ¿Quién manda ahora? Culo rajado, chupavergas, comemierda [...] ¿Tienes un plan, pinche chaquetas? ¿Quieres otra rajada en el cráneo para tu otra rajada en el cráneo, hombrecito?"

Chale, papá, ¿en verdad te parece justo que deba matarme en el patio hasta el anochecer después de un riguroso entrenamiento de campo traviesa con dieciséis series de 440 yardas, ocho de 880, una carrera de milla, chorrocientos sprints Drake y ejercicios de relevo indio de cinco millas? Changos, muy tarde. Ya estaba por la tele. Y había dejado un rastro incriminatorio de microterrones. Requete verboten. ¿Podrían los microterrones ser recogidos manualmente? Aunque, problema: si regresaba a recoger manualmente los microterrones, dejaría un nuevo rastro incriminante de microterrones¹⁶ (Saunders, 2013, p. 11)

Aquí podemos ver cómo Kyle mezcla un vocabulario más "infantil" o "coloquial" en palabras como «Yoinks» y «kajillion» con otro más "adulto" o "culto" como «verboten» o «incriminating», aunque incluso en estos casos las palabras son utilizadas de forma poco convencional, como es el caso de «way verboten», pues es un niño quien las emplea. Estos usos poco convencionales, que no solo aparecen en los apartados de Kyle, se presentan de distintas formas, por ejemplo, por medio de combinar un registro coloquial con uno formal o usar de una palabra en un contexto que no va acorde con su definición.

La alternancia entre registros formales y coloquiales, así como la forma particular en que ocurre, es un elemento sumamente importante en la construcción del personaje de Kyle, pues refleja la función de caracterización que se manifiesta con este uso del idiolecto. Debido a esto, pusimos especial cuidado durante la traducción; por ejemplo, cuando tradujimos la construcción «way verboten», decidimos mantener la presencia del término en alemán para conservar la sensación de extrañamiento del original, pero optamos por acompañarlo del prefijo «requete-» para imitar el registro más coloquial e infantil de Kyle. Además, consideramos que con esta decisión se imita el efecto humorístico que el original logra al combinar tales palabras.

El otro de los fragmentos seleccionados lo recuperamos de la sección de Alison:

En la encuesta rápida, ella había votado porque la gente es buena y la vida es divertida, y la maestra Dees le lanzó una mirada de lástima cuando ella proclamaba su opinión: Para hacer el bien, solo debes decidir hacer el bien. Debes ser valiente. Debes luchar por lo justo. Durante esto último, la maestra Dees hizo algo así como un quejido. No había problema. Había mucho dolor en la vida de la Sra. Dees, y aun así, qué curioso, aun así obviamente encontraba algo divertido en la vida y algo bueno en las personas, porque de lo contrario ¿para qué quedarse despierta calificando tan tarde que llegas toda exhausta al día siguiente, con la blusa al revés, porque te equivocaste en la oscuridad de la madrugada, pobre cosita atolondrada?¹⁷ (Saunders, 2013, pp. 9-10).

¹⁶ Fragmento original en inglés: Gar, Dad, do you honestly feel it fair that I should have to slave in the yard until dark, after a rigorous cross-country practice that included sixteen 440s, eight 880s, a mile-for-time, a kajillion Drake sprints, and a five-mile Indian relay? Yoinks, too late. He was already at the TV. And had left an incriminating trail of microclods. Way verboten. Could the microclods be hand-plucked? Although, problem: if he went back to hand-pluck the microclods, he'd leave an incriminating new trail of microclods.

¹⁷ Fragmento original en inglés: *In their straw poll she had voted for people being good and life being fun, with Mrs. Dees giving her a pitying glance as she stated her views: To do good, you just have to decide to do good. You have to be brave. You have to stand up for what's right. At that last, Mrs. Dees had made this kind of groan. Which was fine. Mrs. Dees had a lot of pain in her life, yet, interestingly? Still obviously found something fun about life and good about people, because otherwise why sometimes stay up so late grading you come in the next day all exhausted, blouse on backward, having messed it up in the early-morning dark, you dear discombobulated thing?*

Como ya dijimos antes, Alison es una niña con muchas convicciones y esto se refleja en su pensamiento. Consideramos que resulta imprescindible preservar esto en nuestra traducción, por lo que la elección de palabras por la que optamos giró en torno a esta particularidad. Así, «have to», lo traducimos como «debes», intentando dar la impresión de que Alison apela al deber moral en su pequeño manifiesto en clase. Siguiendo esta línea, «stated» lo traducimos como «proclamaba» para reforzar este uso retórico del lenguaje y ser congruentes con nuestra opción anterior.

El riesgo que podría haber con esta decisión traductológica es que el personaje podría llegar a ser percibido como demasiado moralista y, por lo tanto, no se logre la empatía narrativa. Sin embargo, este riesgo existe también en el original, y en la traducción lo resolvimos de forma muy similar a como lo hace Saunders: a través del uso del contraste. ¿A qué nos referimos? Si bien Alison cree en la justicia, el amor y la equidad, y hace explícitas estas convicciones, a veces se expresa de forma no muy compasiva de otros. Creemos que Saunders hace esto para evitar que el texto sea demasiado meloso y para darle una complejidad más humana al personaje, pues puede ser un poco más difícil empatizar con alguien perfecto por no poder sentirnos identificados con él o ella. Por eso, en la traducción, “you dear discombobulated thing” pasó a ser “pobre cosita atolondrada”. Creemos que esta opción hace evidente la lástima condescendiente del original que funciona para traer balance a los grandes discursos morales de Alison. Además, también consideramos pertinente traducir «discombobulated» por una palabra que no solo transmita el significado, como podría serlo «desconcertado», sino que también conserve el tono humorístico y un tanto desdeñoso del original, por lo que se optó por «atolondrada».

El otro caso de estudio es el cuento “The Semplica Girl Diaries”. La historia tiene un formato que imita las entradas de un diario. Dado que el narrador, un hombre de clase media/media baja, escribe el diario al final de su día, en la redacción encontramos omisiones de palabras, abreviaciones e ideas cortas o trucas, así como un léxico carente de complejizaciones retóricas y de un vocabulario culto. En el narrador identificamos también una preocupación constante por su estatus socioeconómico y el de su familia. Teme que si no es capaz de proveerles de suficientes posesiones materiales, serán la burla de sus compañeros y no serán felices. Todo esto puede, en un primer momento, fomentar la identificación, pues, como mencionan Bortolussi y Daxton, cuando el lector comparte con el narrador ciertas características en común, puede adscribirle otras experiencias propias y, por esa asociación, identificarse con él (2003, p. 85).

Es interesante que Saunders logra empatía por el narrador no solo al mostrarnos sus miedos más íntimos, sino también a través de la forma de su discurso, por medio de una redacción que emula la oralidad en la escritura, misma que debe ser replicada en la traducción. Sin embargo, optar por una traducción literal, es decir, traducir palabra por palabra (o signo por signo) en un orden prácticamente igual al del original, no es necesariamente la mejor opción, principalmente por la diferencia en las gramáticas de cada lengua. Así, por ejemplo, omitir los pronombres personales en función de sujeto no es inusual en español como sí lo es en inglés; y en casos más extremos calcar la supresión de ciertas partes del discurso del TP puede dar como conse-

cuencia un escrito incomprensible para los lectores del TL. Como traductores debemos entonces buscar alternativas creativas que subsanen las posibles pérdidas de equivalencia que nuestra traducción tenga al ajustarnos a las necesidades de la lengua, y los lectores del TL. Ofrecemos como ejemplo el siguiente fragmento de nuestra traducción de "The Semplica Girl Diaries": "Pues qué sabemos realmente del pasado? Cómo olía la ropa y cómo sonaban carrozas? ¿Sabrá la gente del futuro, por ej., sobre el sonido que hacen los aviones al pasar en la noche, dado que para entonces aviones sean historia?".¹⁸

En nuestra traducción respetamos la elisión de artículos, tal como lo hace el original, pero además, siguiendo un enfoque compensacional, optamos por elidir los signos de interrogación de apertura en todas sus posibles apariciones, pues si bien el original no hace ninguna clase de omisión de signos, consideramos que esta decisión es congruente con la idea de una redacción que prioriza la practicidad y se aleja de lo normativo. En la vida real, el "uso correcto" de los signos de puntuación lo podemos asociar con cierta formación académica, sin embargo, la mayoría de las personas, especialmente en contextos informales, suele no seguir al pie de la letra todas las normas ortográficas. Al hacer un intencional pero cuidado "mal uso" de los signos de puntuación podemos transmitir el habla casual y coloquial que ya habíamos identificado en el TP. Además, emular algunas de estas formas reales de comunicación escrita puede ayudar a que el lector se sienta identificado en un primer momento con el narrador, cosa que creemos que fue una de las motivaciones originales de Saunders al decidir no seguir todas las convenciones literarias de puntuación.

En los textos de George Saunders podemos ver que el autor es selectivo con qué normas de puntuación seguir y cuáles no para lograr un balance entre forma y función. Si se ignoran todas, la lectura del texto puede resultar frustrante, incomprensible y torpe. Pero si se sigue y respeta cada una de ellas, no se logra esta oralidad escrita tan característica de sus obras. Por eso nosotros mismos en nuestra traducción tuvimos mesura al ignorar el uso normativo de solo ciertos signos de puntuación, como la ya mencionada omisión del primer signo de interrogación, pero respetamos otros, como el uso de comas y puntos según lo dictado por la academia, puesto que a nuestro juicio no se lograría en nuestro TL ninguna equivalencia del TP para justificar esta posible decisión traductológica y, por el contrario, podría incluso crear ambigüedades en la lectura.

Aun así, el ejemplo presentado revela cuán potente puede ser la puntuación en la traducción de un escrito literario y cómo transgredir las normas convencionales de forma similar o equivalente a como lo hace el TP nos puede ayudar a transmitir cosas que se perdieron con otras estrategias traductológicas. Además, un uso creativo de la puntuación nos puede ayudar a reforzar otras decisiones traductológicas que hayamos tomado, como el uso de algún dialecto.

Con todas las decisiones que hemos presentado queremos evidenciar dos cosas: en primera instancia, que resulta de vital importancia valorar nuestras decisiones traductológicas en conjunto, pues si lo hiciéramos de forma aislada podrían resultar en la conformación de un efecto contraproducente en el TL y, en segunda instancia, que incluso los cambios pequeños

¹⁸ Because what do we know of other times really? How clothes smelled and carriages sounded? Will future people know, for example, about sound of airplanes going over at night, since airplanes by that time passé? (Saunders, 2013, pp. 109-110).

pueden contribuir a lograr equivalencias si parten de un análisis traductológico eficaz con una meta clara.

CONCLUSIÓN

Este trabajo es un primer acercamiento a la traducción de la empatía narrativa, tema que por sí mismo es relativamente nuevo en los estudios literarios. Brindamos algunas estrategias que podrían ser útiles para la traducción de la empatía narrativa, de manera particular y específica en los relatos de George Saunders. Nos sustentamos en un análisis literario de la obra y de los recursos que el autor utiliza, así como en un repaso de múltiples teorías traductológicas.

Con respecto al uso de la puntuación, proponemos que al imitar la forma en las que las personas suelen escribir de forma casual, por ejemplo, omitiendo el uso de signos de apertura tanto de interrogación como de exclamación, se favorece la identificación de personaje y se propicia la empatía narrativa. Sin embargo, también es importante repetir que este uso debe ser medido y cuidado para no entorpecer la lectura o que los cambios parezcan errores por parte del traductor.

Por otro lado, sostenemos que el idiolecto de los personajes es un elemento que debe tenerse presente si se desea replicar, en la traducción, el efecto empático que la obra de George Saunders logra. No basta con conservar las transgresiones o desviaciones lingüísticas de la norma, sino que también es pertinente incorporar elementos que sean congruentes con el estilo del TP y con el efecto que este busque causar. En este sentido, una traducción eficaz debe buscar transmitir, a través del léxico, los mismos rasgos de personalidad presentes en el TP o al menos aquellos que la cultura del TL pueda reconocer como equivalentes. De esta forma no se eliminarán del texto aquellos elementos que ayudan a entender el contexto sociocultural de un personaje, lo cual, consiguientemente, permite que el lector pueda sentirse identificado con él.

Aún queda mucho camino por recorrer, sin embargo, esperamos que este primer acercamiento muestre cuán útil puede ser para una traducción voltear hacia aquellos elementos lingüísticos y estilísticos que suelen ser menospreciados. La atención a los detalles y la búsqueda de novedosas soluciones pueden ser la diferencia entre una traducción eficaz y otra mediocre.

REFERENCIAS

- Awad, D., Mourad, G. & Elamil, M. (2021). *The Role of Punctuation in Translation. Proceedings of Grapholinguistics in the 21st*, 5, 1083-1095.
- Basseler, M. (2017). Narrative Empathy in George Saunders's Short Fiction. *George Saunders. Critical Essays*. Palgrave Macmillan, Cham.
- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. (7a ed.). Porrúa.
- Bigler, A. M. (2017). *Fragmented perspectives: creating empathy through experiments in form and perspective in short fiction*. Loughborough University.
- Cuff, B. M. PÁG., Brown, S. J., Taylor, L. y Howat, D. J. (2014). *Empathy: A Review of the Concept*. *Emotion Review*, 8(2), 144-153. <https://doi.org/10.1177/1754073914558466>
- Holdefer, C. (s. f.). Tenth of December: Stories. *New York Journal of Books*. <https://www.nyjournalofbooks.com/book-review/tenth-december-stories>

- Keen, S. (2006). A Theory of Narrative Empathy. *Narrative*, 14(3), 207–236. <http://www.jstor.org/stable/20107388>
- Keen, S. (2007). Contemporary Perspectives on Empathy. *Empathy and the Novel*, 3–36. Oxford University Press.
- Keen, S. (s. f.). Narrative Empathy. *The Living Handbook of Narratology*. <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/42.html>
- Mar, R. A., Oatley, K., Djikic, J. y Mullin, J. (2011). Emotion and narrative fiction: Interactive influences before during, and after reading. *Cognition & Emotion*, 25(5), 818–833.
- Newmark, P. (1988). *A Textbook of Translation*. Prentice Hall.
- Pym, A. (2016). *Teorías contemporáneas de la traducción: Materiales para un curso universitario*. Intercultural Studies Group.
- Saunders, G. (2013). *Tenth of December*. Random House Trade Paperbacks.
- Sung, O. (2020). *Translation Challenges in Rendering Idiolects of Literary Characters*. *Studies About Languages*. 37–55.
- Wallace, D. (1993). *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*. Review of Contemporary Fiction, 13(2), 151–194.
- Yanal, R. J. (1999). *The Paradoxes of Emotion and Fiction*. Pennsylvania State University Press.

LITERARIEDAD EN LOS TEXTOS PERIODÍSTICOS A PARTIR DE LA ENTREVISTA

Literariness in journalistic texts based on the interview

Lidia Mariel Flores Hernández¹

RESUMEN

La literariedad es un elemento que comparten la literatura y el periodismo. Este último, más allá de comunicar información, puede tomar rasgos literarios para recrear una atmósfera y construir personajes, en pro de contar una historia más cercana para los lectores. En este trabajo se lleva a cabo un análisis de diferentes obras periodísticas con el fin de mostrar la adecuación que hacen las y los periodistas del lenguaje literario en sus trabajos de investigación, en este caso específico, a través del recurso y género de la entrevista. La coexistencia de estos componentes confiere a las entrevistas la cualidad de transformarse en obras narrativas.

Palabras clave: literatura, periodismo, entrevista.

ABSTRACT

Literariness is an element shared by literature and journalism. The latter, beyond communicating information, can take literary features to recreate an atmosphere and build characters, in order to tell a story closer to the readers. In this paper, an analysis of different journalistic works is carried out in order to show the adaptation that journalists make of literary language in their research work, in this specific case, through the resource and genre of the interview. The coexistence of these components gives the interviews the quality of becoming narrative works.

Keywords: literature, journalism, interview.

INTRODUCCIÓN

La entrevista otorga a las y los periodistas la oportunidad de recopilar información que resulta de gran utilidad para desarrollar sus textos. Ayuda a crear una atmósfera que otorga datos de valor al lector a través de datos extralingüísticos, tales como descripciones de escenarios, atuendos, gestos y emociones particulares que se asoman al responder a determinados cuestionamientos que se realizan a la persona entrevistada. Permite generar un

¹ Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Lingüística y Literatura Hispánica, México, ORCID ID: 0009-0008-5108-1265, flores.lid.ma@gmail.com.

compendio de detalles que no se limitan únicamente a compartir un reporte de datos, sino que buscan aproximarnos en lo máximo posible a un lugar/sujeto histórico, político, social, etc.

En su concepción, el periodismo ha tenido como misión informar. Si bien busca hacerlo de manera objetiva, esto no limita la libertad creativa y de estilo que diversas autoras y autores han plasmado en cada una de sus publicaciones a través de los años. Como lo indica el periodista Luis Guillermo Hernández (2017), en ocasiones nos encontramos con:

cierto tipo de texto que, lejos de ser ese relato objetivo y mecánico que uno encuentra cada día en la gran prensa hoy, parece literatura. Un texto colmado de detalles, de múltiples voces, de escenas trepidantes, de diálogos que parecen arrancados del mejor de los libros de Flaubert; con elementos narrativos colocados minuciosamente a lo largo de los párrafos. (p. 17)

Y esto, si nos remontamos tiempo atrás, no es ninguna casualidad. Pensemos en las epopeyas, las cuales buscaban narrar hechos heroicos, así como las memorias de pueblos enteros, y se convirtieron en clásicos de la literatura universal. El periodismo busca algo similar cuando narra acontecimientos, cuando está presente en lugares y momentos donde no todos podemos estar; incluso, se acerca a personajes con los que no siempre podemos tener contacto. Así, el periodismo se hace presente como relato y, como tal, no está exento de poseer literariedad.

El objetivo de este artículo es analizar la manifestación de elementos propios de los textos literarios en el contexto de los textos periodísticos considerando la entrevista periodística como una herramienta eficaz para lograr esta convergencia. Las características que se exploran en el análisis son la literariedad, la condición de relato del texto periodístico en cuanto a que es historia y discurso, y polifonía. Para ello consideramos a dos autores referentes en el periodismo, quienes destacan por su enfoque temático y estilo particular en la elaboración de sus entrevistas.

El primero es Julio Scherer García, conocido por ser un hábil entrevistador, "quería saber, siempre quería saber. Y si ya sabía, quería saber más... No lo agotaba preguntar, ahondar, precisar, indagar, molestar si era necesario" (Rodríguez, 2015, p. 6). Entre sus entrevistas más destacadas se encuentran las realizadas a Fidel Castro, Bibi Anderson, Augusto Pinochet y el narcotraficante Ismael 'El Mayo' Zambada, siendo esta última la que se analizará en este artículo, la cual se encuentra publicada en *Entrevistas para la historia* (2015).

La segunda entrevista, plasmada en el reportaje *Periodismo en la cueva del obo*, publicado en 2010, corresponde a Alejandro Almazán, quien a través de este formato retrata la labor del seminario Riodoce, el cual ha destacado por sus relatos sobre el narcotráfico y el crimen organizado en México. La labor periodística que han realizado ha sido reconocida con los premios María Moors Cabot en 2011 y el PEN Club Internacional en 2013, el cual promueve la cooperación intelectual entre poetas, ensayistas y novelistas de todo el mundo.

QUÉ ES LITERARIEDAD

El 8 de octubre de 2015, la Academia Sueca acogió un nuevo género al otorgarle el Premio Nobel de Literatura a la periodista bielorrusa Svetlana Alexiévich, así lo plantea Winston Manrique Sabogal (2015) en su reportaje "El periodismo como literatura", en el cual cita al escritor y consejero literario Gustavo Guerrero (2015):

La Academia convalida el lugar que una cierta escritura periodística ha ido ocupando en el campo literario, y así abre o amplía la lista de los géneros que caben hoy en la definición de la literatura... Creo que el periodismo entra hoy en el campo de la literatura y lo ensancha (Párrafo 2).

Para integrarse en este ámbito no sólo basta con que las y los periodistas tengan una visión crítica y poderosa, así como el ingenio para reunir información, también es necesaria la capacidad de encontrar mejores formas de narrar el mundo.

Como punto de partida, hay que tener presente el objeto de la ciencia literaria, el cual, de acuerdo con Roman Jakobson (1985), no es la literatura, sino la literariedad: lo que distingue lo literario de lo no literario. Para ello, es necesario fijarse en los rasgos formales que conforman cada obra, es decir, cómo está escrita y qué la diferencia de cualquier otro tipo de lenguaje.

En *Lingüística y Poética*, Jakobson (1985, p 29) señala que "cualquier conducta verbal tiene un propósito" y los medios usados para obtener el efecto deseado se conformarán de acuerdo a los objetivos de lo que se busca comunicar. Así, entonces, pensemos en los productos literarios, los cuales tienen como objetivo obtener la atención del lector y provocar sus sentidos.

¿Cómo se provoca esta reacción? A través de irrumpir la mecánica del uso práctico y cotidiano del lenguaje. Victor Shklovski (1917, citado en Asensi, 2003) estudió el efecto de este proceso y lo definió como automatización y desautomatización. La automatización se genera a través del uso cotidiano que damos al lenguaje, "en su función práctica se advierte que su principal finalidad es comunicativa y que, por tanto, no es sino un medio de comunicación que ha de hacer visibles claramente las significaciones" (Asensi, 2003, p 68).

Tomemos como ejemplo a una persona que desea decirle a otra que la extraña. Lo habitual sería que lo expresara con una oración del tipo: "He pensando mucho en ti, te extraño". En el lenguaje empleado en los discursos literarios sucede lo contrario y se hace más claro en la poesía, cuya "principal finalidad no es comunicativa y, en consecuencia, las significaciones no se hacen visibles de manera inmediata" (Asensi, 2003, p. 68). Veamos un poema de Juan Gelman (2012), titulado "Poco se sabe":

Yo no sabía que
no tenerte podía ser dulce como
nombrarte para que vengas aunque
no vengas y no haya sino
tu ausencia tan
dura como el golpe que
me di en la cara pensando en vos (p. 331)

¿Qué sucede con este uso del lenguaje?, podríamos decir que "provoca un efecto de singularización y extrañamiento, que hace que aumente nuestra percepción", ya que "se somete el material lingüístico procedente del acervo de los usos habituales a un tratamiento de transformación" (Asensi, 2003, p. 71). Este proceso de extrañamiento nos incita a concentrarnos más en el fondo de lo que contiene cada obra literaria y nos permite abstraer con mayor profundidad el contenido del texto. En suma, posee literariedad.

