Imaginar el pasado, reconstruir futuros

Literatura mexicana del siglo XXI: entre nuevas textualidades y la reivindicación de tradiciones

TOMÁS MARTÍNEZ GUTIÉRREZ / CECILIA EUDAVE

COORDINADORES



Universidad de Guadalajara

Imaginar el pasado, reconstruir futuros

Literatura mexicana del siglo xxi: entre nuevas textualidades y la reinvindicación de tradiciones

Esta publicación fue financiada con el fondo federal PROINPEP
2020 Programa de Incorporación y Permanencia de los
Posgrados en el PNPC.

Primera edición, 2021
D.R. © 2021, Universidad de Guadalajara
Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades
Unidad de Apoyo Editorial
Guanajuato 1045
Col. Alcalde Barranquitas
44260, Guadalajara, Jalisco, México
Consulte nuestro catálogo en: www.cucsh.udg.mx

ISBN: 978-607-571-084-6

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

Imaginar el pasado, reconstruir futuros

Literatura mexicana del siglo xxi: entre nuevas textualidades y la reivindicación de tradiciones

TOMÁS MARTÍNEZ GUTIÉRREZ / CECILIA EUDAVE
(COORDINADORES)

Universidad de Guadalajara
2021

Índice

Presentación
TOMÁS MARTÍNEZ GUTIÉRREZ
CECILIA EUDAVE 11

Novelas desbordadas. Multimodalidad en la narrativa mexicana contemporánea
ARMANDO OCTAVIO VELÁZQUEZ SOTO 15

Reconfiguración de las culturas originarias en México a través de la imagen y la poesía en el tercer milenio: los casos de Irma Pineda y Rosa Maqueda
IGNACIO BALLESTER PARDO 41

Literatura conceptual: apropiación, intermedialidad y recursos formales en *Permanente obra negra* de Vivian Abenshushan
ALEXANDRA SAAVEDRA GALINDO 63

La poética de la ausencia en *Flores* de Mario Bellatin: cuerpo, espacios y personajes
PRISCILA MACHADO BARRETO SANTOS 99

La sangre y las pantallas: el desplazamiento de los procesos de escritura en *Los muertos indóciles*, de Cristina Rivera Garza
SEBASTIÁN MIRAS 121

Un archivo intangible: acústica, identidad indígena y frontera en *Desierto sonoro*, de Valeria Luiselli
FERRAN RIESGO 141

Una mirada inusual a la narrativa femenina de Cecilia Eudave en *Bestiaria Vida*
LUZ EUGENIA AGUILAR GONZÁLEZ 165
MARGARITA JIMÉNEZ MORENO

El sujeto femenino indígena en *Ñu'ú vixo / Tierra mojada* (2018) de Nadia López García
MIGUEL ÁNGEL GÓMEZ SORIANO 185

El diálogo entre memoria y violencia en *La paz de los sepulcros* de Jorge Volpi
MARÍA REBECA CHÁVEZ BÁEZ 209
DIANA SOFÍA SÁNCHEZ HERNÁNDEZ

Maternidades y violencia contra las mujeres: reflexiones a partir de *Casas vacías*, de Brenda Navarro
BRENDA MORALES MUÑOZ 233

Técnicas de creación literaria en la estructura y trama de la narrativa de Eduardo Antonio Parra
JORGE ANTONIO MEDINA TRUJILLO 255

La autoría plural en respuesta a la violencia neocapitalista. La escritura de desapropiación en el libro híbrido *La compañía*, de Verónica Gerber Bicecci
MARCO ANTONIO ISLAS ARÉVALO 277

Alguien canta en la sombra: rasgos de pensamiento órfico en *Pascua* de Javier Sicilia
OSCAR KALEB GÓMEZ GUTIÉRREZ 301

Acerca de los autores 321

Presentación

Este volumen surge a partir de la premisa de reflexionar sobre la literatura escrita en México de las dos últimas décadas. De aproximarnos, tanto académicos como estudiantes de la Maestría en Estudios de Literatura Mexicana, así como los invitados de otras universidades, a un fenómeno tan complejo, heterogéneo y dinámico, como es escribir en este país en la actualidad. Lejos de aspirar a ser un volumen panorámico, se privilegió la diversidad de perspectivas y de problemáticas de investigación. Nos satisface comprobar que los trabajos aquí reunidos dan cuenta de la variedad de acercamientos críticos y analíticos, sobre todo en las nuevas generaciones de investigadores literarios.

Como todo corte temporal, señalar el año 2000 como punto de partida puede resultar arbitrario. Sin embargo, visto en perspectiva, es una fecha determinante en la historia reciente del país que marca el inicio de una alternancia política que se anunciaba como promesa de cambio social. Alternancia que introdujo, primero, una serie de objetos discursivos que intentaron articular el presente y el pasado reciente. Después, abrió paso a una serie de cambios institucionales destinados a introducir una nueva relación entre sociedad y clase política, entre los más importantes está la propuesta para investigar crímenes perpetrados por el Estado en las décadas de los sesenta a los ochenta, y hablar, a su vez, de justicia para los pueblos indígenas, con un Ejército Zapatista activo en la zona de Los Altos de Chiapas. Los escasos resultados en los ejemplos señalados

siguen teniendo una enorme repercusión en nuestro presente. Al primer gobierno de cambio siguió el sexenio marcado por la guerra contra el narcotráfico; posteriormente, atestiguamos el regreso del Partido Revolucionario Institucional a la presidencia de la república. Recientemente, en el 2018, ha tenido lugar otra sucesión cuyos resultados todavía están por verse. Estos veinte años son el telón de fondo o escenografía de las obras literarias analizadas.

Es un hecho que la violencia desbordada de los años recientes ha propiciado renovadas dinámicas sociales y culturales, como también el auge de las nuevas tecnologías o el acelerado proceso de globalización han contribuido a introducir innovadores objetos estéticos manifestados en formas que han sido enunciadas como nuevas textualidades o fenómenos de transmedialidad o multimodalidad. No toda la literatura mexicana reciente ha transitado este camino, sin embargo, la crítica y los autores se han visto en la necesidad de fijar una postura o de reflexionar en torno a las relaciones entre literatura (o géneros en específico) y la "realidad", o entre tradición literaria y nuevas formas artísticas. Algo similar ha ocurrido con la lectura: el contexto social, con temas apremiantes y a veces mediáticos, por un lado; y, por otro, las estrategias de mercado —la circulación global de obra literaria y discursos críticos— que no sólo ha contribuido a modificar las maneras de entender lo literario, sino también en la forma de escribir para públicos nuevos ya sea desde la resistencia o al margen de esas dinámicas. Fenómenos antiguos, todos ellos, pero que resurgen con particularidades y se rodean de imaginarios inusitados.

Los trabajos aquí reunidos giran sobre esas particularidades. Se trata de acercamientos en los que se abordan escrituras que cuestionan los soportes tradicionales y se expanden hacia nuevas materialidades. Se interrogan por el sujeto indígena femenino como voz poética, por los vínculos comunitarios y los soportes materiales para comunicarse con las generaciones actuales y asegurar la transmisión de sonoridades e imágenes. En otras indagaciones, surgen los problemas de la violencia, del cuerpo como territorio y de la poética de la fragmentariedad. Cobra preeminencia, en algunos casos, el sujeto violentado, las miradas que se construyen sobre él

y las mediaciones que lo resignifican; o aparece el neoextractivismo y las industrias trasnacionales para hablar de otras corporeidades, otros territorios, otras maneras de resistir.

La tensión entre individuo y colectividad, otro aspecto importante a resaltar, se establece como uno de los tópicos más fructíferos en la literatura mexicana contemporánea, se materializa en obras que reformulan o renuevan un género o una enunciación con raíces míticas y religiosas. O esta tensión, también, emerge bajo la forma de un cuestionamiento a los sujetos, a los roles sociales casi tabúes (la familia o la maternidad), sostenidos en discursos biologicistas, morales o mediáticos. Sin obviar, a su vez, la importancia de la memoria cultural y social en la narrativa mexicana reciente. La tradición realista sobre el poder político y su relación con la configuración de la memoria se mantiene con un vigor notable en obras de estas primeras décadas.

Es posible apreciar, después de este sucinto recorrido, que nos encontramos con acercamientos analíticos sobre obras pertenecientes a diversos géneros (poesía, narrativa y ensayo), donde coexisten hilos comunicantes y núcleos temáticos semejantes. Creemos que las obras analizadas comparten, por diversas vías, una preocupación por comprender e integrarse en un devenir histórico, ya sea por el asunto tratado o por la manera de aproximarse a un género o tradición particular. De ahí surge el título del libro *Imaginar el pasado, reconstruir futuros. Literatura mexicana del siglo XXI: entre nuevas textualidades y la reivindicación de tradiciones*: porque no es sólo la necesidad de reconstruir pasados e imaginar escenarios futuros aquello que sostiene esta literatura. Cuando la experiencia individual o colectiva ya resultan inaccesibles y el devenir parece cancelado, es apremiante imaginar ese pasado para reconstruir vías hacia otras posibilidades de futuro. Existe, en la literatura aquí revisada, una fascinante vitalidad, una promesa de persistencia.

Estamos seguros de que este volumen es una valiosa contribución para comprender algunas obras que han sido determinantes en estas dos décadas del siglo XXI, y que el camino explorado se puede ampliar o continuar en otras obras. Por ello, nos parece preponderante dar continuidad a esta

primera exploración de la expresión literaria actual e introducir otros géneros literarios, así como incorporar la visión de académicos de diversas latitudes. El panorama social y cultural exige seguir el paso a las voces emergentes de las letras mexicanas e invita a atestiguar la consolidación de la mirada analítica de los jóvenes investigadores.

Queremos agradecer la participación en este libro de algunos miembros del Proyecto "Construcción / reconstrucción del mundo precolombino y colonial en la escritura de mujeres en México (siglos XIX-XXI)" (PGC2018-096926-B-100), financiado por el Ministerio de Educación del gobierno español y dirigido desde la Universidad de Alicante (España) por Carmen Alemany Bay y Beatriz Aracil Varón.

Gracias también a Georgina Montserrat Correa y a Diana Estela Flores por su valioso apoyo en la logística, corrección y revisión de este volumen.

TOMÁS MARTÍNEZ GUTIÉRREZ
CECILIA EUDAVE

Novelas desbordadas. Multimodalidad en la narrativa mexicana contemporánea

ARMANDO OCTAVIO VELÁZQUEZ SOTO*

> ¿No era la novela el género capaz de renovarse inagotablemente? ¿A-canónica? ¿Abierta? ¿Indestructible en su (post) (trans) (hiper) modernidad? ¿Indefinida en su forma y por eso infinita en sus posibilidades, todavía por descubrir? ¿O será que las nuevas condiciones de producción textual nos han arrojado ya muy lejos de los bordes (modernos) que le dieron origen?
>
> VIVIAN ABENSHUSHAN, *Permanente obra negra.*

Como parte de los procesos de expansión de la narrativa contemporánea, el empleo de elementos no textuales (fotografías, mapas, fórmulas matemáticas, tipografías diversas, entre otros) constituye uno de los procedimientos que, si bien ha estado presente en la literatura mexicana desde hace varias décadas, se ha intensificado y diversificado en los últimos años. Cuentos y novelas publicados como libros impresos trastocan los límites de la textualidad al incorporar otros sistemas semióticos (modos) en la construcción de universos ficcionales, los cuales surgen a partir de la interacción igualitaria entre los modos desplegados en la página, de tal manera que no hay una subordinación de lo visual a lo textual, ni vice-

* Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

versa. La interrelación entre distintos modos no sólo implica un diseño más complejo de cada una de las páginas que integran estas obras, sino también formas distintas de lectura; asimismo, al estudiarlas se requieren herramientas teóricas y críticas vinculadas a otros ámbitos (las artes visuales, por ejemplo), además de reformular y ampliar los conceptos legados por la tradición (tal como lo hacen ciertas vertientes de la narratología posclásica).

Dentro de las diversas formas para estudiar este tipo de obras, la multimodalidad aplicada a los estudios literarios ofrece un conjunto de herramientas sumamente útiles para comprender la integración y el funcionamiento de los distintos modos constitutivos de estos relatos, además de que recientemente se ha propuesto la categoría "novela multimodal" para englobar un conjunto de narraciones que comparten ciertos rasgos. En este trabajo realizaré una breve introducción de la multimodalidad en los estudios literarios, centrándome en la narrativa, principalmente la novela.[1] Posteriormente, estudiaré *Conjunto vacío* (2015), de Verónica Gerber, *Desierto sonoro* (2019), de Valeria Luiselli y *Permanente obra negra* (2019), de Vivian Abenshushan, para observar cómo se construye el sentido en estas obras a partir de la integración del texto con el empleo de diagramas, la inclusión de mapas, el diseño inusual de la página, entre otros; al estudiar este tipo de novelas, "la atención se centrará en cómo interactúan el texto y las imágenes y en los efectos de dicha interacción en términos de producción y recepción de significados" (Doloughan, 2014,

[1] La mayor parte de la bibliografía sobre multimodalidad, y particularmente sobre narrativa multimodal, se encuentra en otros idiomas, principalmente inglés. En español los trabajos de Mariana Mussetta (2016) (2017) y Rodrigo Guijarro (2019) son de los primeros desarrollados desde esta perspectiva, además de que ofrecen elementos introductorios sumamente útiles y una amplia bibliografía; asimismo, ambos investigadores han realizado análisis de diversas obras, Mussetta principalmente de obras en inglés, como su análisis de *The Curious Incident of the Dog in the Night Time* (2014), y Guijarro al presentar un vasto panorama sobre la narrativa multimodal española.

p. 24).[2] A pesar de que en la literatura mexicana de las últimas dos décadas la multimodalidad está presente en otros géneros, por ejemplo el libro de cuentos *Óptica sanguínea* (2014), de Daniela Bojórquez, o el poemario novelado *Muerte en la rúa Augusta* (2010), de Tedi López Mills, y en otros medios, como la novela digital *Tatuaje* (2015), de Rodolfo JM, mi corpus de trabajo está constituido sólo por narraciones extensas publicadas en formato impreso, las cuales pueden englobarse como novelas multimodales, y el desarrollo del análisis obedece a una gradación de la multimodalidad (la cual explicaré más adelante).[3]

Estudios literarios desde la perspectiva multimodal

La inclusión de imágenes, el uso de distintas tipografías, las rupturas en el diseño tradicional de la página, entre otros, no son recursos nuevos en la literatura; estas estrategias, y varias más, aparecen en una novela tan antigua como *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* (1760), de Lawrence Sterne, la cual es considerada el lejano precursor de la narrativa

[2] "The focus will be on how text and images interact and on the effects of such interaction in terms of the production and reception of meanings". Todas las traducciones son mías.

[3] El volumen de cuentos de Daniela Bojórquez ha sido estudiado por Elsa Brondo (2016) y Alexandra Saavedra (2018) a partir de sus relaciones con los procedimientos del arte conceptual, esta aproximación también es sumamente útil para abordar las novelas que constituyen mi corpus; sin embargo, dado que la vinculación entre lo que generalmente se denomina "literatura experimental" y el arte conceptual es relativamente frecuente (como puede observarse en las reseñas sobre estas novelas), mi estudio sólo la tocará tangencialmente. En *Cuadernos hispanoamericanos* (823), coordinado por Patricia Almarcegui y Vicente Luis Mora, aparecen trabajos muy útiles sobre las prácticas de escritura conceptual en la literatura hispánica más reciente. Por otra parte, la novela de Roberto JM fue estudiada por Bianca López (2020) desde un enfoque de literatura intermedial electrónica; no obstante, su carácter multimodal, al poseer un soporte digital sus recursos, características y funcionamiento son distintos de las obras aquí estudiadas.

multimodal.[4] En el ámbito de la literatura mexicana es la poesía el género en el que más se ha experimentado con estos elementos; como ejemplo de esto, cabe mencionar la invaluable investigación sobre la poesía visual en nuestro país realizada por Samuel Gordon (2011), en la cual reúne un vastísimo corpus que inicia con las "Décimas acrósticas" de Marina Navarro, escritas a mediados del XVIII, y abarca hasta finales del siglo pasado. En la narrativa encontramos algunos antecedentes en *La señorita etcétera* (1922), de Arqueles Vela, *Farabeuf* (1965), de Salvador Elizondo, *La obediencia nocturna* (1969), de Juan Vicente Melo, *Lo demás es silencio* (1978), de Augusto Monterroso, "La fiesta brava" (1972), de José Emilio Pacheco, y "Lo que tú necesitas es leer a Kant" (1996), de Francisco Hinojosa, entre otros relatos.[5] No obstante, desde finales de los noventa puede observarse de forma más intensa que la novela, y en general la narrativa, desborda los límites de la textualidad, pero sin escapar a su condición de libro impreso. Sin duda la obra de Mario Bellatín, por ejemplo, *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2002) o *Perros héroes* (2006), es una de las más importantes en este giro hacia lo visual experimentado por la literatura.[6]

[4] En la literatura latinoamericana, aunque no precisamente en la novela, encontramos como antecedentes remotos de la experimentación con la página *Primer nueva corónica i buen gobierno*, de Felipe Guamán Poma de Ayala, obra compuesta entre 1585 y 1616; y *Sociedades americanas*, de Simón Rodríguez, cuya primera publicación data de 1828. Hasta donde es de mi conocimiento, a pesar de la enorme cantidad de estudios existentes sobre ambas obras, aún no se ha desarrollado ninguno desde la perspectiva multimodal.

[5] Agradezco a Alejandra Silva, Raquel Mosqueda y Jorge Muñoz las valiosas referencias que me proporcionaron para conformar este listado de antecedentes.

[6] Patricia Almarcegui y Vicente Luis Mora (2019) y Miguel Ángel Hernández (2019) realizan un amplio recuento de obras latinoamericanas y españolas configuradas multimodalmente; ambos trabajos parten de las relaciones entre arte y literatura: Almarcegui y Mora conciben estas obras en función de la tematización del arte en la literatura y la remediación; mientras que Hernández propone pensar estas narraciones como laboratorios de experimentación artística. La amplia nómina de obras y autores da cuenta del

Estos libros se presentan como novelas, ya sea porque pertenecen a esa colección en la editorial que los publica, llevan en su título la palabra *novela* (el subtítulo del volumen de Abenshushan es *Novela inexperta*), son vinculados por sus propios autores a este género o circulan en librerías y otros espacios bajo esta etiqueta. No obstante, su configuración dista en grados variables de las características generales atribuidas a la novela, de tal forma que los lectores que se acercan a ellas (quizá en ciertos casos sea más conveniente llamarlos espectadores) ven sobrepasadas sus expectativas de lectura al enfrentar libros que desestructuran las convenciones de la página legadas por la tradición, dentro de las cuales la transparencia del texto (desde la neutralidad tipográfica hasta la distribución uniforme de las líneas), la formación de las páginas y los rasgos del libro como objeto, son algunas de las más evidentes. ¿Cómo leer obras en las que el sentido no depende o surge sólo del texto? ¿Qué hacer con las imágenes no subordinadas a ilustrar lo escrito, con las letras de distintos tamaños, formas y colores que manifiestan su propia visualidad, con las páginas diseñadas meticulosamente para evidenciar su condición de artificios?

La primacía del texto en los estudios literarios ha hecho que el resto de los componentes que aparecen en la página sean valorados, en el mejor de los casos, subordinados al texto o, en el peor, como carentes de sentido. Frecuentemente se piensa que la función de los elementos visuales es la de ilustrar el texto, de lo cual se deduce su carácter accesorio y, por lo tanto, prescindible. Sin embargo, incluso las páginas impresas sólo con texto tienen un particular diseño y organización que incide en la interpretación dada por la lectura.[7] Desde mediados de la década de los

creciente fenómeno de ampliación de lo textual en la narrativa hispánica y de la consiguiente necesidad de desarrollar nuevas herramientas críticas para interpretar dichas producciones.

[7] Vale la pena notar que la neutralidad de la página en casi cualquier libro es un elemento dado por hecho por los lectores, de tal suerte que se obvia el proceso de diseño al que es sometido todo texto antes de configurarse como libro. Como lectores sólo somos conscientes de la página cuando su diseño nos parece defectuoso: líneas demasiado juntas

noventa, el término "multimodalidad" se ha utilizado para señalar que lo seres humanos empleamos distintos medios para crear sentido. "La multimodalidad cuestiona la estricta 'división del trabajo' entre las disciplinas tradicionalmente centradas en la creación de significado, sobre la base de que en el mundo que estamos tratando de explicar, los diferentes medios de creación de significado no están separados sino que casi siempre aparecen juntos: imagen con escritura, discurso con gesticulación, símbolos matemático con escritura y demás" (Bezemer et al., 2016, p. 2).[8]

Diversas disciplinas (como la lingüística, la semiótica y los estudios literarios) han adoptado la perspectiva multimodal en sus respectivos campos, con lo cual se distancian de la oposición tradicional entre comunicación verbal y no verbal. La multimodalidad tiene tres premisas básicas: "1) El significado se realiza con diferentes recursos semióticos, cada uno de los cuales ofrece distintas potencialidades y limitaciones. 2) La creación de significado implica la producción de totalidades multimodales. 3) Si queremos estudiar el significado, debemos atender todos los recursos semióticos empleados para hacer un todo completo" (Bezemer et al., 2016, p. 3).[9] Considerando estos principios, se afirma que no existe la comunicación monomodal, pues todo intercambio comunicativo entre seres humanos emplea dos o más modos; asimismo, se parte de que el lenguaje verbal no es ni la única ni la más importante forma de comuni-

o separadas, tipografía difícil de leer (por el tamaño o sus propios rasgos), una caja con márgenes demasiado amplios o estrechos, etcétera.

[8] "Multimodality questions that a strict 'division of labour' among the disciplines traditionally focused on meaning making, on the grounds that in the world we're trying to account for, different means of meaning making are not separated but almost always appear together: image with writing, speech with gesture, math symbolism with writing and so forth".

[9] "1) Meaning is made with different semiotic resources, each offering distinct potentialities and limitations. 2) Meaning making involves the production of multimodal wholes. 3) If we want to study meaning, we need to attend to all semiotic resources being used to make a complete whole".

carse; finalmente, se desprende que la interpretación no debe privilegiar los elementos textuales sobre los visuales, sino cuestionar qué relaciones se establecen entre ellos.

Uno de las principales objeciones a la multimodalidad es, precisamente, su noción de "modo", que tiende a confundirse con la de medio (ampliamente desarrollada por los estudios de intermedialidad). Para los teóricos de la multimodalidad, el modo se entiende como un conjunto de recursos semióticos (color, forma, gestos, etcétera) y el medio como los elementos materiales o físicos por los que se transmiten estos modos (instrumentos musicales, madera, libro, etcétera) y los canales de comunicación (Page, 2010, p. 6).[10] En el caso de la literatura multimodal, podemos distinguir la que se desarrolla impresa de la digital; en ambas pueden aparecer los mismos modos, pero es precisamente el medio (su soporte material) el que marca los límites y posibilidades en el empleo de recursos semióticos; por ejemplo, en *Óptica sanguínea* se presentan fotografías, reproducciones de documentos oficiales y tipografías semejantes a la escritura a mano, pero al ser un libro impreso no pueden aparecer en él videos ni tampoco audios, lo que sí ocurre en la novela digital *Tatuaje*.

Como puede observarse, al hablar de literatura multimodal impresa nos referimos a un conjunto de textos literarios que presentan distintos modos en su elaboración, obras que "experimentan con las posibilidades de la forma del libro, juegan con las dimensiones gráficas del texto, incorporan imágenes y prueban los límites del libro como un objeto físico y táctil" (Gibbons, 2012a, p. 420).[11] Interpretar estas obras desde la pers-

[10] Sin duda la distinción entre medio y modo, tal como la planteo aquí, es bastante difusa y requiere mayores precisiones; como lo señala Rodrigo Guijarro (2019), incluso en las publicaciones especializadas sobre multimodalidad más reconocidas, como el *Routledge Handbook of Multimodal Analysis* (2014), existe ambigüedad al distinguir ambos términos e, incluso, multimodalidad y multimedialidad se emplean de manera intercambiable.

[11] "They experiment with the possibilities of the book form, playing with the graphic dimensions of text, incorporating images, and testing the limits of the book as a physical and tactile object".

pectiva multimodal implica considerar todos los modos que aparecen en ellas y las relaciones que se establecen entre estos, a partir de las cuales se construye el sentido. En el caso concreto de la novela multimodal, se designa así al conjunto de obras narrativas de amplia extensión que incorporan elementos no verbales y no narrativos de manera sistemática y recurrente. "Narratológicamente hablando, todos estos elementos son parte del mundo narrativo textual en diferentes niveles diegéticos: se articulan directamente con los personajes que los habitan, sus acciones y su entorno cultural" (Hallet, 2009, p. 132).[12] En este sentido, los modos no verbales que aparecen en las páginas de estas novelas forman parte del universo diegético y en muchas ocasiones se presentan como producciones de los propios personajes.[13]

A pesar de que las posibilidades de estas novelas son sumamente amplias, no puede olvidarse que su carácter impreso limita la inclusión de otros modos. Asimismo, dentro de esta variabilidad, hay características formales recurrentes que aparecen en las novelas multimodales, dentro de las cuales Alison Gibbons identifica las siguientes como las más frecuentes (dando por hecho la presencia de imágenes):

1) Disposición textual y diseño de página inusuales.
2) Tipografía variada.
3) Uso de color tanto en la tipografía como en las imágenes.
4) Distribución específica del texto para crear imágenes, como en la poesía concreta.

[12] "Narratologically speaking, all of these elements are part of the narrative textual world at different diegetics levels: they are directly articulated with the characters that inhabit them, their actions and their cultural enviroments".

[13] Es necesario enfatizar que las novelas que han sido ilustradas posteriormente (como *Don Quijote* por Doré), a pesar de incluir más de dos modos en sus páginas, no son consideradas novelas multimodales porque los elementos no verbales añadidos pueden retirarse sin que esto afecte al contenido narrativo.

5) Dispositivos que llaman la atención sobre la materialidad del texto, incluida la escritura metaficcional.
6) Notas a pie de página y voces críticas autointerrogativas.
7) Secciones de "folioscopio" (*flipbook*).
8) Mezcla de géneros, tanto en términos literarios (horror), como de efectos visuales (recortes de periódicos y diálogos teatrales) (2012b, p. 2).[14]

Este listado de ninguna manera es exhaustivo, ni tampoco constituye un repertorio obligado que las obras "deben cumplir" para considerarse multimodales; por el contrario, su utilidad consiste en que es una de las primeras sistematizaciones hechas sobre las características formales de este tipo de obras y permite observar cuáles son los elementos recurrentes en ellas.[15] La presencia de estos elementos en las novelas multimodales impresas se valoran tanto cualitativa como cuantitativamente (Guijarro, 2019, p. 751), es decir, en función de la integración de los distintos modos en la configuración del universo diegético; resulta evidente que algunos de los rasgos enlistados han aparecido en novelas a lo largo del tiempo, por lo que "debe agregarse que también es la cantidad, el número total, la combinación recurrente y el uso sistemático de todos estos elementos

[14] "1) Unusual textual layouts and page design. 2) Varied typography. 3) Use of colour in both type and imaginistic content. 4) Concrete realisation of text to create images, as in concrete poetry. 5) Devices that draw attention to the text`s materiality, including metafictive writing. 6) Footnotes and self-interrogative critical voices. 7) Flipbook sections. 8) Mixing of genres, both in literary terms, such as horror, and in terms of visual effect, such as newspaper clippings and play dialogue".