¿Cómo podríamos reconocer un procedimiento semejante en un texto periodístico? A través de la desautomatización del formato convencional con el que se presenta un texto periodístico. Tenemos el ejemplo que Luis Guillermo Hernández (2017) plantea en su libro *Periodismo literario. El arte de contar historias*:

¿Les pasa que, a veces, aunque todo esté bien, y el gato esté bien, y los padres estén bien, y los hermanos estén bien, y los primos y los tíos estén bien, y los hijos estén bien, y el trabajo esté bien... y los cuadros estén bien, y las hornallas estén bien, y las ventanas estén bien, y el agua esté bien, y el pasado que nunca termina de pasar esté bien, y los pies estén bien, y las manos estén bien, y los ojos estén bien, y las sábanas estén bien, y el pan esté bien, y el desayuno esté bien, y la cena esté bien, y el amor y el dolor estén bien, y el perro esté bien, y todo esté bien, no les pasa que a veces descubren que tienen el corazón como un pedazo de carne atravesado por un anzuelo, la garganta llena de piedras, la vida pegajosa como lana húmeda, y se encuentran sin nada que querer, ni que decir, ni que esperar: sin nada? A mí me pasó. El otro día. Era jueves. Eran las cinco de la tarde.

En este artículo, publicado en el diario *El País*, Leila Guerriero (2016, como se citó en Hernández, 2017) emplea un estilo de redacción similar a la anáfora, una figura retórica que implica la repetición de una o varias palabras al inicio de un verso u oración. Al mismo tiempo:

La capacidad evocativa de la literatura, mediante el recurso del flujo de conciencia, es puesta al servicio de un texto periodístico que busca transmitir una emoción específica: la sensación de miedo, angustia o desasosiego de una persona de vida común cuando se entera de un hecho: el ataque terrorista ocurrido en la ciudad de Niza, Francia, el jueves 14 de julio de 2016. (Hernández, 2017, pp. 39-40)

De esta manera, la autora nos acerca a la noticia desde un enfoque que va más allá de lo informativo, nos sumerge en su interpretación de los acontecimientos y, de manera sutil, a través de este estilo de redacción, evoca emociones para transmitirnos su opinión, incluso, crea una impresión en el lector para centrar su atención en un tema específico.

En contraste, ¿cómo la literariedad distingue al periodismo literario del periodismo tradicional? En cuanto le concede la oportunidad de expandirse en su narrativa. Luis Guillermo Hernández (2017, p. 79) propone un cuadro comparativo² en donde se especifican las principales diferencias entre cada

² Para la elaboración de este esquema, Hernández retoma las nociones propuestas por el Nuevo Periodismo cuyos exponentes aplicaron en la redacción periodística los procedimientos de la novela realista. Estas consideraciones permiten identificar los elementos que hacen diferente al estilo periodístico tradicional y al periodismo literario (2017, pp. 77-78).

categoría, el cual, para aplicarlo a los textos que incluyen o se basan en entrevistas. Quedaría de la siguiente manera (**Tabla 1**):

Tabla 1. Diferencias entre textos.

	Periodismo tradicional	Periodismo literario
Fuentes	Se enuncia a personas solo con nombres, cargos o actividades específicas.	Se presentan personajes con un cúmulo de características emocionales, psicológicas y físicas.
Citas	Se utiliza una selección de citas con un estilo de entrecomillado muy acotado.	Reproduce diálogos, donde se intenta reflejar la verbalidad de cada expresión.
Tiempo y Espacio	Tiempo y espacio son sólo datos, valores numéricos, una dirección o una fecha.	Se reconstruye y recrea. El tiempo y el lugar donde se desarrollan los acontecimientos son parte fundamental del relato.
Tensión narrativa	Entrega toda la información en el primer párrafo. El cierre del relato es irrelevante.	Crea diversos climas de tensión narrativa a lo largo del texto. Entrada y cierre son elementos vitales del relato.
Contexto	Suprime o sintetiza al máximo el contexto.	Utiliza el contexto como marco de la acción.

PERIODISMO COMO RELATO: HISTORIA Y DISCURSO

Desde su concepción, el periodismo ha tenido como objetivo comunicar y, en ese ejercicio, posee un elemento en común con la literatura: el relato. Ambas disciplinas en su origen tuvieron el propósito de compartir y propagar la memoria sobre un acontecimiento, lugar, persona e, incluso, comunidades enteras.

El acto de narrar es inherente al ser humano. Así lo afirma Roland Barthes (1991), quien plantea que:

El relato comienza con la historia misma de la humanidad; no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos; todas las clases, todos los grupos humanos, tienen sus relatos y muy a menudo estos relatos son saboreados en común por hombres de cultura diversa e incluso opuesta: el relato se burla de la buena y de la mala literatura: internacional, transhistórico, transcultural, está allí, como la vida. (p. 7.)

Y, en efecto, a lo largo de nuestra historia, tanto personal como social, vamos plasmando diversas historias: en la gráfica, en la oralidad y en la escritura. Este acto a menudo viene acompañado con el deseo de compartir lo que hemos creado con los demás, para comunicar e informar; de aquí se desprende una de las vértebras que sostienen al ejercicio periodístico.

Felipe Pena de Oliveira (2009) en *Teoría del Periodismo* atribuye la naturaleza del periodismo a la necesidad de los seres humanos de querer estar en todas partes, a descubrir lo que hay después del horizonte y a su innato temor a lo desconocido. "Ya que no podemos estar en varios lugares al mismo tiempo, queremos, al menos, creer que sabemos lo que ocurre en los más

recónditos rincones del universo y, con ese objeto, enviamos a corresponsales, redactores o alguna tecnología que pueda sustituir el relato del hombre" (Pena de Oliveira, 2009, p. 24).

Así, entonces, para los fines de este análisis, observaremos bajo la misma lupa con la que se observa un relato la estructura del periodismo literario. Para estudiar las virtualidades del relato literario, Tzvetan Todorov (1991) plantea dos aspectos: historia y discurso. Dicho autor expone que en la obra literaria coexisten estos elementos. Es historia en cuanto evoca una cierta realidad y acontecimientos que habrían sucedido, así como a los personajes que lo vivieron. Y, al mismo tiempo, es discurso: "existe un narrador que relata la historia y frente a él un lector que la recibe. A este nivel, no son los acontecimientos referidos los que cuentan, sino el modo en que el narrador nos los hace conocer" (Todorov, 1991, p. 161).

En el relato periodístico, la historia se construye a partir de los hechos y la o el periodista es quien nos relata estos eventos desde su propio discurso. Por lo tanto, en este sentido, el periodista asume una función análoga a la de un narrador, quien nos muestra desde su perspectiva lo que ha atestado.

VOCES: LA O EL PERIODISTA COMO NARRADOR(A)

Para construir la noticia, las y los periodistas requieren apoyarse en fuentes, testimonios y personas que avalen y den credibilidad a la información que se comparte. Para ello, disponen de un elemento que cumple una función tanto de herramienta como de género en el ejercicio periodístico: la entrevista.

La entrevista destaca por dar voz a los intérpretes de la noticia y, al mismo tiempo, porque esa misma voz otorga a las y los periodistas la posibilidad de dotar de polifonía a sus textos. Este aspecto resulta significativo, ya que, por medio de este tratamiento, es posible la transfuncionalidad de los relatos periodísticos.

La transfuncionalidad consiste en "el intercambio de funciones de discursos o de partes de discursos que pueden funcionar bien como discursos de clases distintas de la propia, bien pueden ser insertos en discursos de otras clases diferentes de aquella a la que pertenecen" (Ruiz, 2012, p. 1). En el contexto periodístico la transfuncionalidad se manifiesta cuando las y los periodistas presentan sus fuentes de una manera más detallada y compleja en comparación al periodismo tradicional, tal como se presenta en la **Tabla 1**. A través de la construcción del perfil de sus entrevistados buscan ofrecer una visión más completa de los acontecimientos, reconstruyen no solo datos, sino también características físicas, emocionales e incluso psicológicas, tal como lo hacen los novelistas en sus escritos. Estos casos representan una renovación del periodismo, reconfiguran su lectura y transforman la redacción en algo más e un texto informativo, lo dotan también de literariedad.

La polifonía, de acuerdo con Mijail Bajtin (2003), se refiere a "la pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles" dentro de un texto literario (p. 15). Dicho autor planteó esta idea a partir de los estudios que realizó a las novelas y cuentos de Dostoievski, en cuya obra no existe una única voz narrativa, sino que podemos identificar múltiples voces que representan distintas posiciones ideológicas, sociales, culturales y psicológicas, las cuales, a menudo, se contraponen o se contradicen entre sí, generando un discurso que enriquece el relato y la profundidad de los personajes.

En los textos periodísticos, las voces que se presentan no surgen de un autor y sus personajes, sino que son el resultado del diálogo del periodista con sus entrevistados. Por esta razón, es fundamental que la o el periodista sepa cómo transmitir adecuadamente el eco de estas voces, ya que, a diferencia de la ficción, provienen de individuos reales y sus testimonios pueden tener un impacto significativo en la percepción de los lectores.

Así, las y los periodistas "seleccionan la realidad que comunican porque no es posible mostrarla en su totalidad y, por otra parte, se jerarquiza esa selección y se traduce en una interpretación de dicha realidad" (Ruiz, 2012, p. 6). De aquí la importancia de la interpretación de la información por parte del autor, quien debería presentar el testimonio de su entrevistado sin tergiversar la información y, en muchos casos, respetando las palabras exactas que empleó.

Mientras que el relato literario necesita de la imaginación del autor, el texto periodístico se construye desde el poder del periodista para interpretar los hechos y darles sentido en su redacción: su materia prima es la realidad.

LA LITERARIEDAD EN LA ENTREVISTA PERIODÍSTICA

La entrevista, como herramienta es generosa con todos los formatos periodísticos, ya que permite enriquecer la información y construir nuevas narrativas, lo observamos frecuentemente en la crónica y el reportaje, donde la inclusión de testimonios directos y perspectivas de los protagonistas aportan una dimensión más profunda y vivida a las historias. Tenemos ejemplos en obras como *La noche de Tlatelolco* de la escritora y periodista mexicana Elena Poniatowska, y *Voces de Chernóbil* de la periodista bielorrusa Svetlana Alexiévich.

Ambas escritoras dotaron su obra con las diversas voces que recolectaron en un largo recorrido de buscar testimonios vivos. Recordemos que en 2015 Alexiévich recibió el Premio Nobel de Literatura "por su escritura polifónica". "A raíz del premio, la prensa la describió como periodista e historiadora, aunque ella rechaza tales etiquetas... no busca datos duros, sino relatos poderosos. La multitud de voces que hablan en sus libros está filtrada y amplificada por su propia voz. Emplea las herramientas del periodismo y la sensibilidad de la literatura" (Zárate, 2020, p. 17).

Analicemos cómo se presentan la literariedad, el modo del relato y la polifonía en las entrevistas propuestas en este texto, comenzando por la *Entrevista de Julio Scherer García a El Mayo Zambada*. Por la carga social y política que representa la figura de este entrevistado, el periodista no podía limitarse a presentar un formato de pregunta-respuesta, él mismo lo narra al inicio de su texto:

Un día de febrero recibí en Proceso un mensaje que ofrecía datos claros acerca de su veracidad. Anunciaba que Ismael Zambada deseaba conversar conmigo.

La nota daba cuenta del sitio, la hora y el día en que una persona me conduciría al refugio del capo. No agregaba una palabra.

A partir de ese día ya no me soltó el desasosiego... La persistente inquietud tenía que ver con el trabajo periodístico. Inevitablemente debería contar las circunstancias y pormenores del viaje, pero no podría dejar indicios que llevaran a los persecutores del capo hasta su guarida. Recrearía tanto como me fuera posible la atmósfera del suceso y su verdad esencial, pero evitaría los datos que pudieran convertirme en un delator. (p. 275)

Julio Scherer (2015) es consciente del valor informativo que posee describir los escenarios que estará por explorar. Reconoce la importancia de perfilar a un personaje del que, si bien sabemos sus acciones y actividades, desconocemos quién es más allá del hecho noticioso, cómo es su presencia. La introducción de la entrevista sitúa al lector en el contexto que rodea a este encuentro, un rasgo significativo dentro del periodismo literario, ya que enriquece la noticia al proporcionar detalles que nos acercan de manera más íntima a la realidad de los acontecimientos.

Por veredas y caminos sinuosos ascendimos una cuesta y de un instante a otro el universo entero dio un vuelco. Sobre una superficie de tierra apisonada y bajo un techo de troncos y bejucos, habíamos llegado al refugio del capo, cotizada su cabeza en millones de dólares, famoso como El Chapo y poderoso como el colombiano Escobar, en sus días de auge, zar de la droga.

Ismael Zambada me recibió con la mano dispuesta al saludo y unas palabras de bienvenida:

—Tenía mucho interés en conocerlo.

—Muchas gracias —respondí con naturalidad.

Me encontraba en una construcción rústica de dos recámaras y dos baños, según pude comprobar en los minutos que me pude apartar del capo para lavarme. Al exterior había una mesa de madera tosca para seis comensales, y bajo un árbol que parecía un bosque, tres sillas mecedoras con una pequeña mesa al centro. Me quedó claro que el cobertizo había sido levantado con el propósito de que el capo y su gente pudieran abandonarlo al primer signo de alarma. (p. 277).

Scherer (2015) nos presenta a su entrevistado, su personaje, con una minuciosidad propia de la novela realista, donde incluso él se hace presente como narrador omnisciente. El relato da cuenta de lo escabroso que es el camino para encontrarse con el narcotraficante, ya sea para entrevistarlo o para capturarlo. ¿Por qué es relevante esta información? Precisamente porque informa y responde al tiempo y espacio donde suceden los hechos a la vez que enmarca el contexto en el que sucede la acción. Y en este encuentro el dónde es de gran trascendencia por tratarse de uno de los narcotraficantes más buscados. A más de un lector —y no lector— le intriga conocer cómo son los lugares que resguardan a sujetos de este calibre.

El periodista está presente en el lugar de los hechos. Atestigua, observa y documenta para reproducir los detalles que considere pertinentes para comunicar el suceso y crear una impresión en quien lo lee. Porque sabe, como se ha mencionado anteriormente, que es a través de los detalles que una historia evoca sentimientos y se arraiga en la memoria del lector (Hernández, 2017, pp. 90-91).

Lo observaba. Sobrepasa el 1.80 de estatura y posee un cuerpo como una fortaleza, más allá de una barriga apenas pronunciada. Viste una playera y sus pantalones de mezclilla azul mantienen la línea recta de la ropa bien planchada. Se cubre con una gorra y el bigote recortado es de los que sugieren una sutil y permanente ironía.

—He leído sus libros y usted no miente—, me dice. (Scherer, 2015, p. 279.)

En este fragmento se detallan aspectos físicos, de aspecto, y de vestimenta de Ismael Zambada. Esta descripción nos permite inferir que es una persona en apariencia común, cuyo atuendo no refleja la ostentación, a pesar de las grandes sumas de dinero involucradas en su negocio. Nos ofrece una visión más profunda de la figura noticiosa sin recurrir a una mera enumeración de datos:

Los capos están en la mira, aunque ya no son las figuras únicas de otros tiempos

—¿Qué son entonces? —pregunto.

Responde Zambada con un ejemplo fantasioso:

—Un día decido entregarme al gobierno para que me fusile. Mi caso debe ser ejemplar, un escarmiento para todos. Me fusilan y estalla la euforia. Pero al cabo de los días vamos sabiendo que nada cambió.

—¿Nada, caído el capo?

—El problema del narco envuelve a millones. ¿Cómo dominarlos? En cuanto a los capos, encerrados, muertos o extraditados, sus reemplazos ya andan por ahí.

A juicio de Zambada, el gobierno llegó tarde a esta lucha y no hay quien pueda resolver en días problemas generados por años. Infiltrado el gobierno desde abajo, el tiempo hizo su "trabajo" en el corazón del sistema y la corrupción se arraigó en el país. Al presidente, además, lo engañan sus colaboradores. Son embusteros y le informan de avances, que no se dan, en esta guerra perdida.

—¿Por qué perdida?

—El narco está en la sociedad, arraigado como la corrupción. (Scherer, 2015, pp. 280-281)

En este diálogo conocemos información que raramente se expresa en palabras directas: ¿cuál es la percepción de estos sujetos sobre el entorno que han promovido? Este es un rasgo distintivo respecto al periodismo tradicional. No se presentan informantes con nombre, cargo y sus declaraciones entrecorilladas; por el contrario, se integran las voces protagonistas del relato periodístico, brindando una aproximación diferente y más profunda a los personajes con quienes se ha entablado la conversación (Hernández, 2017, pp. 98-99).

La charla avanza centrándose en el actual estilo de vida del capo, se hace una breve referencia a uno de sus socios y continúa hasta llegar a su conclusión:

La conversación llega a su fin. Zambada, de pie, camina bajo la plenitud del sol y nuevamente me sorprende:

—¿Nos tomamos una foto?

Sentí un calor interno, absolutamente explicable. La foto probaba la veracidad del encuentro con el capo. Zambada llamó a uno de sus guardaespaldas y le pidió un sombrero. Se lo puso, blanco, finísimo.

—¿Cómo ve?

—El sombrero es tan llamativo que le resta personalidad.

—¿Entonces con la gorra?

—Me parece.

El guardaespaldas apuntó con la cámara y disparó. (Scherer, 2015, p. 282)

En el cierre, Scherer, como periodista, narrador y testigo, comparte en su propia voz cómo se sintió ante la realización de esta entrevista. No trata de mantenerse periférico a los hechos y, sin perder la objetividad, transmite su testimonio y proximidad ante el contacto que tuvo con el sujeto de la noticia. Al mismo tiempo, en el remate, emplea una suerte de metáfora e ironía al expresar "apuntó y disparó", dando cierre al nerviosismo y tensión que contagia el narrador al estar parado frente al tino de una mano que tantas veces ha apuntado para disparar, en vez de una cámara, un arma (**Tabla 1**). Este y otra serie de recursos propios de la literatura son los que ayudan a las y los periodistas a "evocar el suceso de una forma completamente nítida y plenamente sensorial, es decir, vivida" (Hernández, 2017, p. 162).

En lo que respecta a la habilidad para recrear diálogos y transmitir el testimonio vivido directamente desde el lugar de los acontecimientos, otra muestra destacada se encuentra en el reportaje de Alejandro Almazán (2010), titulado "Periodismo en la cueva del lobo". En este texto también se hacen presentes técnicas narrativas que sobrepasan las estructuras del periodismo convencional. Podemos dar cuenta de ello desde el comienzo del texto, el cual el autor nombra como "PRÓLOGO":

El conductor —el lector, el cronista— puede dejar atrás el aeropuerto de Bachigualato, pasar al lado de un voceador de periódicos que insiste en que Culiacán está muy caliente y, recién ahí, cruzar por el puente donde hace un par de meses colgaron a un tipo que no respetó una máxima... Acelerar, entonces. Estará anocheciendo...

Después, la carretera hará que el auto baje un puente como si quisiera meterse al Cinépolis, ahí donde en 2004 rafaguearon al Rodolfo Carrillo Fuentes, el hermano de Amado... Y más adelante estará la Moreh, una de las funerarias donde se velan narcos pesados; Arturo Beltrán Leyva, por ejemplo... Es probable que, en el semáforo del boulevard Madero, el conductor escuche las historias que su acompañante se ha atrevido a contarle; algunas serán malas, otras buenas y otro tanto parecerán verdaderamente estrambóticas, pero así se han forjado las leyendas de Ismael El Mayo Zambada, de Joaquín El Chapo Guzmán y de los pistoleros que los siguen como la cola de un cometa.

Otra vez acelerar.

Es extraño que en una ciudad tan violenta como esta, donde la muerte es incansable, sobreviva un discreto monumento al triunfo del periodismo: el semanario *Ríodoce*. Y esa es la historia que he venido a contarles. (Prólogo, párrafos 1-3)

En estos párrafos, a modo de relato, el periodista nos ha dado numerosos datos, nombres y contexto que dibujan el panorama en el que ocurrirá la entrevista. Estos datos, a pesar de ser presentados como una narración, tienen valor informativo para los lectores, reconstruyen el tiempo y espacio donde se desarrollan los sucesos, no son reducidos a una fecha y dirección, tal como propone Hernández (2017) en la **Tabla 1**. En la introducción también son presetadas las fuentes, los personajes y voces del relato, los periodistas Ismael Bojórquez, Alejandro Sicauros y Javier Valdez, fundadores del semanario *Ríodoce*.

El 3 de febrero de 2003 nace el semanario. Las condiciones, sin embargo, son duras: no hay dinero y sí mucha hambre. ¿Cómo se sienten?
 Responde Ismael: "De la chingada, bato. Millán se propuso aplastarnos, fue muy culero; a todos los empresarios que trataban de ayudarnos los amenazó. Les dije al Javier y al Sicairos: 'Aunque salgamos en tres hojas, pero no nos dobleguemos'. Nunca hemos salido como un tríptico, el orgullo no nos lo ha permitido". (Esfuerzo, párrafos 4-5)

El periodista emprende la labor de reconstruir los diálogos sostenidos entre los protagonistas de su relato, es decir, los entrevistados. En este proceso se pone de manifiesto el principio de la polifonía: rescatar fielmente las expresiones textuales de los entrevistados, lo cual resalta su idiolecto³ y contribuye a delinear la personalidad de cada individuo involucrado en la narrativa, a la vez que conserva y distingue tanto la voz del entrevistador como la de los entrevistados, cada una con estilo propio.

—¿Cómo fue la decisión de cubrir o no el narco? —le pregunto.
 Enciende un Marlboro blanco. Dos bocanadas. Contesta atrás de una cortina de humo:
 —No era una decisión, loco; el narco está en todas partes, está hasta en la sopa.
 —¿La prensa mexicana está cubriendo de manera correcta el narco?
 Ismael me mira... Luego dice sin aspavientos:
 —Es que nadie lo está haciendo, loco. Todos hablan de las balaceras, publican fotos de los decapitados o, como Milenio, contabilizan a los muertos. No hay más. Proceso es el mejor que lo hace, aunque abusa del tema. Televisa llena sus noticiarios de violencia pura, pero no la entiende. A El Universal le ocurre lo mismo. Reforma trata el tema muy tímidamente. Nadie hace un tratamiento a fondo. (Director, párrafos 4-6)

El reportaje se desarrolla hasta llegar a mencionar la entrevista de Julio Scherer a Ismael Zambada, la cual se analizó previamente. En este diálogo, con el cual cierra el texto, podemos percibir la opinión del entrevistado:

"¿Cómo viste el encuentro de don Julio con El Mayo?", le pregunté por teléfono a Ismael días después de verlos en Culiacán. Contestó a quemarropa: "La mayor parte de los comentarios se dividieron en los que criticaron a don Julio y en los que lo alabaron. Pero no tocaron lo más importante: ¿Por qué después de 40 años, El Mayo decide salir de la clandestinidad?...
 —Ustedes, generalmente, entrevistan a narcos.
 —Sí, pero de niveles bajos, no son del calibre de El Mayo..
 —Supongamos que te hubiera buscado El Mayo, ¿qué habrías hecho?
 —Cada caso es según las circunstancias, loco. Por ejemplo: don Julio tiene 83 años y esa es una circunstancia; va a ir a todas. Además, el viejo es una vaca sagrada del periodismo, eso hasta lo saben los narcos. Nosotros estamos en Sinaloa y esa es otra circunstancia. No es tan fácil ir. Puede que digas: "Va, voy por curiosidad, para ver qué le saco". Pero también sabes que eso

³ El idiolecto se refiere a los hábitos lingüísticos personales, que abarcan aspectos fonológicos, léxicos, sintácticos y estilísticos, específicos de un individuo en relación con la lengua estándar, es decir, el habla o forma característica de hablar de cada persona. (Alcaraz y Martínez, 1997, p. 293)

es peligroso. Mejor cuando me pase, ahí te cuento, loco. (El Mayo y Scherer, párrafos 1-3)

En este último pasaje es posible apreciar la polifonía de voces del entrevistador y el entrevistado, cada cual con su respectivo punto de vista ante la reunión de Julio Scherer con Ismael El Mayo Zambada; el criterio de la complejidad de cubrir temas como el narcotráfico; y las características del idiolecto de Ismael Bojórquez conservadas en la transcripción del auto. Al mismo tiempo se hace presente una intertextualidad⁴ entre las entrevistas analiadas en este trabajo, un fenómeno propio también de las obras literarias.