[15] En su pionero trabajo sobre multimodalidad en narrativa (al que remiten la mayoría de los trabajos posteriores), Wolfgang Hallet (2009) también identifica elementos recurrentes en estas obras, de los cuales sólo las gráficas y los lenguajes científicos no aparecen en el listado de Gibbons.

y diferentes lenguajes, códigos y modos semióticos lo que constituye la multimodalidad de una novela" (Hallet, 2009, p. 131).[16]

A partir de su cantidad y funcionamiento, es posible pensar la multimodalidad como un espectro, "en un extremo del espectro, el contenido de imágenes tiene un papel más ilustrativo en la narración; mientras que en su manifestación más central, las modalidades están integradas y son de igual importancia para la experiencia de lectura" (Gibbons, 2012b, p. 3).[17] A pesar de su carácter "más ilustrativo", los elementos no verbales forman parte de la obra, por lo que no pueden eliminarse ni dejarse de lado; asimismo, el hecho de que una novela sea "más multimodal" que otra implica una consideración descriptiva, no valorativa. En las siguientes páginas realizaré una lectura desde la perspectiva multimodal en la que destacaré algunos aspectos de las novelas *Conjunto vacío*, *Desierto sonoro* y *Permanente obra negra*; la organización de los análisis corresponde a lo que considero una gradación multimodal en la cual puede observarse la ampliación de los modos presentes en las obras y la intensificación de su funcionamiento en relación con la configuración de sus respectivos universos narrados.

"Los demás fragmentos son ilegibles": diagramas y dibujos en *Conjunto vacío*

En la mayor parte de las publicaciones de Verónica Gerber (1981) se desarrolla un intenso entrecruzamiento entre literatura (escritura) y artes plásticas, ya sea que los textos aborden la obra de escritores que se dedicaron al arte conceptual, como en el libro de ensayos *Mudanzas* (2010), o porque los volúmenes mismos sean el resultado de las reconfiguraciones

[16] "[I]t must be added that it is also quantity, the sheer number, the recurrent combination and the systematic use of all these elements and different languages, codes, and semiotic modes that constitute a novel's multimodality".

[17] "At one end of the spectrum, imagistic content has a more illustrative role in the narrative, while in its most central manifestation, the modalities are integrated and of equal importance to the reading experience".

de obras de otros autores, como ocurre en *La compañía* (2019); el profundo diálogo entre estos ámbitos no es privativo de sus libros, también se extiende a sus exposiciones, individuales o colectivas, como artista visual. Dentro de sus publicaciones, que incluyen ensayo, cuento, novela y poesía, es quizá *Conjunto vacío* (2015) el trabajo que más ha sido estudiado, su poderosa propuesta estética constituye un reto para la crítica literaria, la cual ha abordado este libro desde distintas perspectivas; por ejemplo, Constanza Tanner caracteriza esta obra dentro de los "textos híbridos en los que letras e imágenes se complementan para construir tramas narrativas y/o descriptivas" (2019, p. 68); Sergio Rodríguez-Blanco (2019) estudia desde la perspectiva intermedial los vínculos entre autoficción e imagentexto en esta novela, y Emilia Deffis propone inscribir la obra dentro de la narrativa de posdictadura argentina y señala que "el lector se enfrenta a la consistente presencia de lo ausente expresada tanto por medios lingüísticos como visuales" (2020, p. 20).

Como puede observarse, las posibilidades interpretativas de *Conjunto vacío* consideran en correlación los elementos textuales y visuales, pues la novela se presenta desde antes de abrirla como una interrogante: la camisa que la cubre es negra y en la parte frontal sólo aparece el símbolo empleado para representar los conjuntos vacíos en los diagramas de Venn (Ø); en sentido estricto, el título de la obra está en la camisa, aunque aparece "escrito" en otro lenguaje, uno ciertamente ajeno a lo tradicionalmente considerado literario, pero frecuente en la lógica y las matemáticas: para "leer" esta novela es necesario conocer distintos lenguajes (incluidos los que crean los propios personajes), además las reflexiones sobre estos (sus posibilidades y límites) serán una constante en la novela. A lo largo de las páginas observaremos que el texto (distribuido en fragmentos de extensión variable), alterna con dibujos y diagramas de Venn, todos los elementos aparecen impresos en tinta negra y mientras al inicio lo textual ocupa más espacio que lo visual, paulatinamente se invierte esta distribución, de manera que en las páginas finales el texto prácticamente ha sido desplazado (de hecho, el libro cierra con un dibujo).

En la novela se cuentan distintos periodos de la vida de Verónica, la protagonista que se asume como un personaje secundario de su propia historia (Gerber, 2015, p. 105), pero los fragmentos para narrarlos no aparecen ordenados cronológicamente, sino mezclados en una suerte de superposición de temporalidades que lleva a la estructuración misma de la obra uno de los temas que obsesionan a la protagonista: el tiempo, ya sea en los árboles (de ahí su interés en la dendrocronología), los astros o la propia vida de los personajes.[18] El "desorden" de los apartados logra uno de los objetivos de la narradora: "Ojalá eso fuera posible: desordenar el tiempo. […] Sería útil mover de lugar el momento en que suceden algunas cosas, poner los finales al principio, por ejemplo (o en cualquier otro lugar)" (Gerber, 2015, pp. 40-41). En el ámbito de lo textual, se emplean distintos tipos de textos para contar la historia: los apartados que corresponden a la voz narrativa, correos electrónicos, notas, cartas, hojas de observación (como las empleadas por los astrónomos), listas, carteles y un manual de telescopio; a pesar de que se usa la misma tipografía en todos los textos, el tamaño de la letra, los márgenes y la disposición textual varían, lo que permite identificarlos visualmente.

El personaje de Verónica, quien se referirá a sí misma como Yo (Y), es una diseñadora que no sabe dibujar; parte de su historia se da cuando termina la relación con su novio, un artista visual apodado Tordo (T), y se ve obligada a regresar al departamento en el que vivió con su Madre (M) y Hermano (H). Después de los nombres de prácticamente todos los personajes de la obra, aparece entre paréntesis y en versales la inicial que permite identificarlos cuando sean representados en los diagramas de Venn, mediante los que se muestra visualmente el tipo de vínculos que mantienen entre ellos, los cuales básicamente se reducen a dos: intersección (unión) y disyunción (separación). Los diagramas no ilustran ni

[18] Ivonne Sánchez estudia, en un trabajo aún inédito, la construcción de subjetividades y temporalidades intrincadas en esta y otras dos novelas mexicanas, su aproximación parte de la propuesta de las "entangled temporalities" desarrollada por Achille Mbembe (2001) y Sarah Nuttall (2009).

sustituyen al texto, expresan lo mismo por medio de otro sistema (Rodríguez-Blanco, 2019, p. 444), en un intento no sólo de reafirmar lo comunicado, sino de comprender la situación que se narra apelando a distintos lenguajes, como lo expresa la narradora: "Hay cosas, estoy segura, que no se pueden contar con palabras" (Gerber, 2015, p. 130), esto no significa que sea imposible narrarlas, pero sí es necesario recurrir a otros lenguajes para entender y transmitir lo que no se logra con palabras (habladas o impresas); asimismo, estos elementos gráficos "representan la forma individual y específica en la que el protagonista y el narrador miran y conciben el mundo" (Hallet, 2009, p. 135).[19] Los diagramas presentes en *Conjunto vacío* integran a la novela un lenguaje considerado como objetivo y no narrativo, y al hacerlo lo narrativizan, con lo cual también se cuestionan las fronteras entre las distintas maneras de representar al mundo.

Los dibujos empleados en esta obra son menos abundantes que los diagramas, pero al igual que estos no están subordinados al texto, sino que se relacionan con lo textual de distintas maneras, por ejemplo: pueden sustituir una descripción, lo que ocurre en la "Hoja de observación III" (Gerber, 2015, p. 25), cuando la protagonista mira por el telescopio un avión oculto tras las nubes y en dicho registro aparece el dibujo que representa lo observado; esclarecen visualmente una explicación compleja, tal es el caso de la elaboración de las tablas de triplay, que la protagonista primero equipara con un "gran sacapuntas giratorio [que] rebana el tronco con un ángulo inclinado" (Gerber, 2015, p. 40) y después muestra con una imagen; revelan la dimensión material y visual de la escritura, lo que ocurre a partir de la postal que Verónica encuentra para asistir a una exposición titulada "Poéticas de lo ilegible: Disgrafía, hipergrafía, letrismo y otras escrituras del siglo XX" (Gerber, 2015, pp. 48-49). La postal es el primer elemento vinculado a la exposición que aparece dibujado en el libro, de forma tal que los lectores observamos el mismo objeto que los personajes; posteriormente, cuando Verónica y Alonso, personaje que la

[19] "They represent the protagonist's and narrator's individual, specific way of looking at and conceiving the world".

contrata para organizar un archivo privado, asisten al museo, la secuencia narrativa se configura con los diálogos de ambos y el dibujo de los cuadros que ellos observan mientras recorren las salas. Al incluir los cuadros como imágenes, obras elaboradas sobre la dimensión visual de las grafías, las reflexiones de la novela en torno al aspecto visual de la escritura son llevadas al límite, pues los dibujos de los cuadros hacen patente tanto los límites de la descripción, como las infinitas posibilidades de experimentación con las grafías. A la par, se construye una secuencia en la que texto e imagen son indisociables, con lo cual la narración sincroniza las acciones de leer y observar (Hallet, 2009, p. 142).

"¿Qué pasará en el camino?": archivos, mapas y fotografías en *Desierto sonoro*

Publicada en inglés con el título *Lost Children Archives* (2019), y traducida por Daniel Saldaña y la propia autora, *Desierto sonoro* (2019) es la tercera novela de Valeria Luiselli (1983);[20] esta obra retoma y desarrolla varias de las líneas del ensayo *Los niños perdidos* (2016), escrito a partir de las experiencias de Luiselli como traductora voluntaria en una corte de Nueva York. A semejanza de sus novelas previas, *Desierto sonoro* está construida con fragmentos narrativos que llevan un subtítulo, los cuales se agrupan en capítulos y éstos se unen para conformar las cuatro partes que constituyen la obra. Al igual que en *La historia de mis dientes* (2013), en las páginas finales de esta novela aparecen reproducidas varias fotogra-

[20] Los libros de Valeria Luiselli han sido traducidos a más de 20 idiomas; sin embargo, *Lost Children Archive* es el primero que escribe directamente en inglés y después traduce al español. En un reciente trabajo sobre traducción y literatura mundial, Ilse Logie estudia las novelas *Los ingrávidos* (2011), de Luiselli, y *Jacobo el mutante* (2002), de Mario Bellatin, a partir de lo que ella llama obras literarias "diseñadas para ser traducidas" (2020, p. 207), y destaca que en éstas la propia traducción aparece como un tema y un procedimiento de composición. Sin duda, el análisis realizado por Logie puede extenderse a *Desierto sonoro*, pues varios de los elementos que destaca en las otras novelas aparecen recurrentemente en esta obra.

fías vinculadas a la diégesis, pero la gran diferencia es que aquí se narra cómo las imágenes fueron tomadas por uno de los personajes, mientras que en la obra anterior las fotografías cumplen la función de ilustrar algunos pasajes narrativos. Además, dentro de los elementos visuales se incluyen mapas, el recorte de un poema y otras fotografías.

La configuración de la novela sin duda remite a las llamadas "road trip novels" de la literatura estadounidense, pues en *Desierto sonoro* una familia, compuesta por los padres y dos hijos pequeños, realiza un viaje en automóvil de Nueva York a Arizona para desarrollar dos investigaciones distintas: el padre quiere documentar los vestigios sonoros de los grupos indígenas que fueron los últimos en rendirse al gobierno estadounidense; la madre sigue el rastro sonoro de los niños migrantes que han cruzado ilegalmente la frontera. Además de diversos instrumentos para grabar audio, llevan siete cajas de archivo llenas de mapas, libros, cuadernos, discos compactos y otros elementos necesarios para su investigación (los cuales aparecen enlistados al inicio de los capítulos); dos de las cajas están vacías y pertenecen a cada uno de los hijos, sólo el mayor depositará en su caja diversos objetos recolectados a lo largo del camino, dentro de los que destacan las fotografías que toma con su cámara instantánea y un casete en el que grabó para su hermana pormenores del último viaje que realizaron como familia, pues al final del trayecto los padres se separan.

El impulso archivístico presente en la obra se vincula con la obsesión por documentar la realidad presente en las novelas multimodales, en muchas ocasiones los personajes de estas obras "también recolectan todo tipo de documentos, como artículos y recortes de periódicos, anuncios, avisos de defunción, cartas escritas a sí mismos u otros, poemas y avisos escritos a mano, boletos de admisión, agendas, entradas de diario, etcétera" (Hallet, 2009, p. 136).[21] Aunque este impulso está presente en obras no multimodales, en novelas como *Desierto sonoro* los objetos archivados

[21] "[A]re also collectors of all sort of documents like newspaper articles and clippings, advertisements, death notices, letters written themselves or others, hand-written poems and notices, entrance tickets, agenda, diary entries and so forth".

no sólo son descritos, sino que cuando es posible aparecen representados visualmente en las páginas del libro; a las limitaciones del libro impreso como medio se debe que la grabación del hijo mayor aparezca transcrita, mientras que sus fotografías sí están reproducidas. En la novela se desarrollan distintos mecanismos para llevar a la página la materialidad de los objetos; por ejemplo, las cinco cajas que constituyen los recursos de los padres para realizar sus respectivas investigaciones, "aparecen" en el libro siempre de la misma manera: un recuadro de línea continua ocupa casi toda la página impar, centrado en la parte superior se lee "CAJA" seguida de un número romano (del uno al siete); en la siguiente página está el mismo recuadro y dentro de éste se enumeran todos los objetos contenidos en la caja, agrupados en cuadernos, libros, discos, etcétera. La mayoría de los libros enlistados son sobre el archivo, los viajes, los paisajes sonoros y otros temas tratados en la propia obra. Al emplearse estos recuadros, el pasar la página es el equivalente de abrir la caja y el listado de objetos reproduce el orden en el que estos están acomodados.

De las "siete cajas de archivo (38 x 30 x 25 cm) de cartón con doble fondo y tapas resistentes" (Luiselli, 2019, p. 16), las últimas tres contienen otros objetos. En la "CAJA V" hay dos mapas: uno dibujado por el hijo mayor (apodado Pluma Ligera), por lo tanto producido dentro del universo ficcional de la novela, y otro hecho por la organización "Humane Borders-Fronteras Compasivas",[22] en el que se advierte a los migrantes los riesgos mortales de caminar por el desierto, este segundo mapa es un elemento extratextual de carácter referencial que cumple, al igual que otros de los objetos mencionados, un papel verosimilizante. Además, la caja contiene transcritos seis reportes de mortalidad de migrantes, recortes de fotografías, notas y citas sueltas, y la reproducción de una página (arrancada y con marcas) de la revista *Hofstra Hispanic Review* con un poema en inglés de Anne Carson (traducido posteriormente) (Luiselli, 2019, pp. 295-312).

[22] El mapa puede verse en la página de la organización: https://humaneborders.org/printable-maps-and-posters/ (consultado el 05/08/20).

La "caja vi" está llena de ecos: "Ecos de hojas", "Ecos de televisión", "Ecos de comida" … Una particularidad de estos listados es que algunos de ellos semejan poemas vanguardistas, por ejemplo:

Ecos de eco

Emphis phis phis phis
Gera era era
Gua gua gua gua
Ise ise ise
Uda uda uda uda (Luiselli, 2019, p. 414)

A pesar de que no se enuncia claramente, a partir de los elementos mencionados se infiere que esta caja ha sido llenada por "Memphis", la hija menor, con los "objetos" más valiosos para ella; en "Ecos de coches" se enumera: "Rrrrrrr, chup, chup, srlssnn, nosotros durmiendo, yo chupadedo, tú roncando", precisamente el chuparse el pulgar de la mano es una acción que la niña realiza en varias partes de la obra. Otro de los objetos enlistados destaca por el vínculo que existe entre el tamaño de la letra y el movimiento: "Bzzzzzzzzzzzzzzzzz, splot, adiós, abeja", el decreciente tamaño de la zeta (empleada onomatopéyicamente) implica la disminución del zumbido del insecto debido a que se aleja de los personajes. Los ecos contenidos en la caja remiten a alguna de las acciones ocurridas durante el viaje.

La "caja vii", la última y con la que cierra la obra, contiene 24 fotografías, todas tituladas "Polaroid";[23] al inicio de la novela se narra que un día antes del viaje es el cumpleaños del hijo mayor y como regalo recibe

[23] A pesar de que es posible que sea una coincidencia, el número de fotografías es semejante al de fotogramas requeridos para producir la ilusión de movimiento en cine; aunque las imágenes no constituyen una secuencia, lo cierto es que "equivalen" a prácticamente el recorrido total del viaje.

una cámara instantánea, la cual aprende a utilizar capturando escenas que parecieran no ser significativas (unos pies, un avión visto a través de una reja, alguien cubierto por una mancha blanca del revelado), pero que adquieren un cualidad indicial al vincularse con distintas partes de la obra: por medio de ellas se evidencia el aprendizaje del niño y sus transformaciones como personaje. Asimismo, las fotografías "forman parte integral del discurso narrativo y están directamente conectadas con las percepciones, experiencias, prácticas y vidas de los personajes literarios o narrador (es) que habitan la historia" (Hallet, 2009, p. 135). Al igual que los elementos de la "CAJA V", las imágenes capturadas por "Pluma Ligera" dotan a la obra de referencias extratextuales para ubicarla en cierto espacio y tiempo, contribuyendo al cuestionamiento de la ficcionalidad del relato.

"Un libro que sea más sugestivo que exhaustivo": diseño y tipografías en *Permanente obra negra. Novela inexperta [título provisional]*

El proyecto editorial más reciente de Vivian Abenshushan (1972) es sin duda un poderoso ejercicio crítico que reflexiona sobre los "negros literarios", la originalidad, el plagio, el uso de citas, las formas de leer, el empleo compulsivo de fichas, la potencia de la tipografía y las posibilidades del libro, entre muchas cosas más. La complejidad de la obra se advierte desde la portada, en la cual la autoría es compartida por Abenshushan y [*et al.*] para afirmar la enunciación colectiva como el origen no sólo de este proyecto, sino de la literatura misma. A lo largo de la "novela" todas las veces que aparece la palabra libro lo hará tachada, con lo cual se le somete a una "borradura" para pensar el libro no a partir de su estabilidad como objeto, sino en las transformaciones a las que ha sido y aún se le puede someter.[24] Esta borradura se realiza cuando menos de tres formas: con las

[24] Stuart Hall propone que la "borradura" de conceptos clave significa que ya no son útiles para pensar, "pero como no fueron superados dialécticamente y no hay otros conceptos enteramente diferentes que puedan reemplazarlos, no hay más remedio que seguir pensando con ellos. […] La línea que los tacha permite, paradójicamente, que se los siga

reflexiones en torno al libro dentro de la misma obra, en la estructuración del volumen, y mediante la edición de la novela en cuatro formatos: un "libro tradicional"; un "libro cortado", en el cual las páginas están encuadernadas, pero cortadas horizontalmente en tres partes,[25] un "libro fichero" conformado por una caja roja llena de tarjetas; y una versión digital, en la que un algoritmo combina aleatoriamente los fragmentos.[26]

A pesar de sus diferencias, los cuatro formatos de *Permanente obra negra* comparten dos elementos en común: están estructurados a partir de fichas y se emplearon seis tipografías distintas en su elaboración, dada la imposibilidad de trabajar con todos los formatos, me centraré en el "libro tradicional". Al ser una de sus propuestas la ruptura de la habitual lectura lineal de una novela, el libro está estructurado en seis secciones (tres por página), diferenciadas por el empleo de diferentes tipografías; asimismo, cada sección ocupa en la página un tamaño semejante, equivalente al de una ficha (6 cm X 10 cm), y corresponden a distintas series:

- 1ª Serie. Permanente obra negra, en Baskerville: anotaciones sobre la escritura de libro y la experiencia de la autora como negra literaria.
- 2ª Serie. Archivo de escrituras negras, en Bodoni: "apuntes sobre los esclavos de la letra /arqueologías de la escritura" (Abenshushan, 2019, p. 8).
- 3ª Serie. La novela inexperta [título provisional], en Corbel: notas y relatos breves sobre los "barcos negreros" de la escritura.
- 4ª Serie. El libro de los epígrafes, en Adobe Caslon Pro: un archivo de citas y epígrafes de diversas fuentes.

leyendo" (2003, pp. 13-14). En esta última sección conservaré la tachadura de la palabra libro para enfatizar una de las múltiples borraduras realizada en la obra que estudio.

[25] Este formato es semejante a los *Cien mil millones de poemas* (1961), de Raymond Queneau, "un libro-artefacto que contenía diez sonetos de catorce versos cada uno que se combinaban entre sí. Cada página venía suajada, cortada en tiras, de modo que el lector podía intercalar los versos en combinaciones astronómicas" (Abenshushan, 2019, p. 375).

[26] http://www.permanenteobranegra.cc/

- 5ª Serie. Los artistas de la ficha, en Franklin Gothic Medium: numerosos ejemplos de artistas que hicieron del fichado una práctica estética.
- 6ª Serie. Instrucciones de uso, en Eurostile: además de indicar posibilidades de lectura, también incluye imágenes y reflexiones sobre la escritura.

En la mayor parte del libro aparecen todas las series, pero también es frecuente que no estén completas; asimismo, a pesar de que es en la sexta serie en la que están prácticamente la totalidad de las imágenes de la obra, es posible que las haya en otras secciones. Como puede observarse, la configuración multimodal de *Permanente obra negra* se da en distintos niveles: un diseño singular de las páginas, que semeja el de las fichas; el uso de distintas tipografías y tamaños de fuente; aparición de diversos géneros literarios y discursivos; empleo de diagramas, dibujos y fotografías; e incluso una breve sección de folioscopio en la que desaparecen las letras (ver páginas 111-119). La aparición conjunta de todos estos procedimientos, aunada al propio relato de la elaboración de la obra (presente en la 1ª Serie y en diversas entrevistas a Abenshushan), han hecho que en la mayoría de las reseñas sobre el libro se mencione sólo de paso el uso de seis tipografías, con lo cual uno de los aspectos más relevantes de la obra permanece ignorado (Flores, 2019; Magis, 2019; Maristain, 2019).

Tal como lo han señalado Van Leeuwen (2005, 2006) y Nørgaard (2009), a pesar del creciente interés en el estudio de los textos considerando su composición y diseño, habitualmente la tipografía (y con ella su potencial en la creación de significado) es poco considerada. Nørgaard propone pensar en un "significado tipográfico" en literatura y se plantea las siguientes preguntas: "¿Cuándo —y en qué medida— la tipografía de un texto dado crea significado por derecho propio? ¿Cuál es el significado creado por los aspectos visuales de las formas de las letras? ¿Cómo se

crea dicho significado?" (2009, p. 144).[27] Aunque en algunos casos ciertas características de la fuentes se vinculan claramente con el sentido del texto,[28] lo cierto es que aún no existe una "gramática de la tipografía", pero esto no significa que no se hayan sistematizado ciertos elementos característicos de las formas de las letras, por ejemplo: peso (redondas-negritas), extensión (estrechas-expandidas), inclinación (rectas-inclinadas), curvatura (angulares-redondeadas), conectividad (conectadas-desconectadas), orientación (horizontal-vertical), regularidad (regulares-irregulares) y color (Nørgaard, 2009, p. 145; Van Leeuwen, 2006, pp. 148-150).

Al analizar las tipografías empleadas en *Permanente obra negra* a partir de los rasgos anteriores, se observa que a pesar de pertenecer a distintas familias y tener antigüedades muy diferentes, por ejemplo: las tipografías Baskerville y Bodoni fueron creadas a mediados del siglo XVIII y la Franklin Gothic Medium a principios del XX, por lo tanto su origen está vinculado a la imprenta; en contraste, las Corbel, Adobe Caslon Pro y Eurostile son tipografías diseñadas a principios de este siglo directamente para programas de computadora, todas ellas tienen más elementos en común que diferencias: son redondas, menos la Franklin Gothic Medium que es negrita; su extensión es expandida; son rectas, menos la Adobe Caslon Pro que es itálica; son redondeadas, desconectadas, su orientación es vertical y tienen regularidad, además de que todas aparecen en color negro. Asimismo, todas ellas están vinculadas al mundo de la edición en el sentido de que no tratan de imitar la escritura a mano o la caligrafía, su origen y circulación han dependido de la imprenta y se han modificado a la par que las tecnologías editoriales.

[27] "When –and to what extent– is the typography of a given text meaning-making in its own right? What is the meaning created by the visual aspects of letterforms? How is it created?"

[28] Por ejemplo, el empleo de mayúsculas o fuentes de mayor tamaño para indicar gritos o la disminución paulatina en el tamaño de la letra para transmitir la idea de que el sonido disminuye (como en el fragmento de *Desierto sonoro* estudiado anteriormente).

A partir de esto puede intentarse dar respuesta a las preguntas planteadas por Nørgaard en relación al significado tipográfico del libro de Abenshushan y afirmar que en esta obra la elección de seis tipografías sí tiene el objetivo de crear un significado propio, además de permitir identificar visualmente las series que constituyen el volumen. El sentido originado por estás tipografías no depende sólo de su particular disposición sobre las páginas, la cual remite a las fichas empleadas por la autora en su investigación, sino también a los vínculos históricos que guardan con la industria editorial, por lo que su aparición en un libro que también trata sobre la elaboración de libros está motivada por esos lazos y, a la par, refuerza las reflexiones enunciadas en la obra. Finalmente, la creación del significado tipográfico en *Permanente obra negra* inicia cuando explícitamente se mencionan y muestran las fuentes empleadas, se explica a qué serie corresponden y se dan instrucciones para usarlas; a diferencia de la inmensa mayoría de novelas, cuyas tipografías sólo se mencionan en el colofón, en este libro ocupan una posición central y hacen evidente que por medio de ellas se le da una existencia visual al lenguaje.