CONCLUSIONES

En este análisis hemos explorado cómo el periodismo literario va más allá de la simple presentación de datos, observamos la posibilidad de emplear un estilo narrativo en el que se hacen presentes elementos como la literariedad, la polifonía y el modo del relato. Esto se logra a partir de la recreación de voces y descripciones obtenidas a través del encuentro que implica la realización de una entrevista.

A su vez, la entrevista es una herramienta valiosa para que las y los periodistas articulen y sostengan un punto de vista y opinión. Enriquece los géneros periodísticos dando voz a los interpretes de la noticia: respetando los diálogos y la verbalidad de cada expresión; con las descripciones que tanto el entrevistador como el entrevistado brindan de los escenarios donde suceden los hechos; y cuando se nos narran a detalle el tiempo y espacio que enmarcan los acontecimientos.

En conjunto, estos elementos, aplicados a través de las técnicas propuestas por el periodismo literario y sus exponentes, confieren literariedad al periodismo, situando sus obras en el terreno de la literatura.

REFERENCIAS

- Alcaraz Yaró, E. y Martínez Linares, M. A. (1997). *Diccionario de lingüística moderna*. Editorial Ariel.
- Almazán, A. (15 de mayo de 2010). Periodismo en la cueva del lobo. *Gatopardo*. <https://gatopardo.com/reportajes/periodismo-en-la-cueva-del-lobo/>
- Asensi, M. (2003) *Historia de la teoría de la literatura (el siglo XX hasta los años setenta)*. Tirant Lo Blanch.
- Bajtin, M. (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski*. (2ª ed.). Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (1991). Introducción al análisis estructural de los relatos. En R. Barthes (Ed.), *Análisis estructural del relato* (pp. 7-34). Premia.
- Gelman, J. (2012). *Poesía reunida*. Juan Gelman. Seix Barral.
- Hernández, L. G. (2017). *Periodismo literario. El arte de contar historias*. Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- Jakobson, R. (1985). *Lingüística y Poética*. Cátedra.
- Macedo Rodríguez, A. (2018). La Intertextualidad: Cruce de Disciplinas Humanísticas. *Xihmai*. (5), 10. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4953777>
- Manrique Sabogal, W. (10 de diciembre de 2015). El periodismo como literatura. *El País*. https://elpais.com/cultura/2015/12/07/babelia/1449488114_834844.html

⁴ La intertextualidad, acuñada por Julia Kristeva, denota la relación y diálogo entre textos (hipotexto e hipertexto según Genette). No solo vincula textos literarios, también fomenta el diálogo entre obras de distintas disciplinas.

LITERARIEDAD EN LOS TEXTOS PERIODÍSTICOS A PARTIR DE LA ENTREVISTA

- Pena de Oliveira, F. (2009). *Teoría del Periodismo*. Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- Rodríguez Castañeda, R. (2015). Prólogo. En J. Scherer, *Entrevistas para la historia* (p. 6). Ediciones Proceso.
- Ruiz de la Cierva, M. del C. (2012). *La transfuncionalidad de los discursos: discurso periodístico y discurso literario*. Universitat Rovira i Virgili.
- Scherer, J. (2015). *Entrevistas para la historia*. Ediciones Proceso.
- Todorov, T. (1991). La categoría del relato literario. En R. Barthes (Ed.), *Análisis estructural del relato* (pp. 159-195). Premia.
- Zárate, D. (2017). Puertas de acceso. En S. Alexiévich, *La guerra no tiene rostro de mujer* (pp. 8-17). Ediciones Castillo.

LA POÉTICA DE LO GROTESCO: REPRESENTACIÓN, IDEOLOGÍA E IMAGINARIO SOCIAL EN EL PERIÓDICO *METRO*

*Grotesque poetics: representation, ideology
and social imaginary in Metro newspaper*

Nancy Munguía Ibañez¹

RESUMEN

El presente artículo realiza una lectura crítica del periódico *Metro*, con el fin de analizar los aspectos estilísticos y narrativos que expliquen su éxito mediático. Con base en dicho análisis, se propone la posible existencia de una poética, a partir de un método deductivo, que estructura los elementos constitutivos de las notas cuyo fin es la reproducción de ciertas ideologías en el marco de un imaginario social.

Palabras clave: nota roja, ideología, grotesco, representación, imaginario social.

ABSTRACT

The article makes a critical reading of the *Metro* newspaper in order to analyze the stylistic and narrative aspects that explain its media success. From this analysis is proposed the possible existence of a poetics, based on a deductive method, which structures the constituent elements of the notes whose purpose is the reproduction of certain ideologies within the framework of a social imaginary.

Keywords: red note, ideology, grotesque, representation, social imaginary.

¹ Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Lingüística y Literatura Hispánica, México, ORCID ID: 0009-0007-3216-6493, munguia.ibanez@gmail.com.

Nuestro culto a la muerte es culto a la vida, en anhelo de muerte. El gusto por la autodestrucción no se deriva nada más de tendencias masoquistas, sino también de una cierta religiosidad
(PAZ 1959).

INTRODUCCIÓN

De acuerdo con Angélica Ramírez y Laura Flores (2011) históricamente la nota roja ha narrado y dado forma a sucesos desviados, es decir, aquellos hechos que se producen fuera de la norma legal ejecutados (aunque no siempre) por miembros socialmente marginados. Así, para José Luis Arriaga (2002) en la nota roja: "cabén los relatos acerca de hechos criminales, catástrofes, accidentes o escándalos en general, pero expuestos según un código cuyos elementos más identificables son los encabezados impactantes, las narraciones con tintes de exageración y melodrama, entre otros" (párr. 1). Por su parte, para Fernanda Melchr la nota roja es "el género periodístico por medio del cual se dan a conocer públicamente hechos relacionados con algún tipo de violencia" (párr. 2). Debido a su enfoque en acontecimientos violentos, la nota roja se ha convertido en una suerte de indicador del estado de la interacción que guardan los miembros de una colectividad con las normas que la rigen; es decir, este género ofrece la imagen de las reglas que rigen una sociedad y lo que, a partir de ellas y fuera de ellas, se puede considerar justamente como desviado. En relación con esto, la innegable importancia que la nota roja ha obtenido como medio de información trasciende la simpleza de contar o exponer acciones violentas, sino que radica, en palabras de Monsivais, en transformar "los crímenes más notorios en expresión artística y ve en los hechos de sangre los cuentos de hadas de las mayorías" (2010, p. 18). Consiguientemente, la nota roja posee un origen y carga social muy fuertes a pesar de que también se encarga de dar cuenta de tragedias causadas por la fuerzas de la naturaleza.

A partir de lo anterior, el presente ensayo realizará una lectura crítica de ciertos números particulares del periódico *Metro* con el fin de proponer las razones que expliquen su éxito editorial que posee a pesar de su contenido eminentemente amarillista, particularmente en el caso de la violencia de género y los feminicidios. Asimismo, se estudiarán los aspectos estilísticos y narrativos que permitan establecer una poética que dé cuenta del modo de proceder de este tipo de narrativas, las cuales se encuentran vinculadas con lo grotesco y en relación directa con la imposición de una determinada ideología.

APROXIMACIONES A LA NOTA ROJA EN MÉXICO

Para poder aproximarnos al éxito que ha caracterizado a la nota roja, particularmente al periódico *Metro*, es necesario realizar un pequeño recorrido histórico que explique su origen y funcionamiento, así como la relación que ha establecido con los lectores y la audiencia en general.

Como fenómeno mediático, el primer indicio de lo que hoy se conoce como nota roja se dio en la época novohispana cuando la Inquisición ejecutó a cuarenta y tres personas que, bajo los influjos del alcohol, atentaron contra

sus preceptos². Tras la sanción, se colocaron edictos sobre las puertas de las iglesias cuya intención fue anunciar las faltas cometidas por los ejecutados. Estos edictos estaban marcados con unos sellos de color rojo lo que, parece ser, dio origen a la moderna etiqueta de nota roja (Flores y Mendieta, 2011). El proceder de este órgano eclesiástico se puede explicar desde dos aspectos: en primer lugar, la realidad, como percepción modelada, se construye a partir de la participación de distintas instancias, entre ellas la iglesia, que dan forma a lo que percibimos como miembros de un colectivo. En segundo lugar, y muy relacionado con el punto anterior, está el hecho de que cada grupo dominante busca legitimar una cierta ideología que debe ser impuesta sobre los demás. En este sentido, Melchor (2012) reflexiona sobre las características que de esa "primera nota roja": la narración dramatizada que ofrece descripciones minuciosas de los sucesos sangrientos y la imagen figuracional (representación, por parte de un artista, del suceso relatado). En relación con estos elementos Melchor (2012) establece que la preminencia recae en la narrativa pues esta, al ser profusa en descripciones detalladas, sustenta y provoca el impacto causado por la nota roja. Por su parte, la imagen figuracional es considerada un elemento débil en el sentido de que impide al lector formarse una propia imagen de lo narrado. Estas representaciones solían ser muy cuidadas debido a aspectos morales o "de buen gusto"³.

La relación entre estas particularidades sufrió una transformación en los primeros años del x. XX con la introducción de la tecnología fotográfica en la prensa mexicana pues en lugar de mostrar representaciones miméticas, matizadas por elementos morales o sensacionalistas (piénsese, por ejemplo, en el caso de Guadalupe Bejarano caracterizada con los atributos de una bruja), ofrecieron al lector una huella o marca objetiva de la realidad:

En las imágenes de degollación y decapitación el espectador se enfrenta a la consternación, puesto que la realidad de las imágenes lo expone al vértigo de la crueldad más feroz. El que mira no puede ni distanciar sus emociones ni esclarecer sus juicios; el abismo provocado por la realidad de la violencia no se ve contrarrestado por ningún filtro (Manzano, 2010, p. 69).

Con esto, el énfasis del impacto producido por la nota roja se movió del aspecto narrativo a las imágenes fotográficas, a pesar de que el elemento dramático (propio de los grabados de inicios del x. XX) continuó vigente en ellas después de la Revolución.

Así, en tanto subgénero periodístico, la nota roja ha preservado la posibilidad, al igual que el resto de géneros periodísticos, de influir en la construcción de una determinada realidad que responda a los intereses de aquellos a quienes pertenece el "poder" de comunicar pues, tal y como explica Moreno, "Este sistema posibilita la existencia de grupos dominados y dominantes, puesto que el poder se centraliza en una fracción minoritaria de la población que se encarga de elaborar discursos que justifiquen el

2 En su artículo "La experiencia estética de la nota roja" (2012) Fernanda Melchor menciona que para algunos autores el origen de este subgénero se remonta a los *tecúpuytl*, antiguos pregoneros de la nobleza azteca o a la llamada literatura de cordel de la España del siglo XVI.

3 Por ejemplo, en el caso del suicidio de Sofía Ahumada, registrado el 3 de mayo de 1899, el grabado utilizado por el periódico *El imparcial* esquivó el hecho de que la falda de la joven debió alzarse mostrando sus piernas y sus enaguas. En lugar de eso, la imagen muestra su vestimenta cubriendo los toillos de la suicida y en un estado prácticamente perfecto.

orden social que prevalece" (Moreno, 2002, párr. 4). Además de los cambios tecnológicos, otro aspecto que influyó en la nota roja mexicana del siglo XX fueron las transformaciones de la prensa norteamericana y sus resultantes conceptos de prensa amarillista y sensacionalista.

A finales del siglo XIX, el periódico *The New York World* publicó una serie de tiras cómicas llamadas *Honga's Alley*, cuyo personaje principal fue Yellow kid (el chico amarillo). Su contenido mordaz fue clave en su éxito y dio origen al título de "prensa amarilla" que, además, se caracterizó por su estilo subversivo, cuya intención, más que informativa, fue económica. En palabras de De Fleur y Ball-Rokeach, citados por Flores Gómez y Mendieta Ramírez, este tipo de prensa:

Se apropió de las técnicas de redacción, ilustración e impresión que eran el orgullo de la nueva prensa, y las subvirtió. Transformó el drama de la vida en un melodrama barato y falseó los hechos cotidianos para darles la forma que consideró más apta para aumentar las ventas. Y lo que es peor, en vez de servir de guía a los lectores, les ofreció un paliativo de pecado, sexo y violencia (2011, p. 5).

Estos momentos históricos, la época virreinal, el siglo XIX, y el siglo XX (desde sus inicios hasta los años 40 o 50) han determinado en gran medida las características que posee actualmente la nota roja: un discurso de poder que persigue el amarillismo y el impacto sensacionalista antes que informar con objetividad. Un cuarto momento que fue decisivo en su construcción y difusión se dio en los años noventa, época marcada por la explosión de hechos cuya naturaleza fue motivo para llenar las primeras planas de periódicos como, por ejemplo, *Excélsior* y que, naturalmente, noticiaban actos criminales y atroces en general.

VIOLENCIA E IMAGINARIOS SOCIALES: LA NOTA ROJA EN MÉXICO EN LOS AÑOS NOVENTA

En su ensayo "Colombianización" o "mexicanización" periodística. La nota roja en los noventa", José Luis Arriaga (2002) explica que los eventos que se desataron en México en los años noventa fueron muy similares a lo acontecido hasta ese momento en Colombia, fenómeno que lo llevó a estudiar la naturaleza de la nota roja y reflexionar sobre su comportamiento como género periodístico. Arriaga parte del hecho de que todo suceso cobra forma y sentido al ser narrado, por lo que propone tres características o niveles para la nota roja, mismas que podrían explicar su impacto y éxito entre la audiencia: las funciones, las acciones y la narración. Estos tres están relacionados entre sí pues: "una función sólo tiene sentido si se ubica en la acción general de un actor; y esta acción recibe su sentido último del hecho de ser narrada, confiada a un discurso que es su propio código" (Arriaga, párr. 6).

En cuanto a la función, Arriaga propone tres tipos de notas: utilitarias, convergentes e indiciales. La función utilitaria, como su nombre lo indica, define el uso que se le da a ciertas notas periodísticas, donde se busca enfatizar la violencia desmedida que abunda en nuestras sociedades, así como la incapacidad de las autoridades para contrarrestarla. En este sentido, la función utilitaria parece contextualizar los actos atroces que ocurren en el diario vivir. Con esto, Arriaga propone que la nota roja abrió una nueva veta del morbo al "naturalizar" la violencia que ocurre en el país.

Por su parte, las notas convergentes son aquellas que, si bien poseen una función inmediata como las utilitarias, se centran en la explicación de detalles inusuales que convierten a la nota en narraciones únicas dentro del género. Este tipo de noticias buscan trascender el olvido que necesariamente sufrirán en tanto hechos comunicativos a partir del estilo narrativo que el reportero les imprime: "La infinita multitud de historias escandalosas estaría condenando [...] al olvido universal, por ello el redactor se esmera en elaborarlos de modo tal que se sumen a la crónica de lo inmediato de manera peculiar, incluso conformando la historia perdurable" (Arriaga, 2002, párr. 17).

Por último, las notas indiciales son aquellas que sólo pueden ser entendidas en contexto, es decir, son aquellas noticias que siguen o dan continuidad a los hechos reseñados en una nota individual y que, por lo tanto, forman parte de una temática más general. Además de esto, se caracterizan porque, a diferencia de las utilitarias y las convergentes, incluyen el nombre de los involucrados en los hechos violentos, lo que supone un mayor impacto en la audiencia: "en estas desde sus encabezados se citan nombres, apellidos [...] en el entendido de que éstos son reconocibles por las audiencias. De hecho, en esta peculiaridad reside buena parte de su atractivo noticioso" (Arriaga, 2002, párr. 19).

La relación que se establece entre cada una de estas notas es de llamar la atención pues el incremento, por ejemplo, de notas indiciales supone el establecimiento de una agenda temática en una sociedad determinada que es instaurada o motivada por un proyecto de nación. Cuando esta decae, es suplantada por notas convergentes que ayudan a recuperar la atención del lector en torno a hechos violentos y únicos dentro del género. Del mismo modo, cuando las notas convergentes pierden terreno, se utilizan las utilitarias que buscan establecer cierta sensibilidad a partir del retrato fiel de acciones escandalosas que mantienen la mirada sobre la situación crítica que vive una comunidad. Esto, entonces, podría explicar, en primer término, el éxito de la nota roja como género periodístico pues el caso de las notas indiciales supondría la presencia y confirmación de una problemática constante, cotidiana, puesta en evidencia en las primeras planas de los periódicos. Del mismo modo, las notas convergentes y utilitarias demostrarían que si bien una determinada crisis podría haber sido "superada" la situación de violencia continúa vigente pues se siguen dando actos de esa naturaleza. Además, la confirmación, por el número de notas producidas de una agenda también es terreno para la difusión de una determinada perspectiva que busca la imposición de cierta ideología: "La contribución de los medios e imaginarios en este punto, es legitimar cierta ideología que evite generar prácticas o movimientos de transformación que pongan en peligro la organización existente en las sociedades" (Moreno, 2002, párr. 4).

Con esto, se puede establecer que estas características o niveles son fundamentales para la propuesta que persigue el presente trabajo pues el modo en cómo se abordan los hechos, donde se da más peso a lo sensacionalista que a lo eminentemente periodístico, podría reflejar, como el mismo Arriaga lo señala, que los actos brutales que ocurren en nuestra cotidianidad son parte de la condición misma del ser humano: "su presencia termina por contribuir a la creación de las normas que rigen en ese momento en la sociedad de la que son producto y a la que interpelan" (párr. 7). Así, las notas indiciales parecen responder, en primera instancia, al éxito que la nota roja ha tenido en un país como México, ya que en ellas lo novedoso de la noticia es reemplazado por la "actualidad" de un suceso de gran magnitud que ha marcado el

presente histórico de una sociedad: "se consigue en absoluto el fin del género que ya en alguna parte formulábamos: no busca tanto informar como llamar la atención. La instrumentalidad de la emoción consigue su fin último en esta clase de notas" (Arriaga, 2002, párr. 23). Además, dicha actualización es, a la vez, la confirmación de la ideología que subyace en la nota.

LA FÁBULA DE LO REAL: EL CASO DEL PERIÓDICO *METRO*

El periódico *Metro* tuvo sus orígenes en Monterrey, Nuevo León. A diferencia de otros medios impresos como, por ejemplo, *Excelsior* o *El sol de Puebla*, este periódico está completamente orientado al sensacionalismo y la nota roja. Tras una larga peregrinación que incluyó ciudades como Guadalajara, Toluca y México, llegó a Puebla donde, de acuerdo con Flores Gómez y Mendieta Ramírez, ha logrado tirajes de más de quince mil ejemplares (Ramírez y Flores, 2011). De hecho, tan sólo en el Estado de México su éxito ha alcanzado los ochenta mil ejemplares. Sin duda, todos estos números generan algunas preguntas pertinentes para la presente investigación: ¿cuál es la razón de la penetración tan favorable de un género periodístico como la nota roja? Y más particularmente ¿por qué un periódico de contenido amarillista y morboso como *Metro* goza de tanto éxito entre la audiencia mexicana?

Flores y Mendieta (2011) han observado que, entre otras cosas, la constante exposición y difusión de la nota roja es uno de los factores que determinan su éxito; no obstante, la profundidad y alcance que ha tenido desde la década de los noventa apunta hacia razones de raigambre social que evidencian las dinámicas que se han establecido en México en relación con los eventos que afectan a la sociedad como colectivo: "En el proceso de describir-narrar un suceso, la nota define y da forma no sólo a ese suceso, sino a las grandes articulaciones presentadas en un escenario más amplio, el de la praxis social" (Arriaga, 2002, párr. 5). Entonces, el interés en la nota roja como género periodístico, no es más que el interés que posee una sociedad en descifrar sus propios procesos socioculturales y la forma en que se relaciona con ellos. En este sentido, el morbo y el sensacionalismo expresan la base ideológica desde la que se busca explicar, crear y recrear los problemas que inundan la cotidianidad, por ello, es posible identificar una serie de recursos narrativos y estilísticos utilizados por la prensa que conforman una suerte de poética que explica el impacto que estas notas producen y el consiguiente gusto del que gozan en las sociedades contemporáneas. Dichos recursos remiten a los elementos que la han caracterizado desde inicios del siglo XX: una narrativa dramatizada y profusa en descripciones e imágenes fotográficas que confrontan al lector con la realidad.

La nota roja, entonces, busca más impactar que informar, por esto, el reportero hace uso de una serie de recursos narrativos y estilísticos que garanticen que el relato (la nota roja) perdure a pesar de que se olviden quiénes son los actores de los hechos noticiados. Por esto, una de las principales características de este género periodístico radica en la construcción de personajes estereotípicos (policías, asesinos, traficantes, etc.), de actantes que representen que representen la lucha del bien contra el mal que expone los deseos de un colectivo social por trascender la situación de violencia que vive de manera constante: "Esta unidad narrativa remite a un correlato: la

incesante delincuencia perseguida por la justicia; el bien contra el mal; maniqueísmo" (Arriaga, 2002, párr. 10).

En este aspecto, son fundamentales las notas indiciales, pues, al poseer una naturaleza temporal que va actualizando una determinada temática con cada publicación nueva, (re)construye el papel de los distintos actantes de la problemática en general con lo que logra un contraste que ayuda a reafirmar la idea de que las fuerzas del bien han abatido a las del mal. Cada nueva nota, entonces, contrasta o acentúa la condición actancial de los involucrados en los hechos; en este escenario, y a diferencia de lo que sucede con las notas utilitarias y convergentes, el lector posee la oportunidad de advertir, especular o denunciar sobre los grandes temas que aquejan su colectivo. Así, las notas indiciales permiten al lector ser partícipe del fenómeno mediático:

En la actualidad no son pocos los mecanismos ni las instancias que construyen realidades. Además de la escuela, iglesia y familia, los medios de comunicación de masas también contribuyen en la elaboración de auto-descripciones y memorias sociales [...] a través de las cuales, de manera paulatina, se moldea la percepción de los espectadores con el objetivo de que realmente se crea lo que se observa en ellos (Moreno, 2002, párr. 1).