Consideraciones finales

Como se demostró al inicio de este trabajo, los relatos literarios, principalmente las novelas, que incluyen imágenes, diseños poco convencionales de sus páginas, tipografías variadas y colores, entre otros recursos, tienen una historia relativamente extensa en la narrativa mexicana. No obstante, en las últimas tres décadas este tipo de obras han aparecido en mayor número no sólo debido al fortalecimiento de los vínculos entre literatura y artes visuales, sino también motivadas por el rápido desarrollo de tecnologías editoriales digitales y el relativo abaratamiento de la producción editorial. A pesar de que muchas de estas novelas pueden considerarse experimentales, y por lo tanto destinadas a un número reducido de lectores, no puede perderse de vista que otras circulan de manera masiva.[29]

[29] En la narrativa mexicana sin duda la novela multimodal *Como agua para chocolate* (Esquivel, 1989) fue una de las obras más leídas en los noventa, cuya adaptación cinema-

Dado que no todas las novelas son experimentales, es posible estudiarlas desde otros puntos de vista;[30] la perspectiva multimodal se presenta como un útil conjunto de herramientas teóricas y críticas para los estudios literarios, plantearse como punto de partida que las construcciones de sentido de las novelas multimodales no radican sólo en la textualidad, ni en la subordinación de los elementos no verbales a los que sí lo son, sino en las relaciones que se establecen entre ellos en condiciones de igualdad, permite abordar estas obras considerándolas en toda su complejidad. Asimismo, la perspectiva multimodal puede enriquecer los estudios realizados desde las escrituras conceptuales y al mismo tiempo puede vincularse a las propuestas desarrolladas por las distintas vertientes de la narratología posclásica, principalmente aquellas que buscan ampliar los conceptos tradicionales (narrador, focalización, personaje, etcétera) para analizar las producciones narrativas recientes.

Los breves estudios de las novelas desarrollados en este trabajo, evidentemente tienen una función más ejemplificadora que exhaustiva; al realizarlos el objetivo principal era mostrar las posibilidades de análisis desde la perspectiva multimodal. La elección de las obras y distribución de los apartados obedeció a la apuesta de considerar la multimodalidad en sus dimensiones cualitativas y cuantitativas; comencé estudiando las relaciones entre textos, diagramas y dibujos en *Conjunto vacío*, para pasar a los mapas, archivos y fotografías en *Desierto sonoro* y terminar con las tipografías, fichas y diseño inusual de *Permanente obra negra. Novela inexperta [título provisional]*. Es claro que la elección de los elementos

tográfica en 1992 fue un verdadero éxito. En el caso de la literatura norteamericana, las novelas *House of Leaves* (Danielewski, 2000) y *Extremely Loud and Incredibly Close* (Foer, 2005) son obras multimodales que han vendido miles de ejemplares, la última incluso fue adaptada al cine en el 2011.

[30] En el ámbito latinoamericano las relaciones entre literatura y artes visuales han sido ampliamente estudiadas por Ladagga (2007), Speranza (2012) y Garramuño (2009, 2015), sus trabajos son referentes obligados para comprender las escrituras conceptuales de las últimas décadas.

y procedimientos analizados estuvo condicionada por los alcances propios de este trabajo, y que dada la complejidad de las obras elegidas es posible señalar aspectos distintos, destacar otras relaciones y establecer valoraciones diferentes. No obstante, basta concluir que las demandas interpretativas que obras como las de Verónica Gerber, Valeria Luiselli y Vivian Abenshushan nos plantean, hacen urgente ampliar y renovar los recursos teóricos y críticos a los que estamos acostumbrados, considero que la perspectiva multimodal es sin duda un recuro útil para los estudios literarios.

Bibliografía

Abenshushan, V. (2019). *Permanente obra negra* (Primera edición). SextoPiso.

Almarcegui, P., & Mora, V. L. (2019). Las relaciones entre la literatura y el arte en la última literatura hispánica. *Cuadernos Hispanoamericanos*, *823*, 15-25.

Bezemer, J. J., Jewitt, C., & O'Halloran, K. L. (2016). *Introducing multimodality*. Routledge.

Brondo, E. (2016). La narrativa reciente en México y el arte conceptual. Óptica sanguínea de Daniela Bojórquez. *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, *9*. https://doi.org/10.24029/lejana.2016.9.110

Danielewski, M. Z. (2000). *House of leaves* (2nd ed). Pantheon Books.

Deffis, E. (2020). "La necrópolis interior" en Conjunto Vacío de Verónica Gerber Bicecci. *Anclajes*, *24*(2), 17-32. https://doi.org/10.19137/anclajes-2020-2422

Doloughan, F. J. (2014). *Contemporary narrative Textual production, multimodality and multiliteracies*. https://doi.org/10.5040/9781472542366

Esquivel, L. (1989). *Como agua para chocolate: Novela de entregas mensuales con recetos, amores y remedios caseros*. Doubleday.

Flores, E. (2019, octubre 4). Permanente obra negra, un libro infinito con muchos autores. *BBVA NOTICIAS*. https://www.bbva.com/es/mx/permanente-obra-negra-un-libro-infinito-con-muchos-autores/

Foer, J. S. (2005). *Extremely loud & incredibly close*. Mariner Books.

Garramuño, F. (2009). *La experiencia opaca: Literatura y desencanto* (1. ed). Fondo de Cultura Económica.
Garramuño, F. (2015). *Mundos en común: Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Fondo de Cultura Económica.
Gerber, V. (2015). *Conjunto vacío* (Primera edición). Almadía.
Gibbons, A. (2012a). Multimodal Literature and Experimentation. En *The Routledge Companion to Experimental Literature*. Routledge.
Gibbons, A. (2012b). *Multimodality, cognition, and experimental literature*. Routledge.
Gordon, S. (Ed.). (2011). *La poesía visual en México* (1a ed). Universidad Autónoma del Estado de México.
Guijarro, R. (2019). La multimodalidad en la narrativa española contemporánea: Tres vías de integración del discurso no verbal. *UNED. Revista Signa*, *28*, 747-780.
Hall, S. (2003). Introducción: ¿quién necesita la "identidad"? En S. Hall & P. du Gay (Eds.), & H. Pons (Trad.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13-39). Amorrotu.
Hallet, W. (2009). The Multimodal Novel: The integration of Modes and Media in Novelistic Narration. En S. Heinen & R. Sommer (Eds.), *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research* (pp. 129-153). Walter de Gruyter.
Hernández, M. Á. (2019). La novela como laboratorio: Espacios de contacto entre arte y literatura. *Cuadernos Hispanoamericanos*, *823*, 38-48.
Laddaga, R. (2007). *Espectáculos de realidad: Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. B. Viterbo Editora.
Logie, I. (2020). ¿Escritos en la traducción y para la traducción? Dos ejemplos: Valeria Luiselli y Mario Bellatin. En *Literatura latinoamericana mundial: Dispositivos y disidencias* (pp. 207-222). De Gruyter.
Luiselli, V. (2019). *Desierto sonoro* (D. Saldaña París & V. Luiselli, Trads.).
Magis, C. (2019, julio 5). Acerca de una novela en permanente construcción. *Tierra Adentro*. https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/acerca-de-una-novela-en-permanente-construccion/

Maristain, M. (2019, julio 19). Vivian Abenshushan denuncia la negrería literaria en Permanente obra negra. *Maremoto Maristain*. https://monicamaristain.com/vivian-abenshushan-denuncia-la-negreria-literaria-en-permanente-obra-negra/

Mussetta, M. (2016). La ficción multimodal: Breve recorrido teórico y principales supuestos actuales. En C. Saleme (Ed.), *De la imaginación a la representación* (pp. 100-122). Universidad Nacional del Sur.

Mussetta, M. (2017). Materialidad y multimodalidad en nuevas formas de ficción novelesca contemporánea. Introducción y glosario. *Revista Luthor*, *31*, 16-27.

Nørgaard, N. (2009). The Semiotics of Typography in Literary Texts. A Multimodal Approach. *Orbis Litterarum*, *64*(2), 141-160. https://doi.org/10.1111/j.1600-0730.2008.00949.x

Page, R. E. (Ed.). (2010). *New perspectives on narrative and multimodality*. Routledge.

Rodríguez-Blanco, S. (2019). La atadura entre imagentexto y autoficción. Mecanismos de lo irrepresentable en los libros Conjunto vacío, de Verónica Gerber y Óptica sanguínea, de Daniela Bojórquez. *Confluenze*, *XI*(2), 438-468.

Saavedra, A. (2018). Extravíos en la mirada y los límites de la narrativa en Óptica Sanguínea. *1616: Anuario de literatura comparada*, *8*, 241–258.

Speranza, G. (2012). *Atlas portátil de América Latina: Arte y ficciones errantes*. Anagrama.

Tanner, C. (2019). La escritura más allá de las palabras: Sobre la obre híbrida de Verónica Gerber. *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, *18*, 66-92.

Van Leeuwen, T. (2005). Typographic meaning. *Visual Communication*, *4*(2), 137–143. https://doi.org/10.1177/1470357205053749

Van Leeuwen, T. (2006). Towards a semiotics of typography. *Information Design Journal*, *7*(2), 139-155.

Reconfiguración de las culturas originarias en México a través de la imagen y la poesía en el tercer milenio: los casos de Irma Pineda y Rosa Maqueda[1]

IGNACIO BALLESTER PARDO*

Las relaciones entre texto e imagen forman parte, más que de la literatura, de la historia, de nuestra existencia. Si tenemos en cuenta el núcleo de los elementos de la comunicación para el formalismo ruso, el mensaje se transmite con mayor éxito al hacer uso de símbolos basados en lo visual. Es por ello que los códices prehispánicos (como las icónicas estaciones de metro para una sociedad, la mexicana, todavía, en un alto porcentaje, analfabeta) dan testimonio de lo ocurrido a través de distintivos fácilmente reconocibles a lo largo de los siglos, pues la imagen articula el texto, el relato, la crónica, también el poema.

Se encuentra asociada esta idea con un tópico horaciano, la écfrasis.[2] Ahora bien, en la poesía mexicana que reconfigura las culturas

[1] La presente investigación se integra en un Proyecto del Ministerio de Educación del Gobierno de España, que lleva por título "Construcción / reconstrucción del mundo precolombino y colonial en la escritura de mujeres en México (siglos XIX-XXI)" (PGC2018-096926-B-100), dirigido por Carmen Alemany Bay y Beatriz Aracil Varón en la Universidad de Alicante.

* Universidad de Alicante.

[2] Margaret H. Persin revisa la definición de tal concepto en el siglo pasado con *Getting the Picture: The Ekphrastic Principle in Twentieth-century Spanish Poetry* (1997): "Horace, in the first century before the common era, put forth his well-known yet enigmatic and various interpreted dictum in regard to the relationship of painting to poetry '*Ut pictura*

originarias no se describe de manera precisa y detallada un objeto artístico,[3] sino que se presentan aquellos rasgos globales en versos breves,

poesis,' invariably translated into English by the phrase 'as is painting so is poetry.' This dictum gave rise to several interpretations and misinterpretations of the visual/verbal dialectic throughout the ages. Gotthold Ephraim Lessing, in the eighteenth century, rejected resoundingly what he considered to be a contrived connection between literature and the plastic arts. In his *Laokoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry* (1766), he repudiated the possibility of comparing visual and verbal art, since the visual is based on a perception of the spatial aspects of a work, while the verbal depends on language´s basic and inherent temporality. More recently, art critics, whether contemplating the verbal or visual work of art, have been inclined to reject Lessing´s position, in order to defend the viability of a verbal/visual connection" (pp. 14-15). Es decir, Horacio, en el primer siglo antes de nuestra era, presentó su famosa pero enigmática y variada interpretación a propósito de la relación entre la pintura y la poesía como *'Ut pictura poesis'*, traducida invariablemente al inglés por la frase 'como la pintura, la poesía'. Dicha máxima dio lugar a distintas y confusas interpretaciones de la dialéctica visual/verbal a lo largo de los siglos. Gotthold Ephraim Lessing, en el siglo XVIII, rechazó rotundamente lo que consideraba una conexión artificial entre la literatura y las artes plásticas. En su *Laokoön: un ensayo sobre los límites de la pintura y la poesía* (1766), repudió la posibilidad de comparar el arte visual y verbal, ya que lo visual se basa en una percepción de los aspectos espaciales de una obra, mientras que lo verbal depende de la temporalidad básica e inherente del lenguaje. Más recientemente, las y los críticos de arte, ya sea que contemplen la obra de arte verbal o visual, se han inclinado a rechazar la posición de Lessing, para defender la viabilidad de una conexión verbal/visual (la traducción es nuestra). En las siguientes líneas demostraremos cómo, en ciertas poetas mexicanas a propósito de la reconstrucción del mundo precolombino, pervive el tópico horaciano que estudia Persin desde la écfrasis.

[3] Sirva como ejemplo para introducir dicha teoría el poema "Plato con cola de mono en espiral, Cultura maya, Periodo clásico (300-850 d. C.), Calakmul, Campeche, México" de *Invocaciones* (2018); poemario con el que Tania Ramos Pérez (San Cristóbal de las Casas, Chiapas, 1984) ganó el Concurso Ediciones Digitales Punto de Partida 2018 en la categoría "Poesía". En lugar de describir pormenorizadamente la imagen de ese famoso primate que entre tonos marrones y negros recorre en espiral un plato (para el que cobraría

vinculando la palabra a la imagen como cosmovisión para completar así la riqueza (sobre todo, visual; aunque también sonora) que con dificultad logra por completo la traducción al español de las lenguas originarias, ante, tristemente, el desconocimiento generalizado que tenemos de las mismas. Cada símbolo está compuesto de numerosos significados limitados por la lengua española. Las lenguas originarias representan una realidad distinta, previa a la Conquista. Su desarrollo y pervivencia en el tercer milenio se potencia con las artes visuales en los casos de las poetas estudiadas: Irma Pineda y Rosa Maqueda.

El continente plástico focaliza o complementa el texto, la palabra, el lenguaje verbal. El contenido tiene una relación con los recursos utilizados; es decir, la fotografía de un paisaje o la ilustración de una escena familiar tienen que *ver* (esa es la acción) con el motivo que despliega una obra de arte, literaria o pictórica. La convivencia de ambas disciplinas alcanza cierta notabilidad en las nuevas textualidades.

Por ello, en las siguientes líneas nos basamos en dos poetas mexicanas que traducen sus obras al español (del zapoteco del istmo y del ñähñu, respectivamente) sirviéndose tanto de ilustraciones o fotografías como de descripciones verbales de una imagen; esto es, la técnica *ut pictura poesis* que definió Horacio para dejar clara la liga que existe en un género literario que ahora denominaríamos híbrido, pero fértil.

Ante el auge de los canales digitales, tales poemarios potencian imágenes que, de otro modo, mediante los convencionales medios de publicación impresos, quedarían en un segundo plano. Asimismo, la plasticidad de las formas, en los casos de Pineda y Maqueda, va por lo general anexa al texto; no forma parte de él más que en puntuales ejemplos verbales que analizaremos. Tampoco se integran exactamente en otra veta fructífera

relevancia otra arte como la gastronomía, sobre todo en Maqueda), el sujeto poético parte del reflejo de ese expositor de cristal para disertar, en escasos versos, sobre el tiempo que separa más de mil años y que una lengua (ahora en español) puede unir: "A la espiral que refracta la vitrina / le crecen preguntas en infinitas direcciones / apenas describe / la placa museográfica / los sueños / que ahora / somos tú, yo / y esta lengua escindida" (p. 27).

para la lírica en México y la reconstrucción de las culturas originarias como es la caligramática, desarrollada en el país que nos ocupa con el poemuralismo de Roberto López Moreno. De ello se encarga Carmen Alemany Bay (2019) en su investigación "La poesía visual y las recuperaciones precolombinas: el caso de Leticia Luna", donde concluye lo siguiente:

> Leticia Luna [Ciudad de México, 1965], a través de estos versos, ha sabido aunar en clara armonía palabras y formas en un intento de conformar una línea del tiempo; el tiempo histórico que se incardina con la identidad, el autobiográfico en el que se erigen su abuela y su madre como piezas fundamentales para configurar su genealogía. De este modo, el poemural asume lo histórico siendo también parte fundamental el viaje a la cultura de sus ancestros, la cultura náhuatl, a través de reminiscencias que se nutren de instantes (p. 17).

Destaca así la liga de texto e imagen que logró Mariana Navarro en el siglo XVIII, según la interpretación de Alicia V. Ramírez Olivares (2019, pp. 5-6). El hecho de que Navarro optara por lo que con el estallido de las vanguardias siglos después se conocería como forma caligramática deriva de una experimentación, de un atrevimiento para fusionar imagen y poema, pero también de una llamada de atención para el jurado masculino de un premio al que obligó a *ver* su obra. En casos como estos radica la fuerza verbal y plástica de las poetas que nos convocan.

Dicha relación la ha estudiado también recientemente Roberto Cruz Arzabal en "Interferencias en la superficie significante. Texto e imagen en la poesía mexicana reciente: los casos de Ricardo Cázares y Carla Faesler" (2019).[4] Tal resulta la asociación artística delimitada por los modos de

[4] No solo importa para nuestro cometido el artículo citado, pues pueden alumbrar el acercamiento lírico las diversas vías (como es la de los códices prehispánicos ya mencionada) que integran el volumen *Bibliología e iconotextualidad: estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes*, editado por Marina Garone Gravier y María

ver y leer: "La imagen es una superficie bidimensional que sucede en el espacio, la escritura es una línea unidimensional que sucede en el tiempo". Es más, "El tiempo de la imagen es mítico, el tiempo de la escritura es histórico" (p. 392).

Irma Pineda Santiago (Juchitán de Zaragoza, Oaxaca, 1974) y Rosa Maqueda Vicente (Valle del Mezquital, Hidalgo, ¿?) demuestran las propuestas que enriquecen el panorama de la poesía en lenguas originarias estudiado por Diana del Ángel y Mariana Ortiz, donde remarcan que los textos suelen ser traducidos al español por las y los mismos poetas debido a la falta de especialistas en tales lenguas (2018, p. 112). En ambos casos, por supuesto, las obras nacen en las respectivas lenguas originarias y, posteriormente, son traducidas por sus mismas autoras para un escaso público lector que por lo general, como decimos, desconoce la variedad lingüística de México: "De acuerdo con datos del Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (Inali), en México se reconocen oficialmente 68 lenguas, y entre éstas existen dialectales conformadas por 364 variantes lingüísticas" (Maqueda, 2017, p. 217). Según Felipe Canuto Castillo (2013), "el 6.8% de la población del país" habla alguna de ellas (p. 32).

En dicha línea, la relación que nos interesa puede advertirse en *Doo yoo ne ga' bia' / De la casa del ombligo a las nueve cuartas* (2008), libro sobre el que Charlotte Pescayre (2012) escenifica la imagen que se repite tras dar a luz, como *procreadora* sometida al varón en lugar de como *creadora* a la hora de escribir: "Dicho ombligo se pone en una olla de barro con la placenta y se entierra en la puerta de la casa o debajo de un árbol. Para que el niño viva bien, se tiene que regar la olla" (s. p.). El símbolo que da nombre a México (del náhuatl *Metztli* (luna) y *xictli* (ombligo o centro): "ombligo de la luna") marca la pertenencia, las raíces que se transmiten,

Andrea Giovine Yáñez. El dibujo y la fotografía se analizarán como imágenes bidimensionales que complementan la lectura unidimensional de imágenes verbales o visualismos poéticos a partir de la disposición de los versos en la página.

también con niñas y niños juchitecos.[5] Continúa Pescayre: "A través de sus palabras, podemos imaginar la vida de las mujeres zapotecas, desde el saber de las ancianas, el dolor del parto y ante el hombre perdido, dejándolas viudas" (s. p.).

El árbol de la vida (otra creencia paralela que ha sido representada como mitema en multitud de grabados y esculturas) ocupará las páginas intermedias de su obra para niños y niñas. Lo mismo ocurrirá con versos precisos, claros, coloquiales, en torno al origen del idioma: en zapoteco, diidxazá significa "lengua de las nubes"; lo que explica la imagen que escribe Pineda: "ca binnigula'sa / gulezaca' lu zá" / "los antiguos zapotecas

[5] A dicha analogía dedica su investigación Georgina Mejía Amador (2013), centrándose en Irma Pineda y la poeta maya Briceida Cuevas Cob (Tepakán, Calkiní, Campeche, 1969), así como en la exégesis del *Códice Madrid*: "El ombligo es, pues, un punto sagrado en el que convergen y desde el que parten todos los demás elementos que dan la vida, y es también, como hemos visto en estos topónimos, equivalente a la noción de matriz" (p. 128). Y concluye Mejía con una atenta revisión de los mitos que se integran en las culturas originarias desde la época precolombina a la contemporánea: "Con la llegada de los españoles, se incorporó el concepto de *árbol de Jesé*, el cual muestra el linaje de Jesé hasta desembocar en Cristo (de nuevo, la genealogía asociada al cosmos, a lo divino), y se yuxtapuso con el del cordón umbilical como símbolo de nobleza. Así, en varias culturas como la nahua y la purépecha, el linaje se expresó entonces mediante las ramas del árbol, imagen en absoluto ajena a las cosmovisiones maya y nahua, puesto que, para los primeros, la ceiba, *Yaxché*, es el centro del universo (semejante al Yggdrasil, el árbol cósmico de los escandinavos). Y se relaciona con Tutul Xiú porque una pictografía colonial de aproximadamente 1560, la *Genealogía maya de la familia Xiu*, elaborada por Gaspar Antonio Chi, descendiente de los Xiú por vía materna, representa la genealogía de este linaje por medio de un árbol que brota de la cadera de Tutul Xiú. Así, vemos que las antiguas creencias se incorporan a la poesía indígena contemporánea, con un trasfondo que es, finalmente, universal" (p. 148). Por su parte, Rosa Maqueda alude al símbolo del ombligo, de la creación, en su relato "El origen de las luciérnagas" (2019c): "Las cenizas guardan la memoria de nuestros abuelos, ¡ceniza que vive! ¡que late! Chispas que nacen de las brasas enterradas en el ombligo del universo. Ahí encontrarán la lumbre que encenderá nuevamente la luz" (p. 33).

/ habitaron sobre las nubes" (2008, pp. 26, 27); y que pintarán posteriormente niñas y niños juchitecos. El proceso analizado, así pues, sigue una estructura tripartita: se imagina la escena de los antepasados, sobre las nubes, se verbaliza en zapoteco y queda plasmada nuevamente como elemento visual en manos de la sociedad más joven. A esta se dirige el sujeto poético en boca de la abuela: "Bixhale ladxido'lo xhiiñe huiine'" / "Abre tu corazón, hijo mío" (pp. 26 y 27).

Las raíces ancestrales sostienen la comunicación entre pueblos asociados a los elementos naturales (con énfasis en el viento y la lluvia, atribuidas a otras lenguas como el zoque).[6] La comunión con el paisaje es una de las analogías comunes entre Pineda y Maqueda.

La palabra da pie, desde el texto, a la imaginación plástica de la escena descrita y visibilizada. Veamos como ejemplo el poema "Ni icaa Sebastián" / "A Sebastián" (Pineda, 2008, pp. 46-47):

Ruaalu' rindani bitu guie'
diidxa' riale ndaani' ladxido'lo'
ni rundaneu'
bigani
cabani
beeu

Xtidxilu' ruluí' nisa die' lú
rutieelu' naa
ne diidxa' narenda ni riniu' ca
cusiga'du' naa ti bacanda guie'.

[6] El último poema que presenta Rosa Maqueda en *Xochitlajtoli*, "Rä y´e / Lluvia nocturna" (2019b, p. 201), se incardina precisamente en esa cosmovisión, pues en tres versos despliega la imagen que conecta el cielo y la tierra, amén de irrigar y arraigar: "Da ja ndunthi rä y´e / hindí ha rä ntini / ya dí handí yä njohya" / "Llueve fino, / silencioso. / Destellos de esperanza". La reiteración de nasales palatalizadas en la lengua originaria parece imitar el ritmo disperso y continuo de la lluvia.

De tus labios brotan capullos
palabras que florecen de tu corazón
para recitar
silencio
despiertas
a la luna

Tu voz se vuelve manantial de imágenes
me dibujas
con tu mala conjugación de verbos
me regalas un sueño en flor.

El sangrado de los versos intermedios marca el tránsito de una voz, de una lengua, de una cultura, que "se vuelve manantial de imágenes" para rega(la)r una "flor". No importa "tu mala conjugación de verbos", sino el contacto con quien lee, en primera persona, por ese deseo que cumplirá años después: "me dibujas". Logra el propósito que esboza en este libro en pos de "Ni rizaaca yoo" / "Imágenes del pueblo" (pp. 56 y 57), título de uno de los poemas de *Doo yoo ne ga' bia' / De la casa del ombligo a las nueve cuartas*.

No obstante, el vínculo con otras artes queda patente de manera explícita, en Pineda, a través de *Guie' ni zinebe / La flor que se llevó* (2013), con fotografías de Frida Hartz. Según, de nuevo, del Ángel y Ortiz, "inspirado en la historia de Ernestina Ascencio, indígena nahua violada y asesinada por militares en 2007, también sirve a la poeta para rememorar la desaparición forzada de su padre a manos del Ejército. Ambos hechos ponen de manifiesto el irresuelto problema de la ocupación militar en territorios indígenas; desde luego la Conquista está como telón de fondo" (2018, p. 115).

En este sentido Krishna Naranjo Zavala (2016) traza una lectura sociocrítica de Pineda y su libro *La flor que se llevó*, aludiendo a las fotografías de Hartz como pausa de la acción que se narra desde la poesía a través de un lenguaje cercano al cinematográfico que tanto acostumbramos a

ver en el tercer milenio. La poesía, pues, echa mano de la acción de su hilo narrativo para denunciar la violencia, no porque la palabra sea limitada; además de complementar, la imagen dialoga con la contraposición de un estado oaxaqueño sometido: "se aprecian escenas de militares armados en comunidades indígenas, mujeres campesinas, rostros de niños y niñas. Hay una imagen que muestra una valla de policías frente a mujeres que llevan la mitad del rostro cubierto; ambos grupos mediados por un cerco de púas. Un enfrentamiento está a punto de ocurrir" (Naranjo, 2016, p. 145). Si en Maqueda la poesía nace del Valle del Mezquital, Pineda parte del Istmo de Tehuantepec.

Años después, *Chupa ladxidua' / Dos es mi corazón* (2018) acerca al público infantil nuevas textualidades mediante las ilustraciones de niñas y niños juchitecos que integran esta obra abierta y disponible gratuitamente por el Gobierno de México. Juan Gregorio Regino firma la presentación "Poesía contra el temor" señalando dicha reconfiguración: "La obra de Irma Pineda nos enseña que escribir y pintar es una manera de superar los temores, de reencontrarnos con nuestra Madre Tierra, de amarla, de respetarla y de encontrar nuevos caminos para conectarnos con nuestro origen" (p. 11).

Andrik Josselyn Jiménez Ruiz, de 10 años, ilustra el texto que forma parte de la sección "Ni napa xi che' / El exilio" de *Chupa ladxidua' / Dos es mi corazón*.