Para que este proceso se refuerce, además, el reportero debe generar un efecto de verosimilitud que se obtiene al crear la ilusión de que este ha atestiguado todo cuanto narra en su nota; la excesiva descripción de los hechos y la inclusión de los datos de los participantes de la noticia contribuyen a la construcción de dicho efecto:

No importa si el reportero no estuvo ahí cuando ocurrió todo; al momento de estructurar su relato no sólo él se ubicará en la escena como atento espectador, sino que llevará consigo al lector. El reportero de nota roja busca proyectar que conoció no sólo el hecho, sino las motivaciones, los impulsos, las reacciones de los actores. Si no fuera así, faltaría al cumplimiento de su parte en el acuerdo con las audiencias respecto al sentido de veracidad en las notas (Arriaga, 2002, párr. 36).

Esta característica se refuerza, además, con el hecho de que tanto el emisor como el receptor de la nota establecen un acuerdo tácito donde se aceptan como reales los hechos noticiados. Esto, por supuesto, atiende a la naturaleza narrativa de la noticia pues, como relato, lo que importa es lo que la nota cuenta más allá de lo que verdaderamente ocurrió en la realidad objetiva: "Este vínculo se funda en el interés mutuo de intercambiar contenidos sobre lo que ocurre y no sobre lo que existe o está, que cae en otros ámbitos de interacción más específicos, incluso más cerrados" (Arriaga, 2002, párr. 32).

Además de la construcción de personajes dentro de las notas indiciales, la nota roja es cuidadosa en el uso de verbos que correspondan con el "carácter" actancial, por un lado, y con la lucha justificada del bien contra el mal, por otro. De este modo, cuando da cuenta del deceso de policías en algún enfrentamiento armado se utilizan verbos o expresiones como "asesinados" o "fueron muertos", mientras que en el caso de delincuentes se utilizan otras como "abatidos" o "cayeron". La elección de estas acciones no es arbitraria, pues refuerza tanto el papel que cada personaje desempeña

dentro de la noticia como la lucha que la ciudadanía, en una suerte de efecto sinecdótico, sostiene contra la violencia y la delincuencia.

Otra característica que conforma la poética en la nota roja es la falta de distinción entre lo público y lo privado. La nota roja puede hablar tanto del millonario negocio del narcotráfico como de una trágica riña dentro del seno de una familia común. Esto se explica por el hecho de que lo acontecido en la intimidad de un hogar mexicano no es más que el correlato de los grandes dramas que aquejan una realidad mayor: "Escudriñar aquellos aspectos de la vida privada [...] puede restar valor informativo para la colectividad, pero no rebasa los sistemas protocolarios a que debe rendir tributo el género, pues se haya dentro de los límites convenidos con las audiencias" (Arriaga, párr. 38). Además, esta invasión a la intimidad corresponde con la espectacularización, fenómeno propio de las sociedades contemporáneas, donde todo acontecimiento responde a la inmediatez de la voracidad mediática.

Los elementos analizados líneas arriba confirman la existencia de un conjunto de recursos estilísticos que determinan en gran medida el éxito de la nota roja. Se propone denominar "poética de lo grotesco" a este conjunto de características de la narrativa de la nota roja. En relación con este género periodístico, lo grotesco cumple dos funciones importantes: en primer lugar, busca retratar las escenas terribles que se viven a diario con el fin de lograr un impacto anímico en la audiencia, atributo que enfatiza el fin último de la nota roja. En segundo lugar, las escenas escandalosas se constituyen en el marco donde se (re)presentan las dinámicas sociales y donde el lector interactúa con su contexto social esgrimiendo juicios y opiniones desde donde anticipa el devenir de la violencia que aqueja su entorno mediado por la ideología que la nota busca reproducir.

En las siguientes líneas se analizarán algunas portadas y encabezados del periódico *Metro* que corresponden a distintos años (2012, 2015 y 2023) con el fin de ahondar en estilo y narrativa que sustentan en relación con el uso de la poética de lo grotesco, tal como se acaba de explicar. A partir de esto se podrá reflexionar sobre el cambio en la praxis social a la que hacen referencias, misma que se ve influenciada por los esfuerzos de colectivos feministas en la promulgación de leyes que protegen la dignidad de las víctimas. Posterior a este análisis, se podrán establecer las interacciones que estas notas guardan con la realidad social y el modo en cómo los individuos se involucran con ella. El análisis estilístico será guiado por las ideas de Damaso Alonso en relación con el significante como un complejo formado por significantes parciales. No obstante Alonso aplica sus ideas al estudio de la poesía y todos los elementos que la conforman (sonoridad, plasticidad, ritmo, etc.), estas servirán como base para justificar el uso de determinados verbos o expresiones en relación con el fin perseguido por la nota y el imaginario y praxis social al que hace referencia: "Diremos, pues, que un significado es siempre complejo, y que dentro de él se pueden distinguir una serie de significados parciales" (Cuesta *et al.*, 2005, p. 310).

LA POÉTICA DE LO GROTESCO

La primera portada corresponde al 7 de diciembre del 2012. En ella se observa el título "Loco amor" en relación con la agresión que sufrió una mujer por parte de su expareja. La nota se inserta en la función utilitaria pues, además

de que se omite el nombre de los involucrados, no forma parte de una agenda temática mayor, de un tema al que se le debe dar continuidad por un lapso de tiempo prolongado. Su intención, se limita a informar sobre un acontecimiento en concreto. En cuanto a lo estilístico, esta frase está cargada de varios afectos relacionados con los significantes parciales que la componen. Primero, destaca el uso de la frase "loco amor" (compuesta por el sustantivo loco y su determinante, en este caso un adjetivo, loco) pues indica el sesgo ideológico que justifica la violencia doméstica o entre pareja como parte de un arrebató de celos o de cualquier otra índole disfrazándolo como una expresión romántica. Del mismo modo, parece condenar o criticar la acción a través de un calificativo que claramente subraya lo desviado del hecho. Sin embargo, al mismo tiempo matiza y suaviza el acto pues culturalmente "loco amor" ha sido atribuido a manifestaciones osadas, restándole el aspecto violento que claramente posee.

Con todo lo anterior, parece que esta nota mantiene cierta distancia entre el acontecimiento y los posibles lectores quienes no elaborarán conjeturas referentes al caso noticiado. En este sentido, las notas utilitarias parecen evadir la responsabilidad informativa de dialogar con la audiencia, lo que, evidentemente, implica que este tipo de casos sean tratados como poco frecuentes y marginales a pesar de ser recurrentes en la realidad, además de restarles gravedad al utilizar un adjetivo que, si bien especifica que se trata de algo incorrecto, oculta el hecho de que se trata de un problema sistémico.

Figura 1. Loco "amor".



Fuente. Metro, 7 de diciembre de 2012.

Graffylia, Revista
de la Facultad de
Filosofía y Letras

Año 8 · Núm. XVI · enero - junio 2024

La segunda portada se publicó en septiembre del 2015. Esta nota, con el encabezado "Encementan a señora", informa sobre el descubrimiento del cuerpo de la víctima enterrado en el piso de lo que parece ser haber sido su recámara. Además, anuncia el caso de un asalto donde una mujer fue asesinada por resistirse a las peticiones de los criminales. Esta nota posee el siguiente título "Y balean a pasajera". Se trata, al parecer, de notas utilitarias que solo se limitan a informar sobre hechos "aislados" los cuales evidencian la violencia que se vive en el país. No obstante, destaca el estilo mordaz y hasta cómico en el que los titulares están redactados. El término "encementan" motiva dos reflexiones: en primer lugar, la comicidad en la construcción verbal persigue el objetivo de suavizar el acto atroz; la comicidad aquí es un recurso para que el lector se acerque a la nota, sí, con morbo, pero más por curiosidad o entretenimiento que por actitud crítica; la comicidad que subyace en el verbo es un significante parcial que alude, como lo explica el mismo Alonso, a la capacidad descriptiva y pictórica que poseen: "Ahora, pues, los significantes parciales no tienen ya un valor puramente afectivo, sino también descriptivo, diríamos pictórico. Directamente, inmediatamente, sugieren en nosotros, oyentes, una imagen auditiva, y casi óptica" (Cuesta *et al.*, 2005, p. 313). De esta manera, la imagen que proyecta el verbo elude el carácter atroz de la acción para colocar en su lugar uno mucho más cómico y mordaz.

En segundo lugar, y vinculado con lo anterior, restarle seriedad a este tipo de actos es un indicador de una sociedad que ha normalizado la violencia contra la mujer y, por lo tanto, más que indignación, ahora provocan humor. Este último punto es muy importante pues en estas notas el humor y lo grotesco van de la mano, así, lo risible parece justificar que lo terrible se convierta en espectáculo. Además, el verbo encementar sin duda coloca a esta nota en el umbral de un hecho insólito, único, por lo que esta nota pertenecería al nivel de las convergentes mismas que, como lo establece Arriaga, contribuyen a que el lector se vincule con realidad y dialogue con ella, aspecto que no posee la portada anterior que corresponde a la función utilitaria: "Los calificativos, los encabezados escandalosos, lo anormal, lo sensacional que reportan este tipo de mensajes no son muy útiles para ayudar al lector-audiencia a entender la realidad e interactuar en ella" (Arriaga, 2002, párr. 16). Al vincularse con la realidad que la nota (re)crea, el periódico garantiza perpetuar una ideología que se apoya en la forma en cómo transmite el mensaje y el imaginario que se ha formulado en torno a la violencia de género: "la forma en que son presentadas tiene la función de complementar esa realidad en devenir que los medios ofrecen con sus audiencias; terminar el área de percepción de la cotidianidad incluyendo historias que se desarrollan en los extremos de la existencia social" (Arriaga, 2002, párr. 9).

Figura 2. Encementan a señora.



Fuente. *Metro*, 1 de septiembre de 2015.

La última portada que analizaré corresponde al 9 de marzo del 2023. Este titular hace referencia a las marchas en protesta por los derechos de las mujeres y los feminicidios que ocurren en el país. A diferencia de las otras dos notas, esta mantiene un estilo mucho más sobrio, evitando verbos escandalosos, que, al parecer, evita el morbo, el humor e incluso la burla. El encabezado expresa "¡Arde, corazón! Con un color de letra igual al que utilizan los colectivos feministas al tiempo que presenta fotografías de la movilización y las distintas formas de protesta. Todas estas características motivan la pregunta ¿se produjo un cambio en el contenido y estilo narrativo del periódico *Metro* como resultado de los esfuerzos de la lucha reivindicadora de y para las mujeres?

El 9 de febrero de 2022 se cometió el feminicidio de Ingrid Escamilla por parte de su entonces pareja, Erick Robledo Rosas. El 10 de febrero de ese mismo año muchos medios de comunicación, entre ellos el periódico *Metro*, publicaron las fotografías del cuerpo victimado de Ingrid que, poco tiempo después, inundarían las redes sociales. Este hecho causó indignación en la comunidad mexicana lo que provocó una fuerte lucha que dio como resultado la Ley Ingrid. Esta ley consiste en "tipificar y sancionar la difusión de información o material audiovisual de delitos relacionados con violencia de género, así como evitar la revictimización por parte de las autoridades o personas que deban impartir justicia" (H. Congreso del Estado de Oaxaca, 2022, p. 3). Debido a que las fotografías del feminicidio de Ingrid fueron difundidas por autoridades judiciales y policíacas, esta ley condena que tanto los servidores públicos como los medios de comunicación hagan mal uso de material audio-

que el ciudadano, víctima de la constante violencia y delincuencia, interviene de cierta manera en la lucha con esos males, al tiempo que cree cumplidos sus anhelos de victoria cuando la noticia publica que las fuerzas del bien (policía, gobierno, etc.) han dado un golpe de autoridad sobre los agentes del mal. En este sentido, es pertinente recordar que la nota roja, en su naturaleza de relato, produce figuras actanciales que personifican los dramas sociales y le otorgan a la audiencia una reminiscencia de gozo al ver sus ideales de justicia satisfechos.

En segundo lugar, la agenda temática permite a la nota roja, en tanto género periodístico, difundir e imponer una determinada ideología que armonice con los intereses de aquellos que tienen el poder de comunicar. Esto se logra al abonar al imaginario social que se ha creado respecto de un tema en concreto, en el caso de la presente investigación, el de la violencia de género. De igual modo, el uso de notas convergentes e indiciales le permiten, primero, normalizar los actos de violencia contra las mujeres al difundirlos como marginales y esporádicos; segundo, con ellas entabla un diálogo que orienta la opinión de la audiencia hacia una visión y un modo de lectura que se reproduce con cada nota y que se ancla en el imaginario social.

REFERENCIAS

- Alonso, D. (2005). El signo lingüístico como objeto de la estilística. *Teorías literarias de siglo XX. Una antología*, 307-322.
- Arriaga, J. (2002). "Colombianización" o "mexicanización" periodística". La nota roja en los noventa. *Razón y palabra*. <http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n26/jarriaga.html>
- Congreso del Estado de Oaxaca. (2022). *Tarjeta informativa. Ley Ingrid*. Centro de Estudios de las Mujeres y Paridad de Género.
- Cuesta Abad, José Manuel y Jiménez Heffernan, Julián. (2005). *Teorías literarias del siglo XX. Una antología*. Akal.
- Lira, C. (2011). "La sociedad en el espejo de las princesas". *La Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/info/>
- Marzano, M. (2010). *La muerte como espectáculo. La difusión de la violencia en Internet y sus implicaciones éticas*. Tusquets.
- Melchor, F. (2012). "La experiencia estética de la nota roja. Los orígenes del periodismo sensacionalista en México". *Replicante*. <https://revistareplicante.com/la-experiencia-estetica-de-la-nota-roja/>
- Monsiváis, C. (2010). *Los mil y un velorios. Crónica de la nota roja en México*. Debate.
- Moreno, L. (2002). Educación, comunicación e imaginarios sociales. *Razón y palabra*, (25). www.razonypalabra.org.mx/antiores/n25/lmoreno.html
- Periódico Metro*. Diario matutino. Lectura de la Gran Ciudad desde el 5 de diciembre de 1997. México. Cuenta Oficial. <https://twitter.com/PeriodicoMETRO>
- Ramírez, Angélica y Flores, Laura. (2011). "La percepción de la nota roja periodística en primera plana. Un estudio de caso". *Revista de Comunicación de la SEECI*.
- Reyes, O. (1999). "Ensayo crítico sobre paradigmas de la comunicación". *Razón y palabra*, (15). www.razonypalabra.org.mx/antiores/n15/oreyesh15.html

MIS PALABRAS TE CUBREN COMO HIEDRA: APROXIMACIONES ESTILÍSTICO- TEXTUALES EN TORNO A CUATRO NOTAS VIRALES PROTAGONIZADAS POR MUJERES

*My words cover you like ivy: stylistic-textual
approaches around four viral notes starring women*

Cintia Mariana Chino Benítez¹

RESUMEN

El presente artículo propone una revisión estilística de cuatro notas virales publicadas en *El Universal*, *Milenio*, *Excelsior* y *UnoTV* protagonizadas por mujeres con el fin de establecer y analizar los estereotipos, roles y estructuras sociales que reproducen a partir de determinados elementos textuales. Este análisis será orientado por las ideas de Ana Tamarit, Nuria Quintana (2011) y María Isabel Menéndez (2007) que analizan el papel de la mujer como productora y protagonista de notas virales, así como periodísticas, donde resaltan los trabajos de Luz Moreno (2002) y Carlos Scolari (2010), que ahondan en la transformación de los procesos comunicativos en aras de intereses económicos y de poder. Asimismo, la discusión estilística se hará a través del concepto de significantes parciales propuesto por Dámaso Alonso. Lo anterior se realizará con el objetivo de reflexionar la forma en cómo los medios de comunicación contemporáneos construyen y reconstruyen la imagen de la mujer.

Palabras clave: notas virales, roles sociales, estilística, estructura social, sexualización.

ABSTRACT

This article proposes a stylistic review of four viral notes published in *El Universal*, *Milenio*, *Excelsior* and *UnoTV* starring women in order to establish and analyze the stereotypes, roles and social structures they reproduce from certain textual elements. This analysis will be guided by the ideas of Ana Tamarit, Nuria Quintana (2011) and María Isabel Menéndez (2007) who analyze the role of women as producers and protagonists of viral and journalistic articles, highlighting the work of Luz Moreno (2002) and Carlos Scolari (2010), who delve into the transformation of communicative processes for the sake of economic and power interests. Likewise, the stylistic discussion will be made through the concept of partial signifiers proposed by Dámaso Alonso. All this will be done with the aim of reflecting on the way in which contemporary media construct and reconstruct the image of women.

Keywords: viral notes, social roles, stylistics, social structure, sexualization.

¹ Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Lingüística y Literatura Hispánica, México. ORCID ID: 0009-0005-9666-2803, cintia.chino@hotmail.com

DE OLIGOPOLIOS A *INFLUENCERS*: LA DEMOCRATIZACIÓN DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

Los medios masivos de comunicación que las generaciones crecientes conocen distan mucho de los que las generaciones anteriores siguieron durante varias décadas²; si bien estas comenzaron como una simple forma de conectar a pequeños grupos de personas, en la actualidad se han convertido en medios informativos donde cada individuo decide mayoritariamente qué tipo de contenido desea seguir dentro de la amplia gama que estos ofrecen. Como parte de la lógica de estos medios masivos, los actuales *mass media* se han visto dotados de poder, aunque bajo un funcionamiento distinto donde el espectador ahora tiene un rol mucho más activo.

Es importante mencionar que los medios de comunicación han funcionado desde sus inicios como un puente entre audiencias e instituciones en un proceso que sigue una lógica de beneficios económicos y de poder. En este vínculo, los *mass media* se encargan de ofrecer contenido de esparcimiento y divulgación a las personas a cambio de su tiempo y su atención a los mensajes transmitidos por diferentes empresas que, por supuesto, generan grandes ingresos monetarios con la compra de los productos o servicios promocionados. En palabras de Dafonte y Martínez: "el esquema planteado supone que los grandes medios de comunicación funcionan en realidad como servicios de relaciones públicas que administran su influencia a cambio de mantener su propia posición en el sistema" (2015, p. 504). Los medios de comunicación basan este sistema de poder en la capacidad que han desarrollado con el paso de los años para llegar a extensas audiencias entre las que distribuyen los mensajes pagados por las empresas de gran tamaño y así orientar la opinión pública, en este sentido, son ellos quienes establecen "sobre qué pensar" y "qué pensar". Todo esto ha sido posible debido a que, hasta antes del auge del internet, los canales y medios de comunicación habían sido dominados por grandes grupos de prensa que al formar oligopolios lograban establecer barreras (legales, tecnológicas o económicas) y dificultar así a otros grupos o parcialidades el acceso a la información, fuera para conocerla o más aún, para divulgarla. Sin embargo, el mismo avance tecnológico ha posibilitado que los usuarios tengan acceso a una participación mucho más activa en el proceso de comunicación, al grado de convertirse en productores de mensajes y contenido mediático:

La aparición de internet marca el punto de inflexión en esta evolución, si bien sería más apropiado referirse a su proceso de democratización que a su nacimiento: el momento en el que la tecnología de acceso es asequible para una proporción elevada de la población y las herramientas de publicación —blogs y wikis en una primera oleada y redes sociales en la segunda— tan sencillas que consiguen un nivel de uso masivo (Dafonte y Martínez, 2015, p. 505)

2 Georgina A. Torres investiga el cambio en el uso del término "redes sociales" y señala que éste surgió como un recurso metodológico para el estudio de las relaciones entre personas, organizaciones, países e incluso acontecimientos. Posteriormente, Barry Wellman (1977) retoma el término en el ámbito de las comunidades virtuales bajo la enunciación de que cuando una red de computadoras conecta personas, constituye una red social. Así, con el paso del tiempo, el término no sólo hizo referencia al método de estudio, sino al uso de la comunicación en línea y se expandió en el 2004 con el surgimiento de *Facebook*.

Entre los principales cambios que el internet vino a establecer, está el hecho de que cualquier persona con acceso a internet y algunos conocimientos básicos de los sitios web involucrados puede compartir su información personal: experiencias y opiniones, incluso es posible que lo haga desde el anonimato si así lo prefiere. Los blogs y las wikis comenzaron dicho proceso, pero las redes sociales han venido a solidificarlo y también a facilitar su acceso.

Este escenario ha permitido que las barreras erigidas por los emporios den paso a un proceso de democratización que, en palabras de Scolari (2010), ha establecido la existencia de "nuevos medios" caracterizados por los siguientes elementos: la digitalización, la reticularidad de la estructura, la hipertextualidad y multimedialidad de los contenidos y la capacidad de participación de los usuarios (o interactividad) (18). Estas cualidades, particularmente la interactividad sumada a la alta participación de los usuarios, explicarían el hecho de que las redes sociales se hayan convertido en el canal de distribución más importante por encima de otros sitios web en internet:

Es cierto que las grandes corporaciones también usan esta red de distribución, pero nunca antes un canal de estas proporciones había estado al alcance de tanta gente, hasta el punto de que las interacciones de los usuarios a través de sus redes sociales pueden llegar a influir en la agenda mediática (Dafonte y Martínez, 2015, p. 506).

La figura del *influencer* envuelve varios aspectos interesantes. Uno de ellos es que esta figura, la mayoría de las veces, no es establecida por ningún oligopolio, sino que surge de la opinión pública. Aquello que agrada a un mayor número de personas se posiciona en los rankings más altos de popularidad y esto dota de poder al *influencer* dado que puede, como bien lo establece su nombre, influir en las masas que siguen su contenido³.

Cabe señalar que, si bien la tendencia vertical que se acaba de revisar sigue vigente, estos recientes medios de comunicación han introducido un nuevo sistema horizontal con la capacidad de crear un ecosistema híbrido donde la participación de los *influencers* determina en gran medida el nivel de distribución de un mensaje pues, en este nuevo paradigma, el canal está en manos de los usuarios y no de las grandes empresas. De esta forma, el proceso de comunicación actual se caracteriza por la potencialidad que cada individuo tiene de llegar a una gran audiencia:

La capacidad de distribución en la red ya no supone un coste que pocos pueden asumir, sino que puede lograrse también como construcción colectiva de los intereses de los usuarios, que deciden con sus acciones individuales lo que merece la pena ser difundido y lo que no (Masip y Suau, 2014, p. 369).