La edición digital de esta obra salvaguarda los símbolos de la cultura zapoteca que Jiménez Ruiz pone de manifiesto al partir de esa metáfora que por primera vez se muestra antes en español que en zapoteco ("somos hijos de los árboles" / "xhiiñi yaga nga laanu"), lengua que mantiene la sonoridad en las terminaciones "anu" al final del verso, reiterando el sentido del sujeto poético en primera persona del plural con el que fácilmente puede identificarse quien dibuja; o quien lee: "Nosotros / Laanu". Tal lectura, en el trazo de Jiménez Ruiz, se imbrica en la tradición arábiga del Wak-wak, árbol en el que brotan personas; mazorcas, en la tradición maya que describe el cacao (cuya etimología recuerda, inversamente, al nombre árabe: *kakaw*) (Ruz, 2017).

Figura 1.
Andrik Josselyn Jiménez Ruiz, "Ni napa xi che' / El exilio",
Chupa ladxidua' / Dos es mi corazón (pp. 174-177)



Estamos ante una de las referencias de la lírica de México a nivel internacional como lo pone de manifiesto su inclusión en la antología *Sombra roja. Diecisiete poetas mexicanas (1964-1985)* (2016) que selecciona Rodrigo Castillo, así como, junto a Rosa Maqueda, en *Xochitlajtoli. Poesía contemporánea en lenguas originarias de México* (2019) que coordina Martín Tonalmeyotl.[7]

[7] No es nuestro objetivo dedicar un espacio específico a la poesía en lenguas originarias, pues consideramos que forman parte de la literatura mexicana, al mismo nivel. Partimos

Por su parte, Maqueda apenas inicia su trabajo poético y fotográfico en los últimos años con *Hyadi rä Madzänä / Sol de Media Luna* (2019a), pese a estar ya recogida, como decimos, de igual modo en la antología de Tonalmeyotl (2019b). En este caso, las fotografías que analizaremos son tomadas por su autora, pero no forman parte todavía de una edición junto al texto, sino que nos las facilita generosamente por correo electrónico mientras su libro se encuentra en prensa. El resultado sí que aunará imagen y texto. El material gráfico inspira la expresión verbal que ampliaremos con el testimonio de su propia creadora.

La poeta ñähñu, licenciada en Lengua y Literatura de Hispanoamérica por la Universidad Autónoma de Baja California, publicó en dicha institución un ensayo que nos sirve para acercarnos a su poesía y sus imágenes a falta, todavía, de una crítica al respecto. Este artículo que adelantábamos al presentar el número de hablantes, "Ecos de nuestras lenguas originarias" (2017), reivindica la labor de talleres y labores en comunidad a favor de la conservación y difusión de lenguas originarias desde territorios caracterizados por la "fisión" (que diría Yépez, 2007) como son los fronterizos, "con la meta de continuar fomentando las lenguas amerindias, compartir conocimientos y acrecentar el bagaje cultural, intentando crear ecos en la sociedad, en la que las lenguas de nuestros ancestros, su pensamiento y filosofía de vida continúen difundiéndose" (Maqueda, 2017, p. 220).

Siguiendo el propósito infantil de Pineda, el poema de Maqueda "Nänä Juliana" / "Nana Juliana" (2019c, s. p.) concluye con una descripción de una de las imágenes que acompañan al texto. En toda su plenitud florece la cactácea:

de tales obras para analizar el significado que tienen los elementos visuales en relación con el texto, que conoceremos en su totalidad mediante las ya mencionadas traducciones. Ello no impide, al mismo tiempo, que tengamos en cuenta rasgos como el ritmo o la sintaxis en zapoteco o ñähñu.

pa da peni ya dänjua
ge nuni da b´et´e,
nunä rä do̲ni
da donibye ha mâ b´atha,
ha mâ B´atha rä B´ot´ähi.

Ella utilizaba
las tunas de camhiño
para lavar los ayates
que solía tejer,
do̲ni,
florece en mi valle,
en el Valle del Mezquital.

El mesoamericano instrumento agrícola ("ayate", del náhuatl *ayatl*) se asocia con el trabajo de la tierra y el cultivo de aquellos alimentos que, como palabras, harán subsistir las tradiciones del estado de Hidalgo. La imagen viene con el siguiente pie de foto: "(´Ñespiritu. 2015). Do̲ ni kaha. Hñu̲nthé, ´Batha rä´Bot´ ahí". Se construye una escena similar a la que incluirá en la antología *Xochitlajtoli* (2019b, p. 197).

En la poeta ñâhñu, la máxima relación entre el texto y la imagen se produce con su poema "Däthe Mahmeni / Río Tula", junto al grabado de Enrique Garnica. La poeta publica con el artista gráfico una defensa de las raíces que discurren en el tiempo en un bellísimo material impreso, pero también difundido de manera digital: *Ocho entre ocho. Hidalgo: Crítica, crónica y comunidad* (2019a, pp. 14-15). El formato libro es del siglo XIX. La amplia caja de texto, sin embargo, al abrir la tapa dura, guarda un marco de madera y cristal que permite exponer el poema-imagen como si de un cuadro se tratara. De esa manera se disponen las obras de esta antología, un ejemplo del trabajo colaborativo entre artistas ñâhñus. Así nos lo reconoce Maqueda en una entrevista inédita: "pertenecemos a la cultura hñâhñu (nuestra autodenominación), es decir nosotros los ñâhñus hablamos la 'palabra del camino'. Las raíces de nuestros abuelos se re-

Figura 2.
Rosa Maqueda, "Nänä Juliana" / "Nana Juliana" (2019c)



montan a la época mesoamericana. Gran parte de mi labor es comunitaria y sobre esta vertiente, nosotros nos retroalimentamos en comunidad". Para ejemplificar lo dicho recogemos a continuación el poema "Dâthe Mahmeni / Río Tula" (2019a, pp. 14 y 15).

Ya ts´othe ra du
gi ny´oui ha
rä däthe Mahmeni.

Ha ñhethe ya despi bí tagi
he´te ha rä ndähi.

Rä zänä hindí
pädi te ma ra ja, yä k´oi bí y´o
yä ´bo tu̲mu̲ ja ha notsi ya b´ospi.

Fúnebres aguas
derramadas
agonía
en el río Tula.

En verano
brasas caen…
Hedor que vuela en el viento.

La luna se debate,
matices oscilan.
Mariposas negras
en copos
de cenizas.

La serie de imágenes se sucede verticalmente en versos que sangran, yuxtapuestos, sin más unión que la de los tonos y colores que configuran la genealogía ñâhñu, plasmada por el artista plástico Enrique Garnica. Los tonos, oscuros, quizá por la sequedad del terreno, contrastan con la viveza de las imágenes que veíamos en la obra de Pineda. Garnica acompaña el texto de Maqueda con la imagen de una mujer a la que varias serpientes (símbolo de la Coatlicue, diosa terrestre de la vida y de la muerte) parecen estrechar la garganta, la palabra. Quizá por ello caen, de sus ojos, unas intensas lágrimas rojas que contrastan con el tono blanquinegro que llena el grabado. Con la mariposa se representa el vuelo, según Gilbert Durand (p. 123). Son "Mariposas negras / en copos / de cenizas", fuego extinto que actuaba como nexo a propósito del ombligo que comentábamos en su ejemplo narrativo. Finalmente, los ojos se nos van a los extremos de la imagen, a las manos abiertas por el inicio y el final del alfabeto

Figura 3.
Enrique Garnica, en Rosa Maqueda, "Dâthe Mahmeni / Río Tula" (2019a, pp. 14 y 15).



griego (α / ω), referencias también para la religión católica. Es un cruce de creencias (indígenas y cristianas) en torno al río (junto al fuego de la tierra) que corre por Hidalgo.

El poemario en el que trabaja Maqueda, *Hyadi rä Madzänä / Sol de Media Luna* (en prensa),[8] incide en la imagen caligramática, *ut pictura*

[8] A propósito de tal obra la autora nos comparte un comentario que sirve para entender la exégesis que la caracteriza como alegoría agrícola: "En *Hyadi rä Madzänä / Sol de Media Luna* hay referencias a la gastronomía milenaria, a la memoria que nuestras artesanas escriben (tejen) con el hilo milenario, el sánthe (fibra natural que se extrae de

poesis, que busca, literalmente, captar la atención de quien lee el verbo imperativo discurrir verticalmente hasta formar en el centro de la página una estrofa similar al fruto que nace de la tierra por el agua que cae. Este es el cierre del poema "Ya hme mâ ´yu̲" / "Los rostros de mi raíz" (s. p.):

Ra te
ha
ra te.
Ha ra hño̲mi dega mbonthi
bí ntsaya
ha ya ´ye n´e ya ´yot´i
ra ´bifi dega za
g
í
h
n
o̲
´t
s
e

la penca del maguey), a los rituales que se realizan al inicio de la época de la cosecha, a las raíces de nuestra cultura 'Magoni', la gran estrella matutina 'Háxätsoo̲´', es aquella que nos guía (nuestros abuelos realizan esta referencia), desde luego también al Juxmaye (Montaña de la lluvia). Nuestra tierra es muy seca, inhóspita para algunos; sin embargo, nos ha mantenido fuertes a pesar de todo (hierbas en tiempos de lluvia, raíces, frutos, etc.). Para la cultura hñähñu, la Luna es muy importante, nos indica el momento propicio para la siembra, cosecha". Se trata de una cosmovisión cercana a la zapoteca de Pineda por la presencia del parentesco familiar, del tono autobiográfico, del enfoque, en ocasiones, hacia un público infantil que explica el ciclo de vida. Y para ello, las imágenes juegan un papel fundamental.

Ra ndähi bi njone
ha ra nt´o_ts´e ra ya xi
ha ra nt´o_ts´e ra ya do
ha ra nt´o_ts´e ra dega ra nespi
g
í
o_
d
e
Ra nthuhu ya xi
ra nthuhu mâ hnini
ri noya ntu_ngi
r´a y´o
bi ja ndunthi
ya mfädi
ha nuna ra xímhai
¿Gí o_de?
¿Gí tsa?
¿Gí ´bu_i?
¡Ra hña ri ´bu_i!
Nubye_,
ra ndähi da njone,
¡ya hme mâ ´yu_, ri te!

Por la ladera del monte
menguan su cansancio
entre lluvias y sequías
el humo de la leña.

D
E
T
E
N
T
E
El viento susurra,
al oído de las hojas,
al oído de las piedras,
al oído del fogón.
E
S
C
U
C
H
A
El canto de las hojas,
el canto de mi pueblo
su voz, vuela ligera
dejando
vestigios
en
esta tierra.

¿Lo escuchas?
¿Lo sientes?
¿Lo vives?
¡Su idioma aún respira!
Ahora,
el viento ha susurrado,
¡los rostros de mi raíz, te pertenecen!

Como queda mostrado, al igual que en el grabado de Garnica, el rostro, la imagen (que tenemos y que construimos de nosotras y nosotros mismos) muestra nuestras raíces, por esa garganta, esa voz, esas lenguas. Priman las funciones apelativas y expresivas del texto-imagen a favor de las variedades etnográficas y sociológicas que conforman las regiones plasmadas en la poesía.

En conclusión, la reconstrucción de las culturas originarias en México se sirve, en el tercer milenio, de los elementos visuales que facilitan las ediciones digitales. De este modo, lenguas como el zapoteco y el ñähñu, respectivamente, de Pineda y Maqueda, llegan a un público más amplio por los canales virtuales y por la traducción al español de las propias autoras, amén del contenido gráfico que caracterizan sus defensas de las comunidades, costumbres, cosmovisiones prehispánicas.

Distinguimos, por tanto, diversos rasgos que caracterizan los casos estudiados, pero que podrían extenderse a demás poetas cercanas a las de esta investigación como son Celerina Patricia Sánchez Santiago (Mesón de Guadalupe, San Juan Mixtepec, Distrito de Santiago, Juxtlahuaca, Oaxaca, 1967), Margarita León (Valle del Mezquital, Hidalgo, ¿?)[9] o Nadia López García (Tlaxiaco, Oaxaca, 1992).

Tal es el resultado de la reconfiguración de las culturas originarias a partir de la poesía y las imágenes de Irma Pineda y Rosa Maqueda: 1) predilección por los motivos agrestes para recoger la cultura autóctona de manera didáctica (y a ello ayudan las imágenes, verbales y visuales); 2) revisión de numerosos símbolos que van del cuerpo humano (ombligo) a los animales (desde la serpiente a la mariposa) en contacto con la tierra (de la que crece el árbol, y la vida) entre el agua que refleja las nubes; 3) vinculado con la ecocrítica,[10] el bestiario funciona como elemento clave para describir y reivindicar las tradiciones de las culturas originarias, también

[9] Como Rosa Maqueda, la poeta del Valle del Mezquital no facilita su fecha de nacimiento.

[10] Hacia esa perspectiva se orienta el libro que coordinan Cecilia Eudave y Encarnación López *Zoomex. Los animales en la literatura mexicana* (2012) o el artículo "Ecocrítica y

dirigidas al público infantil, una nueva generación que haga sostenible la habitabilidad urbana y rural; 4) las nuevas textualidades se expanden a través de lo virtual, un medio favorable para la mixtura de texto e imagen; sin embargo, los recursos electrónicos solo están al alcance de una mínima parte de las comunidades que integran estas ricas tradiciones.