En este sentido, la democratización de los medios de comunicación cobra mayor sentido, dado que cada usuario que recibe la información de dichos

³ En 1960 Paul Lazarsfeld, Bemald Berelson y Hazle Gaudet propusieron un modelo del flujo de la comunicación llamado *two-step*, es decir, de dos pasos. En éste se describe que la información emitida por la prensa pasa a ser analizada o filtrada por los líderes de opinión y posteriormente llega a los receptores, que son la mayor parte de la población y la menos activa del proceso (Lazarsfeld *et al.* 1960, como se citó en Lucas, 1976). En este sentido, los *influencers* son líderes de opinión que median el flujo de información. Las decisiones y comportamiento de las personas no son completamente autónomas dado que siguen la postura del o los líderes.

medios se coloca ahora en una posición sobre la cual puede decidir si un contenido resulta o no de valor para él y para sus semejantes. Los criterios que las audiencias emplean para dotar de poder a estas nuevas figuras de los *mass media* se han vuelto cada vez más un importante tema de estudio para el área de la mercadotecnia.

No se trata, por tanto, en palabras de Dafonte y Martínez, de un abaratamiento de los medios de producción ni de la existencia de facilidades en el acceso a internet o de la ausencia de barreras que permitan extender la posesión de los medios de comunicación, se trata, más bien, de un cambio en las audiencias que han pasado de una función pasiva, donde sólo escuchan a los medios, a una activa que les permite relacionarse con ellos y adoptar hábitos de transmisión de información relevante para los intereses de su red de contactos.

Este cambio en el paradigma de los medios de comunicación y en el comportamiento de las audiencias nos brinda un conocimiento general del emisor⁴ en la comunicación puesto que, si bien en el pasado todo venía de un cierto grupo de poder y personas pertenecientes a una misma clase social, en la actualidad se puede pensar más en este emisor como el resultado de las opiniones de la mayoría social, dado que el *influencer* o medio informativo concuerda con ellos y es por eso que le siguen. Esta característica posibilita el estudio de las notas virales en torno a mujeres y la reflexión en torno a los elementos textuales que permiten su transmisión masiva.

¿CÓMO SE NOMBRA A LAS MUJERES? RELACIÓN ENTRE ESTUDIOS DE GÉNERO Y EL PERIODISMO ACTUAL

En su artículo "¿Quién habla de las mujeres en las noticias donde ellas son las protagonistas?" Ana Tamarit, Nuria Quintana y Juan Plaza (2011) reflexionan sobre la relación que existe entre el periodista y las fuentes de información que utiliza para abordar un hecho noticioso y el nivel de profesionalización que pueden alcanzar al utilizarlas de la manera adecuada. En este sentido, plantean cómo se producen y reproducen los estereotipos sociales, promovidos por una sociedad patriarcal, al hacer referencia a noticias donde las mujeres son protagonistas; así, en los textos periodísticos, es común encontrar menciones a las mujeres que se centran en aspectos superficiales como su actitud, su vestimenta o maquillaje. También son comunes las noticias donde sólo se les menciona por el apellido del cónyuge de quien, por cierto, sí se da el nombre completo. Incluso en los casos donde son profesionistas, se omite el nombre o se hace referencia a ellas de manera muy informal⁵, lo que les resta valor como individuos y como fuentes de información. De este modo, es posible apreciar que la posibilidad de imprimir un sesgo ideológico o político de acuerdo con el tipo de fuente consultada, va más allá de la postura del

4 El término de "emisor" utilizado en este artículo se refiere al postulado por Roman Jakobson en 1963 dentro del llamado proceso de comunicación donde el emisor es aquel que se encarga de mandar un mensaje (determinado por otros factores como el contexto, canal, código y referente) a un destinatario.

5 Dentro del artículo se mencionan varios ejemplos donde las mujeres que protagonizan una nota son identificadas, no por sus cargos, estudios o nombres completos, sino que se coloca su nombre y se añaden descripciones relacionadas mayormente con su físico y/o su actitud. Algunos de los ejemplos mencionados son: "Risueña y bien maquillada, la canciller no dejó de sonreír" "Palfrey al salir del juzgado, con gafas y labios pintados" "Farrow emanaba serenidad y una fragilidad aparente. Parecía querer mantenerse en segundo plano" (259).

autor de la nota; es decir, debido a que el proceso de investigación es un acto que acude, entre otras fuentes, al proceso de la memoria, lo que se diga sobre una mujer, en estos casos, atenderá a los roles tradicionales establecidos en un determinado sistema social, sin importar si la nota está escrita por un hombre o por una mujer:

El estudio evidencia que los y las periodistas siguen afianzando los roles clásicos que han tenido las mujeres en una sociedad patriarcal. De hecho, cuando en las noticias las mujeres aparecen como víctimas (según nuestro estudio) solo en un 46% de los casos ellas son la fuente de información. En más del 50% de los casos son otros los que hablan de ellas, según la percepción de "esos otros", según sus valores y miradas (Tamarit, Quintana y Plaza, 2011, p. 251).

Por supuesto, referirse a esos "otros" que intervienen en el proceso de información solo evidencia que la mujer aún no posee voz, ni siquiera para hablar/denunciar aquello que le ha tocado vivir por su propia condición marginal. De tal suerte, la mujer es, en los casos de estas notas, una construcción social erigida por valores patriarcales que fijan las causas de lo que les acontece y que establecen el destino que deben seguir a pesar de que las sumerja en la hostilidad y la violencia.

Además, está el aspecto del lenguaje. En un sentido pragmático, se han establecido formas, rituales cuya función es diferenciar/jerarquizar el objeto hacia el cual nos dirigimos o del que estamos hablando; en este sentido, los individuos no se expresan de igual forma cuando se dirigen a un niño, a un anciano, a una persona rica o a alguien humilde, a un hombre o a una mujer. Por lo tanto, el lenguaje se convierte en un instrumento para fijar en el ideario social todo lo relacionado con el rol que debe ejercer una mujer. Dicho ideario se construye por medio del proceso informativo. Isabel Menéndez lo expresa en los siguientes términos: "el discurso del mensaje mediático sigue siendo conservador en el sentido de que carece de interés en romper la jerarquía sexual y el orden social en el que se apoya la discriminación de las mujeres y el sexismo" [...] (2007, p. 72). Con esto, es evidente que el ejercicio periodístico está lleno de formas y rutinas que invisibilizan la figura femenina en el ámbito público. Si bien en muchas noticias se da cuenta de que la mujer es fuente de información, solo se la menciona de manera explícita cuando su profesión se relaciona a ámbitos como la política o el espectáculo. Además, en otros casos, el sesgo es tal que la "explicación" de lo sucedido, como lo señalan Tamarit, Quintana y Plaza, está mediada por la opinión de expertos (en su mayoría hombres) que establecen las causas, razones y marginación que vive la protagonista de la noticia. De este modo, la mujer, como referente o agente periodístico, sigue estando condicionada por formas, prácticas e individuos que limitan, e incluso impiden que esta tenga una mayor participación en el ámbito público.

En un ensayo anterior titulado "Mujeres, prensa e invisibilidad: la cuantificación de un olvido", Quintana, Plaza y Óscar Sánchez-Alonso reflexionan sobre la poca visibilidad que las mujeres tienen en los medios de comunicación y, por ende, en la sociedad: "Ese protagonismo mediático será un buen indicio del protagonismo social que a las mujeres se les asigna" (2009, p. 303). El énfasis que los autores le dan al hecho de ser un estudio vinculado con el que se acaba de revisar responde a la realidad marginal que experimentan las mujeres en

un contexto que pretende haber superado esquemas tradicionales y, en consecuencia, abrirse a nuevos paradigmas.

En este sentido, el ensayo postula que, en distintos ámbitos, como el periodístico y el gubernamental, se ha dado un crecimiento de mujeres profesionistas, no obstante, su protagonismo sigue oculto debido a prácticas y sistemas que siguen dándole mayor peso a figuras que legitimen los rasgos de lo masculino. Además, el uso recurrente de estereotipos de género como, por ejemplo, mujeres atractivas, delgadas y arregladas en los medios informativos en contraste con hombres mayores, con arrugas, sobrepeso u otros aspectos considerados no atractivos, mismos de la heteronorma, acentúan la idea de que una mujer depende enteramente de su imagen para trascender.

Estos trabajos sustentarán las reflexiones que el presente ensayo se propone abordar pues ofrecen bases teóricas que caracterizan las representaciones mediáticas que se hacen de las mujeres, tanto en su papel de protagonistas como de productoras de noticias. Con estas ideas, se podrá realizar un análisis textual que identifique los elementos verbales que configuran la imagen en las notas protagonizadas por ellas. Así, se podrá apreciar cómo lo textual e ideológico se combinan para reproducir esquemas sociales que, por un lado, garanticen la perpetuación de sistemas jerárquicos que mantienen la actual desigualdad social y, por otro lado, aseguren el éxito monetario al ofrecer notas que coincidan con el arraigado sistema de creencias patriarcal y, además, lo perpetúen.

MÁS ALLÁ DEL SIGNIFICANTE: RELACIÓN ENTRE ESTILÍSTICA Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN

En su conocida obra *Poesía española. Ensayos de métodos y límites estilísticos*⁶, el escritor español Dámaso Alonso reflexiona en cuanto al concepto de signo acuñado por Ferdinand de Saussure y establece que tanto el significado como el significante son entidades más complejas de lo que planteó el maestro de Ginebra, debido al entramado psíquico que acompaña a cada una de ellas. Con esto, enfatiza que estudiarlas en términos *saussureanos* es despojarlas de la vida que poseen y enterrarlas en una "necrópolis idiomática" que no corresponde con la multiplicidad de matices que poseen y que son perceptibles en el habla diaria:

[...] todos estos elementos, combinados con mil matices distintos (desde un ligero subrayado que apenas se insinúa, hasta los entrecortamientos, enormemente expresivos, del sollozo), son «significantes», alteran la estricta expresión conceptual, proceden de oscuras querencias en el hablante y, claro está, las significan, por la sencilla razón de que esas querencias son inmediatamente captadas, intuitas por el oyente (Cuesta y Jiménez, 2005, p. 311).

Como se puede observar en el párrafo anterior, la intención o motivo con la que se produce un discurso (o ciertos elementos pertenecientes a él) posee rasgos que el oyente intuye y que puede asociar con una determinada carga ideológica; como se mencionó, el sollozo, por ejemplo, podría ser uno de esos

⁶ Si bien se hace referencia al libro de Alonso, para efectos de este trabajo se consultó la obra *Teoría literarias del siglo XX. Una antología* de José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan que contine un capítulo dedicado a las ideas del escritor español.

elementos captados por el oyente que poseen la potencialidad de alterar el mensaje declarado por el hablante y que le daría nuevos matices al concepto expresado. Para Alonso, entonces, el significante no es sólo un portador de significado, como lo veía Saussure, sino es una unidad en sí misma capaz de transmitir un caudal de rasgos semánticos (aspectos expresivos) de acuerdo con la intención del hablante. Alonso utiliza el concepto "significantes parciales" para hacer referencia a estos pequeños significados que están impresos en un significante según el contexto e intención del hablante: "Son pues «significantes parciales» entre los que sale envuelta y modificada la expresión del concepto, que no es en sí misma sino otro mero «significante parcial», aunque sea el más distintivo de la comunicación idiomática humana" (Cuesta y Jiménez, 2005, p. 311).

Además de estos matices expresivos (o afectivos como los llama Alonso), que forman parte de uno de tantos significantes parciales que poseen las palabras, otra cualidad de ellas es su capacidad pictórica, es decir, su plasticidad para llegar a generar una imagen de aquello a lo que el hablante hace referencia. Alonso la denomina función imaginativa del lenguaje y establece que esta misma se encuentra presente en la base de todo el idioma humano: "muchos de los significantes parciales mencionados (entonación, velocidad, intensidad, etc.) son fundamentalmente pictóricos (el salto tonal de la exclamación pinta el salto psíquico de la sorpresa [...])" (Cuesta y Jiménez, 2005, p. 313).

Si bien sus reflexiones sobre la función imaginativa parten del habla cotidiana, Alonso establece la poesía como el terreno idóneo para la producción de estos elementos afectivos donde las palabras rompen la arbitrariedad del signo que estableció Saussure. Debido a esto, la idea de que existen matices en el tono, la intención o la intensidad en los mensajes que producen los oyentes permite a su vez reflexionar sobre la producción de los discursos periodísticos, particularmente aquellos donde la mujer es la protagonista del hecho noticiado. De esta forma, es posible analizar cómo los distintos significantes parciales, que estos discursos poseen de manera inherente, al mismo tiempo logran abonar ideas a la reproducción del imaginario social donde la figura femenina sigue siendo interpretada por los ojos de la estructura patriarcal y donde, además, el concepto que se construye de ella responde a etiquetas y estereotipos que impiden el reconocimiento público que la mujer merece en tanto ser individual, profesional y social.

A continuación, se analizará cuatro notas donde el protagonista del suceso es una mujer. Para el análisis se utilizarán las ideas en torno a los estudios de género y los medios de comunicación, así como las reflexiones sobre estilística de Dámaso Alonso con el propósito de evidenciar los recursos textuales que utilizan este tipo de discursos para reproducir estereotipos y clichés que refuerzan el papel marginal de la mujer.

La primera nota, publicada el 25 de abril del 2023, habla sobre Yanet García, una joven presentadora de televisión, y su impacto y éxito mediáticos debido a su belleza y escultural figura. La nota está constituida por un conjunto de pequeños párrafos que sólo destacan su aspecto físico omitiendo cualquier otro rubro de la vida de la también entrenadora fitness. Esto último armoniza con las ideas de Sánchez-Alonso, Quintana y Plaza (2009) en relación con el énfasis que estas notas hacen de aspectos superficiales de sus protagonistas dejando de lado cualquier otro logro, ya sea personal o profesional, a la vez que confirman que la figura femenina tiene valor en tanto objeto sexual:

La famosa, que es una de las chicas del clima más bellas del mundo, suele compartir con sus más de 14 millones de seguidores de Instagram, fotografías en donde resalta su belleza y figura, robando el sueño y varios suspiros en redes sociales (UnoTV.com, 2023, párr. 4).

Si bien existen referencias a su carrera como artista y especialmente a su certificado como *health coach*, la nota, además de resaltar sus atributos físicos, solo se enfoca en destacar el número de fans que la siguen y el impacto que ha causado en ellos. En este sentido, los diversos significantes parciales que constituyen el fragmento citado sugieren que sus logros profesionales están supeditados a su belleza y a la imagen que de ella se proyecta. Incluso, se hace mención de las fotografías eróticas que ha publicado con lo que, naturalmente, se busca despertar el deseo masculino, única función que la sociedad le atribuye a la mujer.

Asimismo, la nota hace referencia a los comentarios que sus seguidores le hacen de sus fotos: "Preciosa", "Estás superhermosa", "Guapísima", "Pero qué bien se ve", "Te ves bellísima. ¿Dónde compras tu ropa para el ejercicio?", "La mujer perfecta", "Siempre tan hermosa" (UnoTV.com, 2023, párr. 5). Estas menciones a la mujer perfecta y a su estado de belleza perpetua evidencian el rol que deben cumplir las mujeres en relación con la exigencia de siempre verse bellas, lo que, además de ser utópico, les niega la oportunidad y el derecho de lucir como ellas quieran, de enfocarse en otras áreas de su vida o, incluso, de envejecer de manera natural. Además, el atributo de mujer perfecta refuerza la idea tan normalizada de que una mujer solo vale como tal en tanto luzca de cierta manera.

Por otra parte, el encabezado de la nota "¿Quién es Yanet García y cuáles son sus mejores fotos?" ofrece otro recurso textual que ayuda a reproducir los roles que se ciernen sobre las mujeres: la pregunta "¿quién es?" sugiere una indagación y exposición profunda sobre el perfil de una determinada persona; no obstante, la nota establece que Yanet García es una mujer atractiva de quien solo vale la pena admirar sus fotografías, idea que se confirma con la mención a sus más de catorce millones de seguidores. Esta simplicidad y pobreza en el contenido corresponde con el déficit verbal y estructural evidenciada en el total de párrafos y el tamaño de ellos.

Con lo anterior se puede establecer que la simpleza sintáctica, así como los recursos para generar interés como, por ejemplo, las preguntas del encabezado, tienen como fin, por un lado, definir que la mujer, particularmente si se trata de una figura pública, está obligada a cumplir determinados roles o funciones (verse atractiva en todo tiempo y lugar) y, por otro, a señalar que su belleza, figura e impacto mediático son lo que establece su valor. ¿Se dice poco porque es todo lo que se puede o debe decir de una mujer? ¿El contenido superficial corresponde con la idea de que la mujer es solo un rostro hermoso de quien no vale la pena hablar más? Estas preguntas pueden suscitar diversas respuestas, no obstante, es evidente que el fin de los medios de comunicación es reforzar ideas que perpetúen las actuales estructuras sociales.

Muy cercana a la primera nota, se encuentra otra, publicada por *Excelsior* el 24 de abril del 2023 titulada "Salma Hayek se refresca en bikini neón y causa furor; usuarios dudan de su edad". Esta nota refiere al impacto que provo-

caron las fotografías de la actriz veracruzana publicadas en su cuenta de Instagram. En la descripción de los comentarios y reacciones, en el texto de nuevo se hace hincapié al estado de belleza perpetua que debe poseer una mujer y en la afrenta que le significaría mostrar que ha envejecido o que no conserva su cuerpo en las condiciones que los roles le demandan:

En su más reciente publicación de fotos y video en Instagram presume un bikini color neón, que ha causado sensación por parte de sus seguidores, quienes dudan de su edad y afirman que ella no envejece (*Excelsior*, 2024, párr. 1).

Es sumamente interesante la referencia a su edad pues supone la exigencia impuesta sobre las mujeres de mostrar un cuerpo siempre joven y atractivo sin importar las circunstancias por las que transiten. Una vez más, se resalta el valor de la mujer en función de su imagen y belleza física. La fotografía, además, muestra a la actriz en una posición que transmite sensualidad y erotismo, un mensaje que refuerza la condición sexualizada de la mujer. La imagen, por supuesto, evidencia ser producto de la planeación y la edición por lo que es fácil concluir que una figura pública como ella está siempre bajo el escrutinio de una sociedad que solo la ve como un objeto retratable.

En el terreno de lo estilístico, esta nota cuenta, al igual que la primera, con un número reducido de párrafos que sólo se ocupan de describir los atributos físicos de la actriz y el éxito mediático que sus fotos han tenido, así como los comentarios que el público masculino ha hecho. De lado quedan su vida profesional y sus logros que ha tenido: Salma Hayek, al igual que muchas mujeres, es reconocida sólo como un objeto de deseo sexual.

La simpleza en el contenido y en la sintaxis apuntan hacia el único objetivo que este tipo de periodismo persigue: influir en la construcción de una determinada realidad, en este caso, la cosificación de la mujer, que responde a los intereses de grupos dominantes: "Este sistema posibilita la existencia de grupos dominados y dominantes, puesto que el poder se centraliza en una fracción minoritaria de la población que se encarga de elaborar discursos que justifiquen el orden social que prevalece" (Moreno, 2002, párr. 4). Del mismo modo, la escueta construcción verbal pretende eliminar la ambigüedad del tema abordado lo que, en última instancia, busca establecer que la realidad que abordan las notas es objetiva y, por lo tanto, no necesita ser cuestionada. En este sentido, el trabajo de los medios de comunicación ha sido encargarse de normalizar la visión que las sociedades contemporáneas tienen sobre la mujer.

En relación con lo anterior, llama la atención que de entre los comentarios que la nota reproduce uno alude a que la belleza de la veracruzana es el resultado de un pacto que hizo con fuerzas sobrenaturales. Si bien el comentario es propio de medios de comunicación poco formales, también invisibiliza el trabajo individual de la actriz al omitir que probablemente ha tenido que someterse a rutinas de ejercicio o programas de salud para conseguir dicha figura. De hecho, la opinión pública se enfoca simplemente en aludir que su belleza es una especie de artilugio mágico, fortaleciendo la idea de que una mujer es incapaz de lograr algo significativo producto de su propio esfuerzo, como si no fuera un ser autónomo con la habilidad de crecer por ella misma. En este sentido, es evidente que este modo de pensar responde a una estructura jerárquica que coloca a la mujer por debajo del hombre, en una condición en la que siempre necesitará de su guía y apoyo. Más aún, el contenido de la nota pone de manifiesto el esquema cultural que coloca a la mujer en el

estatus de objeto de contemplación pues en las imágenes que retratan a la actriz se resalta su cuerpo desde ángulos donde se aprecia la dimensión de sus senos y caderas, incluso, en una de ellas, se observa (pues es el elemento que destaca la fotografía) una expresión de goce sexual, lo que claramente evidencia este estado de belleza y juventud perpetua que, para estos medios, debería ser la mayor aspiración de una mujer.

La tercera nota, publicada por *El Universal* el 23 de febrero del 2023, lleva el encabezado "Madre se vuelve viral en TikTok tras confesar que prefiere trabajar antes que estar con sus hijos". En ella se hace referencia a los sentimientos declarados por una joven madre junto con las reacciones y comentarios que suscitó la publicación en las redes sociales y la forma en cómo fue criticada por los deseos implícitos en sus palabras.

Después de una noche en la que no pudo dormir, Sarah Torresan publicó en su cuenta de TikTok que preferiría ir a trabajar en lugar de quedarse en casa con sus hijos pues en ese espacio "podía escuchar la música que quisiera y hasta tenía algunos minutos para ser "libre"" (*El Universal*, 2023, párr. 2). La nota enfatiza las reacciones que otras mujeres tuvieron en relación con el comentario de Torresan y la forma en la que fue criticada, en su mayoría por ellas. Como se revisó líneas arriba, Isabel Menéndez (2007) establece que existen formas rituales, a partir del lenguaje, con las que se jerarquiza e interactúa con la realidad a la que los individuos se refieren. En este sentido, llama la atención que la forma en que esta nota se aproxima al hecho está relacionada con la función de madre de la protagonista, excluyendo todos los demás aspectos de su vida. Con esto, se la categoriza y se la reduce a un solo rol que si es descuidado o manejado de un modo ajeno a lo establecido provocará la desaprobación no solo de la sociedad, sino de las mujeres mismas pues con este recurso la nota establece que la maternidad es algo inherente al hecho de ser mujer, aspecto que quedó reforzado con la mención de las setenta y cinco mil reproducciones que lleva el video. Al mismo tiempo, este significativo parcial representa una herramienta para desprestigiar la lucha feminista al indicar que existe un cisma entre la comunidad femenina, un desacuerdo en sus postulados, motivo por el cual no debería ser considerado un movimiento serio: "Sin embargo, muchas mujeres decidieron criticarla en lugar de entender las complejidades de la maternidad" (*El universal*, 2023, párr. 1). Si bien la nota establece que el ser madre es una función compleja en la que no tienen cabida opiniones superficiales, su tono e intención (otros significantes parciales) dirigen la mirada del lector hacia la desaprobación por una mujer que prefiere su realización personal en lugar de la crianza de sus hijos. Esto último queda evidenciado cuando la nota enfatiza el hecho de que Torresan expresa que, si bien necesita un tiempo fuera de casa, estando en su trabajo extraña a sus hijos. A pesar de esta aseveración, la mujer es vilipendiada por tener deseos ajenos a sus funciones domésticas. De esta forma, el contraste entre los deseos encontrados de la protagonista y la desaprobación social no hacen sino reforzar el rol materno de la mujer.

Del mismo modo, y a pesar de que existe una referencia a la falta de apoyo por parte de la pareja afectiva de la protagonista, la atención se vuelve a centrar en ella y en su rol materno al dejar de lado la figura paterna y exponer en su lugar las palabras que ella expresó sobre sus deseos de ser libre. Así, la responsabilidad masculina queda justificada, incluso ignorada, al señalar y castigar a una mujer que aparentemente no tiene este espíritu abnegado que la sociedad exige:

Sarah Torresan terminó por dividir las reacciones luego de su explicación. Es que si bien varios las entendieron fueron más los que la criticaron por su sentir. Incluso algunos usuarios se preguntaron por el paradero del padre. Es que para ellos la única forma de que se sintiera así de exhausta es que no contara con la colaboración de su pareja" (El universal, 2023, párr. 4).

La última nota fue publicada el 26 de junio del 2023 por el periódico *Milenio* y lleva por encabezado "Karely Ruiz comparte fotos con Mona; fans se burlan y advierten: 'no le bajas a Geros". Con un tono particularmente coloquial, la nota toma como pretexto una serie de fotos que se tomaron dos *influencers* y modelos mexicanas, Karely Ruiz y Mona, para hablar de las críticas que recibió la primera por besarse con la expareja de otra modelo.

Este texto periodístico resalta por tres aspectos en concreto: la mujer como objeto sexual, el peso moral sobre una de ellas y el estilo con que expone los sucesos. En cuanto a la visión sexualizada que ofrece sobre la mujer destacan ciertos aspectos. Primero, la nota se centra en las críticas que recibió Karely Ruiz por parte del público y en las advertencias que este mismo le hace a la *influencer* Mona de cuidar que Ruiz no "le baje" al novio: "No le vayas a bajar a Geros"; "Tampoco la vayas a traicionar" (*Milenio*, 2023, párr. 4).

Si el foco central se relaciona con la desaprobación de los seguidores de Ruiz ¿por qué iniciar la nota presentando las fotografías que las dos modelos se tomaron juntas? Naturalmente este recurso busca presentar a la mujer en un contexto erótico (más si se trata de dos mujeres compartiendo una cama) para establecer, una vez más, su función sexual y enfatizar que, en tanto objeto de deseo, debe verse de determinada manera. Además de reproducir los comentarios de descontento, la nota también incluye aquellos que solo resaltan la belleza de ambas mujeres: "Y la queso"; "Mona está muy hermosa"; "Mona, tienes un cuerpazo"; "Las amo"; "Son perfectas", escribieron algunos fans" (*Milenio*, 2023, párr. 6). Nuevamente llama la atención la alusión hacia la idealización de la mujer: la perfección física que debe tener particularmente si se trata de figuras públicas. Esa afirmación al "cuerpazo" de Mona excluye y margina a mujeres cuyos cuerpos (completamente reales) no corresponden con los que ostentan estas modelos y refuerza la idea, completamente falsa, de que una mujer debe poseer ciertos atributos para ser considerada atractiva.

En segundo lugar, la figura de Ruiz es fuertemente criticada por haber tenido un desliz con la expareja de la también *influencer* Maya Nazor. Como sistema de creencias, la moral ejerce su poder en contra de los individuos que realizan comportamientos que no armonizan con ella, particularmente si trata de mujeres. Esto último es evidente pues las críticas son dirigidas exclusivamente sobre la regiomontana eximiendo de toda culpa a quien fuera pareja de Maya. En este sentido, la mujer es vista como un ser sucio, sin escrúpulos de la que se deben cuidar los otros, especialmente el resto de mujeres. Nuevamente se esgrime un discurso que busca desprestigiar los esfuerzos por eliminar la violencia ejercida sobre las mujeres; en este caso no se hace desde el cisma, sino desde la idea, por más terrible que sea, de que las mujeres son las que generan la propia violencia que sufren.

Por último, los recursos estilísticos de esta nota son distintos en relación con las otras revisadas líneas arriba. Primero destaca el estilo. Si bien los

cuatro textos se han enfocado en fijar los roles femeninos y lo han hecho desde la simpleza y la poca profundidad, este último se caracteriza por parecer más un chisme que un discurso periodístico. En primer lugar, el uso recurrente de expresiones superficiales como "los internautas no olvidan ni perdonan" y "se le fueron con todo" claramente apunta a un fin sensacionalista cuyo único objetivo es generar morbo. Además, el registro lingüístico, limitado y repetitivo, produce una lectura cómoda e inmediata pues impide un ejercicio de profundización en las implicaciones de la nota al cambiar una y otra vez el problema abordado.

En segundo lugar, esta suerte de poética del chisme se ve evidenciada desde la manera en cómo el emisor comparte su mensaje: no existe reflexión ni análisis de los acontecimientos, solo se limita a transmitir uno a uno, sin mediación retórica, los hechos o temas de interés enfatizando el impacto mediático que causaron. Entonces, esta sintaxis del párrafo, en tanto recurso informativo, reafirma la idea de la lectura cómoda por medio de la inmediatez, característica que, por supuesto, ayuda a que la nota se mueva de boca en boca.

Por supuesto, el tema tratado abona a este hecho, no obstante, las constantes menciones a lo acontecido entre Ruiz y Santa Fe Klan, ponen de manifiesto el carácter amarillista de la nota y el morbo que busca generar como único interés periodístico:

Los internautas parece que no olvidan ni perdonan y se le fueron con todo a la modelo e influencer regiomontana en los comentarios de la publicación de una serie de fotografías en las que aparece con poca ropa junto a Mona (*Milenio*, 2023, párr. 2).

En segundo lugar, los comentarios seleccionados para ejemplificar el descontento sobre Karely Ruiz son de un estilo muy coloquial, aspecto que distancia esta nota de las demás y que armoniza con el estilo general de la nota:

"No le vayas a bajar a Geros"; "Tampoco la vayas a traicionar"; "¿Ella sí es tu amiga?"; "Cuida bien al Geros"; "Ayer decía que no tenía amigas"; "Cuidado te puede robar al novio esta panini de hule"; "Oye, pero en este medio no hay amigas" (*Milenio*, 2023, párr. 4).

Estos comentarios refuerzan el estatus negativo sobre el proceder de Ruiz con lo que se pretende establecer que la mujer trae sobre sí su propio mal, justificando la violencia que se ejerce sobre ellas. De nuevo se observa una nota escueta, breve, donde destaca lo superficial y la poca reflexión sobre los hechos narrados. Como ya se había establecido previamente, el pobre tratamiento sintáctico busca establecer que la realidad a la que hacen referencia los hechos es incuestionable y, por lo tanto, el sesgo ideológico transmitido en la nota pretende influir en el modo de pensar de los lectores de este tipo de textos.

Finalmente, un aspecto a destacar de las cuatro notas es la fuente de información a la que acuden: las redes sociales. A pesar de que actualmente muchas de las noticias se mueven en dicho canal, el hecho de que estos textos tomen los comentarios de los internautas en redes sociales como si estos fueran figuras de autoridad resulta preocupante pues habla del poder que se

le puede otorgar a un grupo de personas sin ninguna formación en la materia analizada. Por otro lado, esto evidencia el hecho de que estas notas no buscan la reflexión del lector sino simplemente la reproducción de una ideología.

Este breve análisis permite establecer que existen recursos estilísticos encaminados a la construcción y reproducción de roles y estereotipos sociales sobre la mujer que permiten la supervivencia de un sistema jerárquico cuyo eje medular es la desigualdad. En este sentido las notas virales, en tanto géneros periodísticos difunden, como parte de agendas políticas, ciertas ideologías que corresponden con los intereses de aquellos que son dueños del poder de comunicar.

Así es como las palabras cubren como hiedra a la mujer, quedando oculta, como un ser dependiente, responsable y culpable de generar la violencia que prevalece sobre ella. La mujer, entonces, es arcilla en las manos de los oligopolios lista para ser moldeada según los intereses y discursos de quienes dictan cómo y qué pensar.

REFERENCIAS

- Cuesta Abad José Manuel y Jiménez Heffernan Julián. (2005). *Teorías literarias del siglo XX. Una antología*. Akal.
- Dafonte, Alberto y Xabier Martínez. (2015). Del view al share: el papel de la comunicación viral en la transformación del ecosistema mediático. *Palabra Clave*, 19(2), pp. 501-525.
- Jakobson, R. (1998). *Ensayos de lingüística general*. Seix Barral.
- Lucas, A. (1976). *Hacia una teoría de las comunicaciones de masas: análisis sociológico y evaluación de los estudios sobre comunicaciones de masas*. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
- Menéndez, M. I. (2007). Medios de comunicación y construcción de la feminidad. En *Abordaje integral de la violencia de género*. Zamora: Ayuntamiento de Zamora.
- Moreno, L. (2002). Educación, comunicación e imaginarios sociales. *Razón y palabra*, No. 25. www.razonypalabra.org.mx/antiores/n25/lmoreno.html
- Sánchez, Ó., Quintana, N. y Plaza J. (2009). Mujeres, prensa e invisibilidad: la cuantificación de un olvido. *Palabra Clave*, 12(2), pp. 301-314.
- Scolari, C. (2010). Ecología de los medios. Mapa de un nicho teórico. *Quaderns del CAC*. No. XVIII, 17-25.
- Tamarit, A., Quintana, N. y Plaza J. (2011). ¿Quién habla de las mujeres en las noticias donde ellas son las protagonistas? *Palabra Clave*, 14(2), pp. 247-260.
- Torres, Georgina A. (2008). El uso del término "redes sociales" y algunas confusiones. *Investig. bibl*, 22(45), pp. 7-9. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-358X2008000200001

LA RELEVANCIA DE LAS FERIAS DEL LIBRO PARA LAS EDITORIALES UNIVERSITARIAS MEXICANAS

The relevance of book fairs for Mexican university publishers

Israel López Soriano¹

RESUMEN

En este ensayo abordamos la relevancia de las ferias del libro para las editoriales universitarias en México. Para ello, describimos el contexto en que esto sucede, explicamos distintas conceptualizaciones de las ferias, describimos las características de las editoriales universitarias y analizamos los beneficios que representa para estas editoriales participar en dichos encuentros culturales.

Palabras clave: edición Universitaria, ferias del libro, edición.

ABSTRACT

The importance of book fairs for university publishers in Mexico is explained. To this end, the context in which this happens is described, different conceptualizations of book fairs are discussed, the characteristics of university publishers are described and the benefits for these publishers of participating in these cultural events are analyzed.

Keywords: university publisher, book fairs, publishing.

INTRODUCCIÓN

Las ferias del libro y los editores universitarios son dos integrantes del ámbito editorial que podrían parecer dispares en sus estrategias de difusión y promoción del libro. Por un lado, las ferias son actividades bulliciosas en torno a la palabra escrita que convocan a cientos o miles de compradores de libros, mientras que las editoriales universitarias son instancias especializadas, dedicadas sobre todo a la publicación de la investigación académica cuyas estrategias de difusión están enfocadas en públicos específicos, no masivos. Sin embargo, un examen más detenido revela que estas dos formas de acercarse a los lectores están estrechamente relacionadas, cada una se beneficia y contribuye al éxito de la otra.

¹ Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Lingüística y Literatura Hispánica, México. ORCID ID: 0009-0003-0231-787X, israel.lopez@correo.buap.mx

A inicios del año 2023 Paco Ignacio Taibo II abordó un tema inusual para el público en general: el costo-beneficio de participar en una feria del libro como expositor. Sus declaraciones toman particular relevancia por ser el director de la editorial del Estado, el Fondo de Cultura Económica, una editorial con presencia nacional e internacional relevante, por haberlo hecho público a través de redes sociales del Fondo -Instagram- y además porque habían transcurrido dos años del distanciamiento social obligatorio por la pandemia, durante los cuales las ferias del libro se realizaron en modo virtual o algunas ni siquiera se llevaron a cabo.

Taibo declaró, a pocos días de que se inaugurara la Feria Internacional del Libro del Palacio de Minería, organizada por la Facultad de Ingeniería de la Universidad Nacional Autónoma de México, que el Fondo no acudiría ese año a dicha feria porque ésta vende los stands más caros del país, aun por encima de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, que en México es el evento más importante del libro (@FCEMexico, 2023). Además, dijo, la lógica de Minería es neoliberal e incongruente con una feria del libro universitario que tendría que estar promoviendo libros baratos y fomentando la lectura. En consecuencia, a manera de protesta, el Fondo organizó un tendido de libros en el Palacio Postal, a escasos metros de Minería, con costo cero para la exhibición de libros, y así poder comparar lo recaudado por esa casa editorial en la última Feria de Minería a la que acudió.²

En este punto vale la pena plantearse varios aspectos, el primero es si las cuotas que cobra una feria del libro constituyen su carácter determinante. ¿Vale más la pena participar como expositor en una feria del libro que ofrece "precios accesibles" o gratuitos que acudir a una que cotiza sus cuotas en dólares y que cada año sube sus precios? ¿Qué criterios deben evaluar los expositores para participar en una feria del libro? ¿El costo-beneficio de participar en una feria del libro es igual para libreros, editoriales independientes, editoriales universitarias, editoriales comerciales de alcance nacional y grupos editoriales de alcance multinacional? Desde nuestra perspectiva la participación en una feria del libro tiene más implicaciones que el costo del stand y, desde luego, consideramos que una feria del libro universitario no necesariamente debe sustraerse del aspecto comercial, aunque cuente con financiamiento del erario público. Por lo anterior comenzaremos haciendo una aproximación a las características de las ferias.

¿QUÉ ES UNA FERIA DEL LIBRO?

Las ferias del libro tienen un largo recorrido histórico que se remonta a la antigüedad, de acuerdo con Richard Uribe (2012) las ferias tal como las conocemos datan del siglo XV. Comenzaron como espacios donde se comerciaban distintas mercancías y entre estas se ofrecían libros. Con el tiempo, el intercambio y comercialización de los libros y el establecimiento de redes de mercaderes de este ramo devinieron en las primeras ferias del libro del viejo continente como Frankfurt y Leipzig (Uribe *et al.* 2012, pp. 20 y 21). Ahora las conocemos como eventos masivos que atraen a miles de visitantes, donde las editoriales presentan sus últimas publicaciones y se celebra la literatura en todas sus formas.

² De acuerdo con la declaración de Taibo II, en la Feria de Minería celebrada en 2020, el Fondo de Cultura Económica logró ventas por aproximadamente 1 millón 200 mil pesos (Fondo de Cultura Económica, 2023).

De acuerdo con el diccionario Merriam Webster, feria del libro es "una muestra o exhibición de libros típicamente realizada por un grupo de editores o libreros para promover las ventas y estimular el interés"³ (Merriam Webster Dictionary, s. f., definición 1). En el mismo sentido, el Collins English Dictionary define el término *book fair* como "un evento comercial en el que los editores exponen y comercializan libros" (Collins English Dictionary, s. f., única definición). En ambas definiciones llama la atención que los conceptos usados hacen énfasis exclusivamente en el aspecto mercantilista de las ferias del libro: "promover las ventas", "evento comercial", "comercializar libros".⁴

La definición de la Unesco, publicada en 2010, pone el énfasis en la interacción entre compradores y vendedores y se sugiere que el eje de acción es la modalidad comercial de estos espacios aunque menciona la duración y periodicidad de las ferias:

Las ferias son espacios concentradores que reúnen a *compradores* y *vendedores* profesionales de forma periódica, durante un lapso acotado (por ejemplo una o dos semanas cada año o cada dos años). La mayoría están abiertas al público en general. La potencialidad de cada espacio suele estar perfectamente identificada por los actores sectoriales, quienes conocen la *modalidad comercial* particular en la que se desenvuelve cada una (Uribe et al. 2012, pp. 118)⁵

Por otra parte, De la Mora y Ruiz (2011) definen a las ferias del libro como una industria cultural, en las cuales "hay un fin comercial inocultable y presente" (p. 10) e incluso llegan a equipararlas con una gran librería —con todas las implicaciones mercantiles que intervienen en una librería—, pero también distinguen otros elementos:

no es sólo la venta, sino la complejidad cultural de los contenidos y de los actores [...] Es una festividad que permite dignificar la necesidad del conocimiento y del placer, una convocatoria colectiva, un movimiento social, económico, político y, por supuesto, cultural (De la Mora y Ruiz, 2011, p. 7)

No obstante, desde hace algunas décadas se han elaborado descripciones genéricas de las ferias del libro en las que se mencionan diversos aspectos además del comercial. Por ejemplo, a finales de los años setenta del siglo pasado, Jorge Enrique Romero Pérez publicó en el diario *La Nación* una reflexión sobre la octava Feria del Libro de Buenos Aires, en la que describe el auge de la industria editorial argentina, la participación de nuevos editores, estatales y privados, y también de distribuidores de la producción editorial, para centrarse finalmente en la problemática de los derechos de autor y las regalías por obra publicada (Romero, 1979). Romero Pérez va más allá de los aspectos comerciales. Parecería obvio que en una feria participan los que comercian los libros (editores o libreros) y los que los compran (lectores o consumidores); sin embargo, lo que describe someramente el autor es un

3 La traducción es nuestra.

4 Traducción propia. En el original: *Promoting sales, commercial event, trade books*.

5 Las cursivas son nuestras.

entramado de relaciones entre editores, distribuidores, autores y consumidores que se manifiestan todas al mismo tiempo durante la feria del libro.

María Matilde Ramírez Alvarado, en su artículo "La feria del libro y su rol principal de promoción del libro y la lectura" (2014), incluyó en la descripción de este fenómeno aspectos como el valor de la promoción de la lectura y el acceso al conocimiento, la lectura como agente detonador de desarrollo personal y comunitario así como las posibilidades de internacionalización de determinada producción editorial local. Incluso hace una extrapolación entre ferias y libros: "podemos decir que una feria del libro es, en sí misma, una especie de libro abierto que invita a que los visitantes retornen a sus casas maravillados de esa experiencia lectora" (p. 41).

En este mismo tenor, la directora de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, Marisol Schulz destaca en un artículo publicado durante 2020:

En una declaración conjunta que lanzaron en septiembre de este año, los directores de las ferias de Gotemburgo, Frida Edman, y de Frankfurt, Juergen Boos, sostienen: "Las ferias del libro mundiales nos recuerdan año con año la importancia de la lectura, la literatura y la libertad de expresión. [...] Sin ferias de libro habría menos editores y menos autores. Con menos autores se perderían los lectores. Sin lectores no puede haber democracias fuertes. El mundo sería más pobre sin las ferias del libro". (Schulz, 2020, p. 19)

De manera más concreta, la clasificación de los tipos de feria que hace Richard Uribe tiene como eje la relación de lo comercial y lo cultural:

- a) Aquellas enfocadas de manera exclusiva a realizar negocios de comercio, manufactura y servicios entre los profesionales del libro [...] En su programación incluyen encuentros y seminarios técnicos.
- b) Las organizadas para la venta de libros con diversos escenarios propicios para el intercambio comercial, como ruedas de negocios, ventas de derechos y ventas al por mayor y al por menor. Cuentan con programación académica y cultural [...]
- c) Las ferias con venta de libros en las cuales se impulsa el encuentro de los lectores con los autores.

Las ferias que se inscriben dentro de las dos últimas categorías tienen múltiples propósitos, entre ellos, impulsar la lectura, acercar el libro a grandes públicos, fomentar su presencia por medio de diferentes actividades de la programación cultural y promover la circulación y la bibliodiversidad (Uribe *et al.*, 2012, pp. 22-23).

La diversidad de las ferias es vasta, por ello al describir una feria del libro especializada, nacional o internacional, es inevitable incluir aspectos contradictorios y ambivalentes; las ferias son acontecimientos *sui generis*, cuya definición es más precisa si se entiende como un gran oximoron. Gustavo Sorá (2016) las describe como primitivas y futuristas a la vez porque en ellas quien asiste podrá encontrar las tendencias, determinadas por las novedades editoriales, y con su sola presencia contribuye también a ratificar lo de siempre. Es un espacio, dice, que es "particular y universal; para profesionales y para legos; nacional e internacional; frío y caliente; aparentemente socialista y netamente capitalista; incluyente y excluyente; para iniciados y para novatos" (p. 19). Y agrega: "Las

ferias contribuyen significativamente para la diferenciación mutua de los oficios y los públicos que mueven el mundo de los libros" (p. 23).

En una feria del libro especializada, nacional o internacional conviven aspectos disímiles, por un lado están los intereses altruistas por masificar la lectura y difundir la cultura escrita, que la lectura contribuya al desarrollo de una sociedad a través de sus individuos, quienes visitan las ferias, y por otro lado están también los intereses individuales y comerciales, las "agendas" de políticos que aprovechan las ferias del libro como canales de comunicación y oportunidades para exhibirse y posicionar su imagen y que determinan en mayor o menor medida los programas culturales de las ferias.

Es así que el análisis de Gustavo Sorá contrasta significativamente con el texto que el escritor Luis Humberto Crossthwaite leyó en público durante la Feria del Libro de Tijuana y que fue difundido el 13 de julio de 2023 en el portal digital Aristegui Noticias:

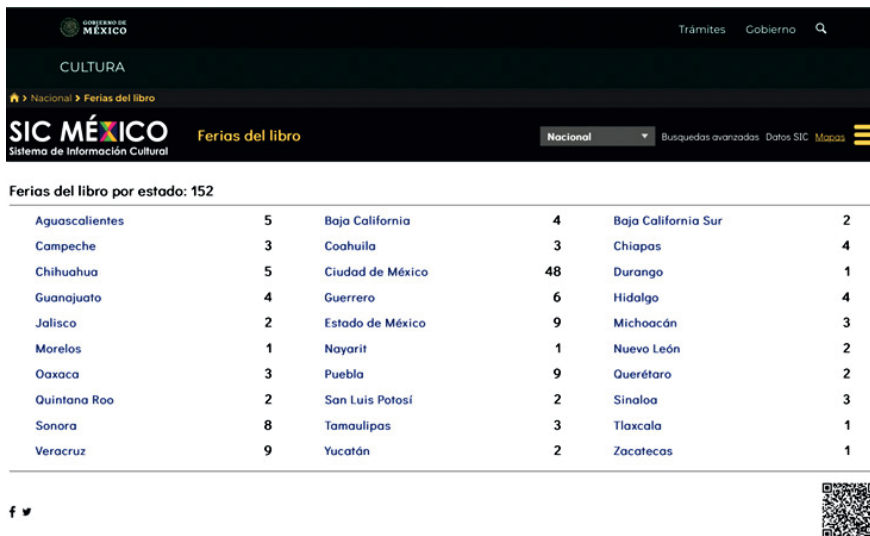
La Feria del Libro de Tijuana no representa a la ciudad mencionada en su nombre. Su finalidad no es promover a la cultura (ni siquiera la lectura) sino vender libros. El libro es un objeto cultural, cierto; pero es evidente, en este caso, que no son promotores culturales quienes lo comercializan (Aristegui Noticias, 2023)

Si bien esta denuncia, similar a la de Taibo II, se hace a favor del fomento de la cultura y la lectura, cabe señalar que la venta de libros es una actividad esencial en estas ferias, asimismo la percepción de Crossthwaite sobre el carácter comercial dominante en dicha feria no necesariamente la hace incongruente—no desde nuestra perspectiva— porque las ferias no son "ni tan puras ni tan bastardas" (García Naharro, 2022), tampoco es mandatorio que cada feria deba cumplir cabalmente con la clasificación que hace Uribe. Y como ejemplo tenemos la Feria Internacional del Libro de Guadalajara con un perfil comercial y cultural al mismo tiempo (2024, *Feria Internacional del Libro de Guadalajara*), cuyo financiamiento está compuesto en un 80% de los recursos propios que recauda durante el año y en un 20% de recursos provenientes de los sectores público y privado (Niembro, L., 15 de noviembre de 2023). Una feria del libro, como se ha mencionado en las páginas anteriores, se desarrolla a partir de un conjunto de valores opuestos: lo cultural ante lo comercial, la promoción de novedades ante la repetición de los rituales culturales, sin embargo, nuestro objetivo no es prescribir las pautas para delinear la identidad de una feria del libro en cualquiera de sus modalidades, tampoco trataremos de jerarquizar los objetivos que persiguen los integrantes de la cadena del libro al acudir o participar en una feria; nos interesa explicar cuáles son los beneficios que obtienen las editoriales universitarias de México al participar en las ferias del libro.

Para darnos una idea de la diversidad de perfiles de ferias que coexisten en nuestro país, se puede consultar la figura 1 con los datos recogidos por el Sistema de Información Cultural (SIC) correspondientes a 152 ferias del libro en México. Al revisar dicha información el lector podría preguntarse en qué se diferencian la Feria Internacional del libro (FIL) de Guadalajara de la Feria Internacional de la Lectura (FILEC) que se realiza en Tonantzintla, Puebla, o de la Feria del Libro de la Universidad Veracruzana (FILUV), si en todas hay rasgos comunes que las identifican en el conjunto denominado "ferias del libro". La diferencia sustantiva reside en el perfil u objetivo que tiene cada una de ellas, lo cual

está determinado en gran medida por elementos como el financiamiento que las respalda —si es público, privado o autosostenible— así como con el tipo de feria —internacional, nacional-local, especializado (Uribe *et al.*, 2012).

Figura 1. Ferias del libro en México.



Fuente. Sistema de Información Cultural, 2023.

Este primer acercamiento a las definiciones de feria podemos sintetizarlo de la siguiente manera: las ferias del libro son actividades que suceden en un tiempo y en un lugar determinado, pueden ser especializadas o generales, son de alcance local, regional, nacional o internacional, convocan a todos los participantes de la cadena del libro: autores, editores, impresores, distribuidores, libreros, bibliotecarios y público en general; el carácter de cada una está definido por sus objetivos comerciales y culturales y la combinación de estos aspectos puede darles un carácter ambivalente o contradictorio.

Una vez descrita la complejidad de las ferias, es necesario identificar a los distintos tipos de participantes: editoriales —independientes, universitarias, comerciales de alcance nacional, comerciales transnacionales—, proveedores de servicios —impresión, diseño, distribución de material impreso, distribución digital, creación de contenidos expandidos, entre muchos otros—, autores, agencias de representación —para la compra o venta de derechos de obras o para el licenciamiento de derechos de explotación en distintos medios— y, por supuesto, el público en general. Sin duda, los objetivos y beneficios que cada uno obtiene al participar en una feria son distintos; nosotros nos centraremos en las editoriales universitarias mexicanas y para ello comenzaremos con la descripción de sus características.

¿QUÉ ES UNA EDITORIAL UNIVERSITARIA?

En su "Estudio comparativo de las editoriales" Leandro de Sagastizábal (2006) enlista distintas definiciones de 'editorial universitaria' y aclara que la diversidad y asimetría del conjunto recabado "permite recordar que las posi-

bilidades (de combinación de características) son múltiples y que en muchos casos son específicas para una editorial y difícilmente aplicable a otra" (p. 103), cabe señalar que los informes en los que basó su estudio provienen de 18 países de América Latina y el Caribe.⁶ Para fines prácticos de este ensayo nosotros retomaremos algunas definiciones que nos permitan caracterizar a este tipo de editoriales.

La Asociación de Editores Universitarios (AUP por sus siglas en inglés Association of University Presses) define una editorial universitaria de la siguiente manera:

Las editoriales universitarias son editoriales. En el nivel más básico, eso significa que realizan las mismas tareas que cualquier otro editor. Adquieren, desarrollan, diseñan, producen, comercializan y venden libros y revistas, como Random House o Sage. Pero mientras que las editoriales comerciales se centran en ganar dinero publicando para un público popular, la misión de las editoriales universitarias es publicar obras académicas, intelectuales o creativas, a menudo para un público reducido de especialistas o una comunidad regional de interés⁷ (Association of University Presses, 2020).

Por otra parte, Faria Reyes, E. (2007) las define como dependencias "cuya misión central es la divulgación del conocimiento producido por los distintos actores de la Universidad a través de la investigación" (p. 221). Agrega, entre las características que las definen, aspectos relacionados con su funcionamiento interno: "empresa editorial [...] financiada por el Estado y sometida a exigencias políticas, culturales y económicas" (p. 222). Como se puede observar, las editoriales universitarias representan un conjunto *sui generis* de la industria editorial, pues a diferencia de las editoriales comerciales, las universitarias dependen de un marco normativo, procedimientos administrativos y financiamiento de la institución a la que están vinculadas; se infiere, pues, que han asumido el compromiso de difundir la investigación académica y contribuir a la construcción del conocimiento en diversas disciplinas a través de productos editoriales (libros o revistas) más allá de las ganancias.

Otro rasgo particular que señala De Sagastizábal (2006) para definir las es que, al menos en Latinoamérica, la mayoría carece de planes eficientes de negocios y de marketing y abunda: "El concepto marketing está devaluado en el ámbito académico, probablemente por las connotaciones comerciales que tiene, pero sería oportuno revisar esta postura" (p. 9). Es importante señalar que hay editoriales universitarias cuyo esquema de comercialización es más parecido a una editora comercial como la Editorial Universitaria de Buenos Aires (2024, *Editorial universitaria de Buenos Aires*) o la Editorial Universidad de Guadalajara (2024, *Editorial Universidad de Guadalajara*): las ventas del catálogo representan su principal fuente de ingresos, con los que se pagan gastos de operación e inversión, sobra decir que esto es posible gracias a que cuentan con un marco normativo autónomo y procedimientos administrativos *ad hoc*.

⁶ Los 18 países son: Argentina, Bolivia, Brasil, Guatemala, Belice, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Panamá, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, México, República Dominicana, Uruguay y Venezuela. (De Sagastizábal, 2006).

⁷ La traducción es nuestra.

Una característica más de las editoriales universitarias es el tipo de catálogo que producen, al menos en México, se divide, *grosso modo*, en dos categorías temáticas: académico y literario, y dos modalidades de difusión: de libre acceso y comercializable. Tan sólo en América Latina y el Caribe el 5.3% de las editoriales existentes son universitarias y contribuyen en aproximadamente 10% a las novedades publicadas en el año (De Sagastizábal, 2006, p. 8).

Así, podríamos aventurar una caracterización de este tipo de editoriales sintetizando sus objetivos —o misiones— y modos de funcionamiento: las editoriales universitarias tienen la premisa de contribuir significativamente en el avance de las fronteras del conocimiento mediante la publicación de investigaciones revisadas por pares en una amplia gama de disciplinas. Asimismo, desempeñan una función central en la creación de libros de texto pero también en la producción de materiales complementarios, como monografías, revistas y recursos digitales que apoyan la enseñanza y el aprendizaje. Son conocidas por sus rigurosos estándares editoriales y su compromiso con el rigor académico lo cual se refleja en las métricas de impacto académico que aumentan el prestigio académico y la credibilidad del autor. Todo esto da pie a que una parte de su producción sea de acceso abierto para el lector, pero también diversa —textos académicos, científicos y literarios.

En síntesis: las editoriales universitarias son instancias *sui generis* que forman parte de la cadena del libro, su catálogo es especializado y está concebido principalmente para facilitar la difusión del conocimiento que se produce en los claustros de las instituciones de las que forman parte. Además, a diferencia de las editoriales comerciales, carecen de planes eficientes de negocios y de marketing, lo cual tiene como consecuencia permanentes limitaciones presupuestales. En estas condiciones, las editoriales universitarias participan en las ferias del libro.

BENEFICIOS RECÍPROCOS

Las ferias del libro son grandes escaparates que permiten la convivencia directa entre quienes forman parte de la cadena del libro: autor, editor, distribuidor, librero, lector. Por ejemplo, permiten a las editoriales pequeñas sustituir la inversión en publicidad en medios de comunicación masiva, aprovechar las oportunidades para ampliar su presencia global y llegar a las comunidades académicas de todo el mundo durante un periodo determinado. Asimismo, en este contexto, el lector, devenido en comprador, tiene al alcance (físico) una oferta editorial que usualmente no existe en su localidad, interactúa con autores de distintas latitudes y tiene la oportunidad de conocer las tendencias y novedades que marcan la pauta en el ámbito editorial.

Las ferias —sobre todo en su modalidad presencial— son oportunidades para todos los expositores y particularmente para las editoriales universitarias de “dar la cara al mercado” (Sorá, 2016, p. 23), de exhibir las novedades y su fondo editorial⁸ y con ello hacerse presente entre los lectores y ante otros editores, es decir la presencia reiterada en una feria garantiza hacerse de un nombre. El prestigio que adquiere una editorial al participar en una feria reside en lo atractivo y novedoso que sea su catálogo, en la interacción con

⁸ Se consideran novedades editoriales las obras publicadas en los últimos nueve meses y fondo editorial o libros de fondo las obras que siguen estando disponibles para venta, no descontinuadas ni agotadas. (López, 2019)

lectores, editores, proveedores de servicios, etcétera, pero también en el acto mismo de estar presente.

En este sentido es elocuente la reflexión que hicieron durante la pandemia los directivos de importantes ferias del libro –Bogotá, Frankfurt, Guadalajara, Buenos Aires, Madrid– en el Número Extra 25 de la revista *Tendencia Editorial*, de la Universidad del Rosario, sobre las lecciones aprendidas al implementar una feria del libro en el entorno digital y sobre la importancia de la presencialidad de los distintos participantes que dan sentido a una feria:

será todo un reto conseguir toda la energía que se despliega cuando un gran número de personas se encuentra en muy poco tiempo: el intercambio directo, personal, emocional, la gran presencia mediática de los autores, la puesta en escena de temas y contenidos, los discursos públicos, ceremonias de premios, la cercanía entre autores y público, los encuentros casuales y las fiestas. Más allá de la aceptación creciente de la digitalización, sin duda, el contacto personal seguirá siendo crucial (Boix, 2020).

En las conversaciones con algunos editores miembros de la Red Nacional Alttexto de Editoriales Universitarias y Académicas de México se ha identificado que la participación presencial en las ferias del libro les ha permitido establecer convenios de coedición con editoriales comerciales y universitarias, promover la transferencia de conocimiento con otros editores, establecer alianzas comerciales con proveedores de servicios, impulsar la distribución de sus novedades editoriales a costos menores de lo que supondría hacerlo a través de otros medios, mejorar la visibilidad del catálogo frente al público en general pero principalmente con librerías y bibliotecarios y, al mismo tiempo, lograr un posicionamiento de la marca, que consiste en que el comprador conozca la existencia y características del sello editorial.

El beneficio es mutuo: con la organización de eventos, talleres y presentaciones de libros a cargo de las editoriales universitarias las ferias adquieren una dimensión educativa que atrae la participación de académicos, investigadores, estudiantes y público en general que buscan contribuir al discurso intelectual. Los editores universitarios promueven, en el marco de las ferias, la diversidad de pensamiento, a través de sus publicaciones fomentan el intercambio cultural y la comprensión de culturas o realidades diferentes. Así, los asistentes tienen la oportunidad de conocer trabajos académicos y literatura de todo el mundo, ampliando sus horizontes y promoviendo la conciencia global. A estos elementos no comerciales que se derivan de la actividad comercial y que constituyen beneficios individuales y colectivos se les conoce como externalidades positivas (Helbling, 2010).

Y aunque la misión de las editoriales universitarias se inscriba más allá de las ganancias, como ya se dijo, en la participación de ferias del libro también interviene el factor económico, por ello abordaremos ahora los aspectos comerciales derivados de la participación de los editores en las ferias: medir las tendencias del mercado y las preferencias de los lectores, recopilar datos valiosos —en el corto o mediano plazos— para fortalecer sus estrategias de publicación gracias a la interacción con una amplia gama de asistentes y recuperar el costo invertido en la feria y el costo de producción del catálogo exhibido. Ya en 2006 De Sagastizábal reportaba que:

LA RELEVANCIA DE LAS FERIAS DEL LIBRO PARA LAS EDITORIALES UNIVERSITARIAS...

Un 86 por ciento de las editoriales colombianas vende a través de ellas (presentaciones en ferias del libro). El 73 por ciento de las de Brasil utiliza este canal, en estas ferias, más del 50 por ciento de las editoriales vende entre un 10 por ciento y un 40 por ciento de su producción por este medio. Para algo menos de la mitad de ellas (un 45 por ciento) la venta a través de ferias reporta no más del 10 por ciento de su facturación total (De Sagastizábal, 2006, p. 186).

Una editorial universitaria que desea participar como expositora en una feria, usualmente analiza en primer término la relación costo-beneficio, para lo cual es necesario valorar el costo de contratación de un espacio para venta⁹ y de los servicios adicionales como transporte del material a la sede, conexión a internet durante la feria, espacios para presentaciones editoriales, viáticos para quienes acudirán a la feria, etc. Todo ello contrastado contra la expectativa de recuperar el costo de inversión, establecer redes de colaboración, visibilidad y posicionamiento, lo cual se puede analizar con las estadísticas más recientes que publiquen los comités organizadores.

La participación en una feria del libro se concreta a través de la contratación de stands, la cual puede ser de manera individual o colectiva, en alianza con otras editoriales. Las ventajas de contratar un espacio individual es que la atención del comprador y las ventas se concentran en un solo sello editorial; por otro lado, la conveniencia de compartir un stand colectivo es que el costo de contratación se divide entre todos los participantes. En ambos casos la presencia del sello editorial en una feria tiene como resultado a largo plazo el posicionamiento de la marca. Y cuando la participación de una editorial universitaria en una feria es inviable en términos comerciales y financieros pero su presencia es recurrente, se debe entonces a que los beneficios no comerciales, como el establecimiento de redes de colaboración, visibilidad y posicionamiento, tienen un alto valor a mediano y largo plazos. Dicho lo anterior, los beneficios que obtiene una editorial universitaria al participar en una feria del libro se sintetizan de la siguiente manera:

Tabla 1. Beneficios para una editorial universitaria de participar en una feria del libro.

Corto plazo	Mediano plazo	Largo plazo
Recuperación del costo de inversión por participar en una feria	Convenios de coedición	Visibilidad y posicionamiento de la marca frente al público en general
Recuperación del costo de producción del catálogo exhibido	Fortalecimiento de estrategias de publicación	
Transferencia del conocimiento	Conocimiento de las tendencias del mercado editorial	
Alianzas comerciales con proveedores de servicio		

Fuente: elaboración propia.

⁹ Algunas ferias ofrecen el espacio en metros cuadrados por un precio y la estructura para exhibir los materiales con un costo adicional.

A MANERA DE CIERRE

Es un hecho que las cuotas para que los expositores puedan participar en las ferias del libro en todo el mundo se incrementan cada año; sin embargo, las editoriales universitarias se presentan de manera reiterada a pesar de no contar con presupuestos holgados para ello, como sí ocurre con los grupos editoriales transnacionales. Esto se puede entender porque las ferias, como se ha descrito, representan para los sellos universitarios oportunidades para obtener diversos beneficios, comerciales y no comerciales, que les permiten renovar su catálogo, fortalecer y transformar sus relaciones con los distintos integrantes de la cadena del libro. Asimismo, las ferias del libro se benefician con la participación de las editoriales universitarias porque estas promueven el desarrollo intelectual de una sociedad a través de actividades que estimulan la diversidad de pensamiento y añaden una dimensión educativa, equilibrando el carácter comercial.

Las declaraciones de Paco Ignacio Taibo II y Luis Humberto Crosthwaite podrían malinterpretarse como si el éxito de las ferias del libro se redujera al enfrentamiento de valores opuestos como lo oneroso y lo gratuito, lo comercial y lo cultural; sin embargo, la naturaleza de estas ferias es mucho más compleja: particularmente para las editoriales universitarias estas actividades bulliciosas que convocan a diversos participantes de la industria editorial son herramientas, medios, instrumentos que les permiten mantener a flote actividades operativas cotidianas, invertir en proyectos que nutran la discusión intelectual de la sociedad en la que se inscriben, ofrecer sus productos editoriales a nuevos públicos y todo ello a través de la comercialización del objeto simbólico llamado "libro" (¿paradójicamente?) manteniendo su misión de difundir el conocimiento que se genera en las comunidades universitarias más allá de las ganancias. Es decir, el carácter comercial de una feria del libro es tan relevante para el desarrollo y funcionamiento de una editorial universitaria como aquellos beneficios que no se reflejan en ganancias financieras.

REFERENCIAS

- Association of University Presses. (2020). *About University Presses*. Association of University Presses. <https://aupresses.org/the-value-of-university-presses/about-university-presses/#:~:text=University%20presses%20are%20publishers,.like%20Random%20House%20or%20Sage>
- Aristegui Noticias. AN/HG. 'Rafa Saavedra y la feria del libro', un texto de Luis Humberto Crosthwaite. *Aristegui Noticias Network*. <https://aristeginoticias.com/1307/cultura/rafa-saavedra-y-la-feria-del-libro-un-texto-de-luis-humberto-crosthwaite/>
- Boix García, Marifé. (2020). All together now! ¡Todos juntos ahora! *Tendencia Editorial*. Número Especial, 8-II. <https://repository.urosario.edu.co/bitstreams/cb101a90-c567-4685-a085-7e1e5d54f98e/download>
- Collins English Dictionary. (s. f.). Book fair. En *Collins English Dictionary*. <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/book-fair>.
- De la Mora, S. y Ruiz, Z. P. (2011). Ferias del libro: industria cultural. *Veredas. Revista del Pensamiento Sociológico*, (22), 127-148. <https://veredasojs.xoc.uam.mx/index.php/veredas/article/view/254>
- EUDEBA. (13 de enero de 2024). *Editorial Universitaria de Buenos Aires*. <https://www.>

LA RELEVANCIA DE LAS FERIAS DEL LIBRO PARA LAS EDITORIALES UNIVERSITARIAS...

- eudeba.com.ar/PaginaEspecial.aspx?pag=Historia+%7c+Filosof%C3%ADa+%-7c+Publicar+en+Eudeba#historia
- Universidad de Guadalajara (2024). *Editorial Universidad de Guadalajara*. <https://editorial.udg.mx/nuestra-historia>
- De Sagastizábal, L., Rama, C. y Uribe, R. (2006). *Las editoriales universitarias en América Latina*. Instituto Internacional para la Educación Superior en América Latina y el Caribe. https://www.google.com/url?sa=t&rc=t=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwji9sq2vZOCAXU-9JUQIHftmCCQQFnOECBUQAQ&url=https%3A%2F%2Fcerlalc.org%2Fwp-content%2Fuploads%2Fpublicaciones%2Folb%2FPUBLICACIONES_OLB_%2520Las-editoriales-universitarias-en-America-Latina_v1_010106.pdf&usg=AOvVaw3WU5t-s3XME4Aokux8kzP&opi=89978449
- Faria Reyes, E. (2007). La editorial universitaria como centro de actividad estratégica. *Telos*, 9(2), pp. 221-230. <https://www.google.com/url?sa=t&rc=t=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwj-4gPG6xJOCAXW8MUQIHdarCEQQFnOECAXQAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.redalyc.org%2Fpdf%2F993%2F99318750002.pdf&usg=AOvVaw0aQLVXwrHzO-yulWEYCw2Sj&opi=89978449>
- Fondo de Cultura Económica. (2023). ¿Por qué el @FCEMexico no va a la FIL Minería? Estas son las razones. @FCEMexico [Instagram]. https://www.instagram.com/reel/Co9DHqOroF6/?utm_source=ig_web_copy_link
- García Naharro, F. (2022). Ni puras ni (tan) bastardas: las ferias del libro como instancias de consagración de nuevo cuño. En *Ferias del libro como espacios de negociación cultural y económica* (pp. 121-139). Iberoamericana; Vervuert. https://www.torrossa.com/es/resources/an/5311741?qt=any_keyword_search&q=ni+tan+puras+ni+tan+bastardas&rows=50&sort=score+desc%2C+pub_date_sort+desc%2C+title_sort+desc&start=0&page=0&publisher_code=FZZ413&type=Search&itemnumber=0&rows_original=50&uri_original=%2Fes%2Fsearch%2Fni%2520tan%2520puras%2520ni%2520tan%2520bastardas
- Helbling, T. (Diciembre de 2010). ¿Qué son las externalidades? Lo que ocurre cuando los precios no reflejan del todo los costos. *Finanzas & Desarrollo*. <https://www.imf.org/external/pubs/ft/fandd/spa/2010/12/pdf/basics.pdf>
- López, E. (2019). *Glosario de tipografía y producción editorial*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Merriam Webster Dictionary. (s. f.). Book fair. En *Merriam Webster Dictionary*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/bookfair>.
- Ramírez Alvarado, M. (2014). La feria del libro y su rol principal de promoción del libro y la lectura. *Revista Educación en Valores, Universidad de Carabobo*. 21(1), pp. 36-45.
- Romero Pérez, J. (12 de diciembre de 1979). Jorge Enrique Romero Pérez. "Ferias y libros". *La Nación*.
- Sistema de Información Cultural. (20 de octubre de 2023). Ferias del libro Adaptado de Ferias del libro. https://sic.cultura.gob.mx/lista.php?table=feria_libro&disciplina=&estado_id=
- Sorá, G. (2016). Primitivas y futuristas: las ferias de libros bajo el prisma de la sociología. *Comisión Nacional de Bibliotecas Populares. Bepé*, (18), pp. 19-23. http://www.conabip.gob.ar/sites/default/files/REVISTA%20BP%2018%20_MAYO_2016_WEB.pdf
- Uribe Schroeder, R., Zapata López, F., Jaramillo Hoyos, B., dos Santos Piúba, F., Torres Cadena, M., Rueda Azcuéneaga, J. C., Boix-García, M. y Herrero de Consiglio, M. (2012). *Las ferias del libro. Manual para expositores y visitantes profesionales*. CERLALC. <https://cerlalc.org/publicaciones/las-ferias-del-libro-manual-para-expositores-y-visitantes-profesionales/>

GALERÍA

GALERÍA

LOS MUROS, UNA FORMA DE EXPRESARSE: LAURA TELA RODRÍGUEZ

Daniel Ramos García¹

Laura Tela es una artista poblana egresada del Instituto de Artes Visuales del gobierno del estado de Puebla, tiene una formación en antropología social. Desde el 2015 se define como pintora y artista plástica.

Considera que la formación en antropología social le mostró una ventana a una diversidad de posibilidades para ver realidades socioculturales distintas y esto trata de reflejarlo en su trabajo como pintora, por eso, los mensajes que transmite son sobre temas sociales desde la sátira, temas de género, infancia, pero también es sus murales se puede ver divulgación de la ciencia.

Laura Tela combina su labor con el trabajo remunerado y comunitario desde el voluntariado. Desde ahí ha participado en distintos proyectos como talleristas y muralista, algunos de ellos son desde el Colectivo de fotografía del Cerro del Márquez, Callejón del Gañán, Colectivo Huitzil, Colectivo Tomate, La Rueda, Festival Feminem, Festival Juntas hacemos más y en el encuentro de mujeres en los Andamios.

De manera paralela, desde el 2018, tiene un proyecto llamado "Muros abiertos" que, a modo de retribución social, consiste en facilitar el acceso al arte y a la ciencia a las infancias y aportar a reducir las desigualdades sociales y crear espacios de expresión infantil, este lo hace desde lo autogestión principalmente en zonas periféricas de la ciudad de Puebla.

Sus obras, cerca de 50 murales, se pueden ver en muros de distintos estados de la república, algunos de ellos son: Coahuila, Estado de México, Morelia, San Luis Potosí, Zacatecas, Veracruz, Tlaxcala, y en la ciudad de Puebla en colonias Flor del Bosque, Centro Histórico, Cholula, La Loma, avenidas principales.

Puntualiza que, en la ciudad de Puebla, en los últimos años, existen las condiciones para pintar en muros, pero se requiere de un trabajo de constante gestión y de creación de redes. Considera que la participación de las mujeres como pintoras de murales es cada vez más notable en el movimiento de muralismo urbano. Laura Tela afirma "hay una ola del feminismo las mujeres están viendo una posibilidad de expresión en los muros, se pueden ver temas de protesta, de otras mujeres, de feminicidios y de violencias".

¹ Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Antropología Social, México, ORCID ID: 0000-0002-8388-5646, daniel.ramos@correo.buap.mx.

OBRA PICTÓRICA DE
LAURA TELA RODRÍGUEZ



Suerte, 2023

Técnica: mixta. Acervo personal.

Graffylia, Revista
de la Facultad de
Filosofía y Letras

Año 8 · Núm. XVI · enero - junio 2024



Resistir, 2023

Ubicación: Escuela Normal Rural Vasco de Quiroga,
Tiripetío, Michoacán. Técnica: mural.



Un abrazo solidario, 2022

Ubicación: colonia La Loma, Puebla. Técnica: mural.

RESEÑAS

HOMENAJE A EMILIA FERREIRO SCHIAVI

Mariana Dávila García¹

Hace más de 20 años, en las aulas de la Facultad de Psicología, cursé con el maestro Ramón Gutiérrez la materia de Adquisición de la Lectoescritura. En cada clase, él hablaba apasionadamente sobre las investigaciones de una mujer, una investigadora argentina, enfatizando continuamente una palabra: *hipótesis*. Las hipótesis de niñas y niños.

La palabra me parecía grande: *hipótesis*. Sonaba a ciencia, a método científico. Para mí, en ese momento, sólo estábamos hablando de procesos para aprender a leer y a escribir. ¿Acaso era que de verdad los niños y niñas podían hacer semejante formulación? ¿De qué escuela eran? ¿Cómo se les enseñaba? ¿Eran hijos e hijas de algunos eruditos o eruditas y por eso podían elaborar hipótesis?

Que reducida era mi visión, y que grande fue mi asombro.

Porque el maestro era claro: la investigadora decía que no nos meteríamos con el asunto de los métodos, trabajaríamos con la infancia de cualquier escuela, de cualquier estado del país, y lo más importante, íbamos a indagar en sus hipótesis. Y sucedió así. Las niñas con las que trabajé y con quienes seguí la propuesta del libro de *Sistemas de escritura en el desarrollo del niño*, de Emilia Ferreiro y Ana Teberosky, generaban un montón de hipótesis.

Poco tiempo después, comenzó mi trabajo en una escuela básica de la Ciudad de Puebla, México, el Centro Freinet Prometeo. Durante mi primera semana de trabajo, la entonces directora, Hortensia Fernández, me habló sobre las hipótesis que los niños y las niñas hacen durante su recorrido para alfabetizarse desde una perspectiva piagetana, psicogenética por obviedad. Y luego vino el método natural de Freinet para aprender a leer y escribir, completamente compatible con poder apreciar y contemplar el despliegue de esas hipótesis.

Hago la mención de estos eminentes pedagogos, Freinet y Piaget, en un conversatorio sobre Emilia Ferreiro no por auto referencialidad, sino porque es un ejercicio que la misma Emilia dominaba: explicaba cómo estas teorías, filosofías, propuestas y principios se abrazan entre sí, para acomodarse en un trabajo que complementa el entendimiento de la génesis del conocimiento en la infancia, respetando sus procesos. Por ejemplo, Emilia precisamente en su libro *Los sistemas de escritura en el desarrollo del niño*, comienza su texto exponiendo la pertinencia de la teoría de Piaget para comprender los procesos de adquisición de la

¹ Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Procesos Educativos, ORCID ID: 0009-0009-5620-2975, marianitadg@gmail.com

lectura y escritura. También aplicó este enfoque en otros libros más, como el de *Cultura escrita y educación*, refiriendo que es *con y desde Piaget* que logra estas aproximaciones psicogenéticas.

Emilia Ferreiro, junto con Ana Teberosky, plantea que niños elaboran ideas o hipótesis que ponen a prueba frente a la realidad y al proceso piagetiano de acomodación, esperando que se corroboren para llegar a un nuevo nivel (un conocimiento objetivo). El trabajo de indagación Emilia y Ana se realizó desde un enfoque experimental estructurada, pero flexible. En este, iban descubriendo las hipótesis que el niño formulaba en juego a raíz de las tareas propuestas.

Esto supuso una interacción entre el sujeto y el objeto de conocimiento (la escritura), bajo la forma de una situación a resolver y con un diálogo que puso de manifiesto los mecanismos del pensamiento infantil. El diseño experimental comprendía tanto la situación de interpretación del código alfabético, como situaciones de producción gráfica, con la introducción de *elementos conflictivos* que requerían del niño un razonamiento. Un interrogatorio individual, con un método de indagación inspirado en el método clínico o de exploración crítica (que ella explica es utilizado ampliamente por la Escuela Ginebrina) que exploraba los conocimientos del niño respecto a las actividades de lectura y escritura.

En este enfoque, se descartaron las evaluaciones basadas en respuestas correctas o equivocadas, enfocándose en la conceptualización de la escritura como centro del conocimiento. Es entonces desde la génesis, o sea desde el origen y a la vez en un proceso que sigue, que evoluciona y continúa pasando de una etapa a otra que el sujeto cognoscente, busca adquirir conocimiento. El sujeto que la teoría de Piaget nos ha enseñado a descubrir —al que yo me refiero, es un niño o una niña—, que trata activamente de comprender el mundo que le rodea y de resolver los interrogantes que le plantea. No es un sujeto pasivo que espera que alguien que posee un conocimiento se lo transmita, sino que aprende a través de sus propias acciones sobre los objetos del entorno y que construye sus propias categorías de pensamiento al mismo tiempo que organiza su mundo.

Pregunta Emilia Ferreiro: ¿podemos suponer que el sujeto cognoscente está presente también en el aprendizaje de la lengua escrita? Explica que resulta muy difícil imaginar que un niño de 4 o 5 años, que crece en un ambiente urbano, en el cual va a reencontrar necesariamente textos escritos por todos lados, no se hace ninguna idea acerca de la naturaleza de ese objeto cultural, hasta tener 6 años y una maestra delante. Los niños y niñas se interrogan acerca de los fenómenos que observan, plantean preguntas difíciles de responder, se construyen teorías acerca del origen del hombre y del universo, o sea con un pensamiento que tiene interés, coherencia y un extraordinario potencial. Pero decía Emilia: hay que ser capaces de escucharlos desde lo que ella llamaba "sus primeros balbuceos escritos", para conocer esas hipótesis y nociones que van elaborando.

La escritura, por tanto, es un objeto de conocimiento, y el sujeto del aprendizaje es el sujeto cognoscente, que reflexiona y trata de incorporar a sus propios saberes este maravilloso medio de representar el lenguaje: la escritura. Emilia Ferreiro aclara: no sólo son ojos que ven, oídos que escuchan; aparato fonatorio que emite sonidos y una mano que aprieta con torpeza un lápiz sobre una hoja de papel. Eso es una domesticación de la escritura. Refiere que la mayoría de los problemas que se encontraron en su trabajo de campo, no son considerados por la enseñanza tradicional, la cual tiene otras prioridades y preocupaciones, como el control motriz, que reemplaza la necesidad de comprender y una danza de letras que se combinan entre sí de una manera incomprensible y que ignoran la progresión natural. La enseñanza tradicional, no indaga hipótesis.

Si bien se dirigió a los maestros y maestras de México, Latinoamérica y otras latitudes con las numerosas investigaciones sobre la psicogénesis de la lengua escrita, y así contribuyó a la formación de decenas de investigadores especializados en el área de la educación, Emilia también reconocía la desigualdad de condiciones en las que se imparte la enseñanza. Y aunque durante mucho tiempo hizo posición crítica hacia a los métodos de enseñanza, al inicio de su investigación planteó poner entre paréntesis los mismos, para dar paso a la distinción necesaria entre método de enseñanza y proceso de aprendizaje. Convencida del proceso de asimilación como un mecanismo fundamental para la adquisición de conocimiento y entendiendo que toda propuesta y discurso adulto tiene que ser asimilado por el niño, sabía y explicaba que una propuesta metodológica que no considere los procesos de asimilación resulta ineficaz.

A Emilia le preguntaron qué le gustaba hacer, ella respondió que investigar. Describió eso como "el placer que encuentra cuando después de estar peleando largo tiempo con cierto tipo de problemas, con cierto tipo de datos, de pronto me doy cuenta de que entendí".

El maestro Ramón Gutiérrez no lo sabe, pero —ahora si seré autorreferencial—: lo que más me gusta hacer a mí, es apreciar y ser testigo de esto mismo que dice Emilia en cada niño y niña con los que yo trabajo, es verlos comprobar o rechazar sus hipótesis y la sonrisa que viene después de haber equilibrado (en un sentido completamente *piagetiano*) su saber.

CONVOCATORIA

La Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

CONVOCA

A investigadores del Área de Humanidades y/o Ciencias Sociales de cualquier nacionalidad a participar con trabajos originales de investigación, traducción o ensayos de tema libre y reseñas escritas en idioma español e inglés para ser publicados en el número 17 de *Graffylia, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, correspondiente al segundo semestre de 2024.

SOBRE LAS CONTRIBUCIONES

La revista publica preferentemente los siguientes tipos de contribuciones:

1. Artículo de investigación científica y tecnológica. Documento que presenta de manera detallada los resultados originales de proyectos de investigación.
2. Artículo de reflexión. Documento que presenta resultados de investigación desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica del autor sobre un tema específico, recurriendo a fuentes originales.
3. Artículo de revisión. Documento donde se analizan, sistematizan e integran los resultados de investigaciones sobre un campo en ciencia o tecnología, con el fin de dar cuenta de los avances y tendencias de desarrollo. Se caracteriza por presentar una cuidadosa revisión bibliográfica de por lo menos 50 referencias.
4. Reseñas. Además, la revista publica en cada número reseñas bibliográficas y de eventos académicos (coloquios, congresos, ponencias, talleres, etcétera).

LINEAMIENTOS PARA AUTORES

1. La extensión de los artículos de investigación, reflexión o revisión será de un mínimo de 10 cuartillas tamaño carta y un máximo de 15; en el caso de las reseñas, será de un mínimo de dos y un máximo de tres cuartillas. Las colaboraciones deberán estar escritas a espacio sencillo con tipografía Times New Roman o Arial de 12 puntos, los márgenes serán de 2.5 cm. La entrega se hará en formato .doc, .docx o procesador de textos compatible a estos, añadiendo el documento en formato .pdf.
2. Se deberán adjuntar los archivos .jpg a 300 DPI de resolución y no mayor a 5 MB de imágenes de figuras, tablas, mapas, etcétera, numerados por orden de prelación, así como portada del libro, revista o cartel del evento reseñado.
3. La publicación de las contribuciones dependerá del dictamen doble ciego al que serán sometidas.

Graffylia, Revista
de la Facultad de
Filosofía y Letras

Año 8 · Núm. XVI · enero - junio 2024

ISSN: 2954-503X · pp. 159 - 163

4. La colaboración deberá incluir, en un archivo adjunto, una breve ficha curricular de quien o quienes sustenten la autoría, así como su adscripción institucional, país, ORCID iD y correo electrónico. Aquellos textos que no cumplan con los criterios señalados no serán enviados a dictaminar hasta que sean corregidos por los autores.

5. Los trabajos deberán ser inéditos y no estar sujetos, simultáneamente, para su aprobación en otras publicaciones.

6. Deberán enviarse a graffylia.ffyl@correo.buap.mx

CRITERIOS GENERALES

Respecto de estilo, se recomienda:

- No abusar de los extranjerismos, pero usarlos cuando aporten claridad. Es más claro router que encaminador, pero es excesivo hyperlinks por hipervínculos.
- Escribir de manera directa, clara, sin adornos. Ser impersonal. Evitar la reiteración de los temas y la redundancia.
- Resaltar las diferencias solo cuando sea relevante.
- La inclusión de condiciones como raza, credo, género, orientación sexual, no debería ser gratuita.

Todos los artículos deben tener una estructura con dos partes: presentación y cuerpo del texto. A continuación se señalan las pautas a seguir.

PRESENTACIÓN

Se trata de los datos de identificación del artículo y su autor/a o autor/es. Debe contener:

- Título del artículo. En español e inglés, con un máximo de 12 palabras en cada idioma.
- Datos de autor/a o autores. Nombre completo, iniciales del máximo grado académico obtenido, correo electrónico, número de ORCID iD y filiación institucional de cada autor (institución u organización, entidad, ciudad, país).
- Financiamiento. Si es aplicable, un párrafo con información básica del proyecto que da origen al artículo, incluyendo la entidad a cargo y sus fuentes de financiamiento.
- Resumen (abstract). Resumen analítico del artículo, escrito en español e inglés, con 100 palabras en cada idioma, máximo.
- Palabras Clave (keywords). Entre tres y cinco palabras, en español e inglés. La pregunta clave para su selección es ¿Qué palabras usaría alguien que quisiera encontrar un artículo como este en un buscador?
- Datos del autor. 1) Institución de adscripción (de primer a tercer nivel, es decir, Universidad o Instituto; Facultad o Departamento; Colegio o Programa). 2) País de residencia. 3) ORCID ID. 4) Correo electrónico.

CUERPO DEL TEXTO

Aunque cambia dependiendo del tipo y contenido de cada artículo, en general, su estructura incluye:

- **Introducción.** El problema o la reflexión que motiva la investigación y su relevancia. El objetivo o hipótesis que orienta la investigación. Una breve descripción del método.
- **Métodos y materiales.** La aproximación conceptual, el cómo de la investigación, los procedimientos, el diseño e implementación de la investigación.
- **Resultados.** Los principales hallazgos de la investigación. El soporte de las conclusiones y el futuro trabajo previsto.
- **Discusión y conclusiones.** La interpretación e implicaciones de los hallazgos, tanto frente a los objetivos trazados —o la hipótesis formulada—, como en términos de futuros trabajos (o aproximaciones al problema) y nuevos retos.
- **Referencias bibliográficas.** La relación de todas las fuentes utilizadas, preparada con los criterios del estilo APA 7.ª edición (2020).

COMPLEMENTOS AL TEXTO

- Todas las tablas deben estar numeradas de forma consecutiva y ser citadas en el texto previamente. Igual debe ocurrir con las figuras, los videos y las ecuaciones, cada una con su propio consecutivo.
- Todas las tablas, figuras y videos deben llevar título y, cuando no corresponda a elaboración propia, su fuente.
- En el caso de las imágenes, los autores, al incluirlas, certifican que no tiene restricciones de publicación.
- Las tablas, figuras y ecuaciones incluidas en el texto deben enviarse en archivos electrónicos separados, en formatos compatibles con MS Office.
- Las imágenes deben enviarse en formato jpg o png, con mínimo 300 DPI y 12 cm. x 15 cm.
- Los videos deben cargarse en YouTube e incorporar el vínculo en el texto.

CON RESPECTO A LA CITACIÓN

La presentación de un trabajo escrito con el estilo de las Normas APA, tiene un formato especial que puede consultarse en <https://normas-apa.org/etiqueta/normas-apa-2020/>. A continuación se describe de forma resumida.

LIBROS

- Ya no es necesario informar la ciudad de la editorial
- Libro impreso: Apellido, N. (año). Título del trabajo. Editorial.
- Libro en línea: Apellido, N. y Apellido, N. (año). Título del libro. Editorial.
- DOI o URL
- Libro con editor: Apellido, N. (Ed.). (año). Título del trabajo. Editorial.
- Capítulo de un libro con editor o enciclopedias: Apellido Autor, N. N. (año). Título del capítulo o entrada en N. Apellido Editor (Ed.), Título del libro (xx ed., Vol. xx, pp. xxx-xxx). Editorial.
- N° de edición o Volumen: Apellido Autor, N. N. (1994). Título del trabajo. (3a ed., Vol. 4). Editorial.
- Libro completo con DOI: Apellidos, A. A. (Año). Título. doi: xxxxxxxxxx
- Capítulo de libro: Apellido, A. y Apellido, B. (año). Título del capítulo. En N. Apellido (Ed.), Título del libro (pp. xx-xx). Editorial.

- Apellido, A. y Apellido, B. (año). Título del capítulo. En N. Apellido y B. Apellido (Eds.), Título del libro (pp. xx-xx). Editorial. <http://www.url.com>
- Apellido, A. y Apellido, B. (año). Título del capítulo. En N. Apellido (Ed.), Título del libro (pp. xx-xx). Editorial. <https://doi.org/xxxxxxxxx>
- Trabajo de consulta sin autoría: Título del capítulo o entrada. (Año). En Editor (Ed.). Título del trabajo de consulta sin autoría. Título del capítulo o entrada. (Año). En A. Editor (Ed.). Título del trabajo de consulta (xx ed., Vol. xx, xx. xxx-xxx). Editorial.
- Conferencias: Autor, (Fecha). Título (describir el tipo de conferencia entre corchetes [Conferencia principal]). Fuente.
- Simposio: Apellido Autor, (Fecha). Nombre del simposio. Moderador (Ed.), Título de la conferencia.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS

- Apellido, A., Apellido, B. y Apellido, C. (2019). Título del artículo específico. Título de la Revista, Volumen(número de la revista), número de página inicio – número de página fin.
- Artículo de revista electrónica con DOI: Apellido, A., Apellido, B. y Apellido, C. (2019). Título del artículo específico. Título de la Revista, Volumen(número de la revista), número de página inicio – número de página fin. <https://doi.org/xx.xxxxxxxxxx>
- Artículo de revista electrónica sin DOI (con URL): Autor, A. A., Autor, B. B. & Autor, C. C. (Año). Título del artículo. Título de la publicación, vol.(#), xx- xx doi: xx-xxxxxxxxxxx
- Artículo de periódico impreso: Apellido, N. (fecha de publicación del artículo). Titular del artículo en el periódico. Nombre del periódico en cursiva.
- Artículo de periódico en línea: Apellido, N. (fecha del periódico). Titular del artículo en el periódico. Nombre del periódico en cursiva. <https://www.direccion.de/recuperacion-para-el-lector/>

PUBLICACIONES ELECTRÓNICAS

- Base de datos: Autor, A. A. (año). Título del artículo. Título de Revista, vol. (#), xx-xx. <http://www.xxxxxxxxx>
- Internet: Autor, A. A. (año). Título del artículo. [// xxxxxxxx.com](http://xxxxxxxx.com)
- Blog: Autor, A. A. (día, mes y año). Título del mensaje [Mensaje en un blog]. [//www.xxxxxxxxx.com](http://www.xxxxxxxxx.com)
- Páginas web con contenido estático: Apellido, A., Apellido, B., y Apellido, C. (20 de mayo de 2020). Título de la página web. Nombre de la página. <https://url.com>
- Páginas web con actualizaciones frecuentes: Apellido, A., Apellido, B., y Apellido, C. (20 de mayo de 2020). Título de la página web. Nombre de la página. Recuperado el día mes año de <https://url.com>
- Formato especial adentro de una página web: Apellido, A. (03 de agosto de 2020). Título del archivo [Archivo Excel]. Nombre de la página. <https://url.com>

TESIS O DISERTACIONES

- Tesis en bases de datos: Autor, A. A. (Año de publicación). Título de la tesis doctoral o tesis de maestría (Tesis doctoral o tesis de maestría). Nombre de la base de datos. (Acceso o Solicitud No.)
- Tesis en bases de datos digitales: Apellido, N. (año). Título de la tesis [Tesis de maestría, Nombre de la institución que otorgó el título]. URL del archivo de la universidad o website personal.
- Tesis inédita: Autor, A. A. (año de publicación). Título de la tesis doctoral o tesis de maestría [Tesis doctoral o tesis de maestría no publicada]. Nombre de la institución, Lugar.
- Tesis de Internet: Autor, A. A. (año de publicación). Título de la tesis doctoral o tesis de maestría [Tesis doctoral o tesis de maestría no publicada]. Nombre de la institución, Lugar.

MEDIOS AUDIOVISUALES

- Película: Nombre del director, (Director). (Año). Título de la película [película]. Productora.
- Podcast: Productor, A. A. (Año de inicio-hasta el año en que ha finalizado).
- Título de la grabación [Podcast]. Fuente. //www.xxxx
- Videos: Apellido, A. A. (Productor), & Apellido, A. A. (Director). (Año).
- Título. [Película cinematográfica]. País de origen: Estudio.
- Videos en YouTube: Nombre del autor. [Nombre de usuario en YouTube] (fecha). Título del video [Video]. YouTube. <http://youtube.com/url-del-video>
- Páginas web: Apellido, A. A. (Año). Título página web. www.ejemplo.co