El pasado precolombino sigue presente en la poesía mexicana contemporánea y, por ello, en diversas comunidades, como las vistas en Hidalgo y Oaxaca. Siguiendo a Cruz (2019), las imágenes de Pineda y Maqueda son míticas en tanto que recrean la cultura con elementos ficticios (como pueden ser los seres humanos que nacen del árbol); mientras que las palabras, aun dando la mano al tópico *ut pictura poesis*, profundizan en el tiempo, en el pasado, como testimonio de la familia o de las comunidades. Las creencias, la naturaleza y los símbolos explican una genealogía que podemos conocer a través de las imágenes en la poesía.

Bibliografía

Alemany, C. (2019). La poesía visual y las recuperaciones precolombinas: el caso de Leticia Luna. *Hispanófila 187*, 3-18. doi:10.1353/hsf.2019.0050.

del Ángel, D. & Ortiz, M. (2018). Panorama de la poesía mexicana contemporánea escrita en lenguas originarias. *América sin Nombre 23*, 109-121. https://americasinnombre.ua.es/article/view/2018-n23-panorama-de-la-poesia-mexicana-contemporanea-escrita-en-lenguas-originarias

del Ángel, D. & Ballester, I. (En prensa). Ecocrítica y recuperaciones precolombinas en las poetas de la Generación de Medio Siglo.

Canuto, F. (2013). Las lenguas indígenas en el México de hoy: política y realidad lingüísticas. *Lenguas Modernas 42*, 31-45. https://www.researchgate.net/publication/278967626_Las_lenguas_indigenas_en_el_Mexico_de_hoy_Realidad_y_politica_linguisticas

recuperaciones precolombinas en las poetas de la Generación de Medio Siglo" de Diana del Ángel e Ignacio Ballester.

Cruz Arzabal, R. (2019). Interferencias en la superficie significante. Texto e imagen en la poesía mexicana reciente: los casos de Ricardo Cázares y Carla Faesler. En M. Garone y M. A. Giovine (eds.). *Bibliología e iconotextualidad: estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes* (391-409). México: Universidad Nacional Autónoma de México. https://www.aacademica.org/roberto.cruz.arzabal/6

Durand. G. (1982). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* [1979]. Versión castellana de Mauro Armiño. Madrid: Taurus.

Eudave, C. & López, E. (coords.). (2012). *Zoomex. Los animales en la literatura mexicana*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Jiménez, A. J. (2018). Nuestra palabra... / xtiidxanu'. En I. Pineda. *Chupa ladxidua' / Dos es mi corazón*. México: Secretaría de Cultura / Coordinación Nacional de Desarrollo Cultural Infantil-Alas y Raíces. https://www.alasyraices.gob.mx/ebooks/dosesmicorazon.pdf

Maqueda, R. (2017). Ecos de nuestras lenguas originarias. En D. Bautista, C. Jiménez-Yáñez & C. Fernández (coords.). *Cultura en América Latina: prácticas, significados, cartografías y discusiones* (201-222). Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California.

Maqueda, R. (2019a). "Dâthe Mahmeni / Río Tula". En V. J. Ledesma y O. Navia (coords.). *Ocho entre ocho. Hidalgo: Crítica, crónica y comunidad* (pp. 14-15). Pachuca de Soto: Ediciones Mestizas.

Maqueda, R. (2019b). Poemas. En M. Tonalmeyotl (Selección y prólogo). *Xochitlajtoli / Pájaros azules canten mi memoria. Poesía contemporánea en lenguas originarias de México* (pp. 195-201). México: Círculo de Poesía.

Maqueda, R. (2019c). "Ar `mui ya deni" / "El origen de las luciérnagas". En E. Hekking y R. A. Núñez (coords.). *Nthanduximhai ñäñhö Honja da thandi, da tsa ne da 'bede ar ximhai*. Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro y EÓLICA Grupo Editorial.

Maqueda, R. (en prensa). *Hyadi rä Madzänä / Sol de Media Luna*. Pachuca de Soto: Ediciones Mestizas.

Mejía, G. (2013). El ombligo y el cosmos en dos poetas indígenas contemporáneas: Briceida Cuevas Cob e Irma Pineda. *Revista de Literaturas Populares XIII* (1), 128-150. http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/

handle/10391/4209/06_rlp_xiii_1_2013_Mejia_128-150.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Naranjo, K. (2016). *La flor que se llevó*, de Irma Pineda: una lectura sociocrítica. En *Géneros 19* (23), 138-149. Obtenido el 30 de mayo de 2020 de http://bvirtual.ucol.mx/descargables/649_generos_19_interiores-138-149.pdf

Persin, M. (1997). *Getting the Picture: The Ekphrastic Principle in Twentieth-century Spanish Poetry*. London: Associated University Presses.

Pescayre, C. (2012). Irma Pineda Santiago - *Doo yoo ne ga' bia' De la casa del ombligo a las nueve cuartas*. En *Caravelle 98*, 278-281. https://journals.openedition.org/caravelle/1301

Pineda, I. (2008). *Doo yoo ne ga' bia' / De la casa del ombligo a las nueve cuartas*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas. https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/37199/letras_cdi_casa_ombligo.pdf

Pineda, I. (2013). *Guie'ni zinebe / La flor que se llevó*. Fotografías de Frida Hartz. México: Pluralia.

Pineda, I. (2018). *Chupa ladxidua' / Dos es mi corazón*. México: Secretaría de Cultura / Coordinación Nacional de Desarrollo Cultural Infantil-Alas y Raíces. https://www.alasyraices.gob.mx/ebooks/dosesmicorazon.pdf

Ramos, T. (2018). *Invocaciones*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. http://www.literatura.unam.mx/index.php/778ç

Ruz, M. H. (2017). *Kakaw, oro aromado. De las cortes mayas a las europeas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Gobierno del Estado de Tabasco.

Yépez, H. (2007). La frontera como falla. En *Metapolítica 11* (52), 49-53. https://www.academia.edu/18833389/_La_Frontera_como_Falla_2007_

Literatura conceptual: apropiación, intermedialidad y recursos formales en *Permanente obra negra* de Vivian Abenshushan[1]

(Título tentativo)

ALEXANDRA SAAVEDRA GALINDO*

Dentro de buena parte del corpus literario hispanoamericano reciente puede señalarse, cada vez con más frecuencia, una tendencia y un interés de experimentación por medio de los cuales los autores cuestionan formas narrativas consolidadas y convenciones literarias; y también borran o desdibujan fronteras tradicionales entre las diferentes artes. Al mismo tiempo, puede advertirse que hay una búsqueda en la que se promueve que el lector, a través de la práctica de la lectura, tome un papel más activo y participativo en la construcción de la obra y en la creación de sentido. No obstante, aunque estas características habían permitido que en la literatura se explorasen formas creativas que ya habían sido incorporadas al discurso poético, especialmente, durante el periodo de las vanguardias, no habían sido tan frecuentes en los textos narrativos hispanoamericanos, es decir, en los textos en prosa, por ello, su incorporación a la narrativa reciente exige una explicación a los críticos e investigadores que la estudian. ¿Cómo dar razón de los fenómenos que dominan un escenario que, junto con el texto dramático y con los actores, es nuevo? ¿Cómo describir, citar o explicar los recursos incorporados a este tipo de obras si ellos mismos, justamente, cuestionan, subvierten, mezclan o transforman la narrativa

[1] Este trabajo hace parte de una investigación más amplia que lleva por título "Prácticas conceptuales e intermediales en la narrativa hispanoamericana contemporánea".

* Universidad Autónoma Nacional de México.

y los lenguajes que se han utilizado tradicionalmente? ¿Cómo someter a un análisis, más o menos tradicional, un objeto de interés que, precisamente, niega oportunidad, legitimidad o capacidad de comprensión a un tipo de análisis al que las propias obras se oponen? Considérese un solo ejemplo: ¿Cómo reducir a palabras los diagramas de Venn que la escritora mexicana Verónica Gerber ha utilizado en *Conjunto vacío* para dar forma narrativa a los espacios, las distancias y las tensiones que definen la manera de relacionarse de la protagonista de la obra y su interacción con los demás personajes, si estos diagramas se hallan en la obra justamente por su valor y potencia visual, y cuyo contenido discursivo ella ha decidido no expresar con palabras? La respuesta no puede ser la de ampararse en los recursos tradicionales de la descripción de las artes visuales, pues, precisamente, esta nueva obra de arte se funda en el juego dialéctico entre lo visual y narrativo en el interior del nuevo objeto artístico. Si en la pintura tradicional, "Il Nastagio degli Onesti", sea por ejemplo, la serie de cuatro cuadros de Botticelli, traduce en imágenes un relato de Boccaccio, cada cuadro de forma autónoma se constituye en un relato, pero también es, a la vez, cada cuadro, visto desde el conjunto, un capítulo de una narración. Es un viaje de ida y vuelta. El relato preexiste al cuadro o los cuadros, este y estos remiten posteriormente al relato original, fundante. Por el contrario, Verónica Gerber trabaja desde el texto una forma de imaginación visual que nace del texto y remite al texto. Ni el proceso es parecido, ni lo son los resultados.

El problema con el que se enfrenta la crítica literaria al estudiar una obra como la de Gerber es relativamente nuevo, es complejo, y es de laborioso análisis, pero, más importante acaso, muestre que no pocas herramientas teóricas resultan insuficientes cuando se intentan emplear para analizar narrativas experimentales en las que gran parte del sentido de ellas arraiga en procedimientos conceptuales y discursivos que propician, en el mismo medio, la interacción de lenguajes visuales y gramaticales, que se sirven de diferentes tipografías, imágenes o escritos desenfocados, borraduras, elipsis, tachaduras o, incluso, que son libros, dispositivos, que se publican en formatos materiales que hacen difícil emplear el término

"libro" para referirse a ellos. Para apreciar la novedad de los requisitos que se solicitan del lector y del crítico no hay sino que pensar en qué momento todas o algunas de estas características podrían aplicarse al estudio del corpus canónico de la narrativa ochocentista. La propia actividad del crítico se redefine a través de las nuevas prácticas artísticas que van más allá de las fronteras tradicionales de las obras narrativas.

Cuando la forma es el contenido: *Permanente obra negra*

En marzo del 2019, la escritora mexicana Vivian Abenshushan publicó, en tres formatos impresos y uno digital, *Permanente obra negra*, una pieza literaria en la que lo primero que llama la atención es la manera en la que la autora expande o flexibiliza el concepto de "publicar", pues el contenido o, por llamarlo de otro modo, el material que es la obra, ya había sido compartido por Vivian Abenshushan a lo largo de los últimos diez años en *blogs*, *tweets* y plataformas electrónicas. Entre otras cosas, el proceso y su culminación preparaban al lector para la reflexión sobre propiedad intelectual, edición, copia, apropiación, cita y autoría.

Pero la primera dificultad con la que se enfrentan en esta publicación, tanto la crítica como cualquier lector, es la de precisar qué es *Permanente obra negra,* pues la variedad material de la obra, así como del objeto físico y la indeterminación de su forma proponen diferentes maneras de relacionarse con ella: formatos que apelan a la colaboración y participación del lector no solo en la búsqueda de un sentido de lo narrado, sino en la elaboración del sentido, en la determinación del orden y en la propuesta de construcción del objeto literario. En un contexto nuevo y muy diferente, por mencionar un solo cambio, el mundo de la telemática, el internet, la interactividad cibernética, la obra de Vivian Abenshushan recuerda y se vincula con una tradición de experimentación sobre las formas del arte, así como sobre la delimitación y especificidad de los rasgos que las identifican, que en las artes plásticas discutieron artistas como René Magritte o Marcel Duchamp, o que en la literatura han explorado autores como David Markson, Mark Danielewski, Ulises Carrión, Macedonio Fernández, entre otros.

Teniendo en cuenta lo anterior, es imperativo detenerse en los rasgos y peculiaridades de cada uno de los cuatro formatos en los que se publicó *Permanente obra negra,* y que pueden describirse de la siguiente manera: uno primero impreso, que aparentemente tiene la forma del libro tradicional, un segundo formato troquelado en tres secciones, que permite al lector hacer todo tipo de combinaciones y construcción de páginas, una versión, el tercero, como fichero en una caja roja, que contiene el texto y las imágenes en fichas individuales, y en fin, el cuarto formato, el más elusivo, la publicación en la web (permanenteobranegra.cc), donde un algoritmo combina aleatoriamente los fragmentos o fichas, ofreciendo y recombinando infinitamente para el lector el contenido de las versiones impresas. Cada uno de estos formatos es, inequívocamente, el mismo libro que los demás son, pero, a la vez, cada uno de ellos es diferente de los demás. Diferente, vale decir, cada formato es autónomo y completo, la existencia de los otros formatos no altera su autonomía ni su carácter de obra completa, cerrada.

En la página legal del formato impreso como libro tradicional se incluye una nota que da cuenta de manera explícita de que la obra tiene unas particularidades que supone, también para los editores, una dificultad para clasificarla, únicamente, bajo el concepto de "libro", pues es claro que la obra está pensada como libro, pero también está pensada como un *múltiple*, algo que excede los límites de aquel: "La publicación de este múltiple (libro /fichero /algoritmo de internet) ha sido posible gracias al apoyo de la Fundación BBVA Bancomer". Esta presentación de la forma material de la obra recupera la reflexión que, sobre el arte nuevo de hacer libros, llevaba a cabo Ulises Carrión, cuando defendía que las obras-libros cuentan con unas características únicas que están vinculadas a una propuesta sobre su lectura y sobre la ruptura de las estructuras narrativas convencionales. Para Carrión, "leer un libro es percibir secuencialmente su estructura" (2016, 60), pero, según el autor mexicano, "el arte nuevo crea condiciones específicas de lectura". (60). En ese sentido, sería más apropiado afirmar que *Permanente obra negra* aparece como un dispo-

sitivo textual[2] literario, que opera de muy diferentes y variadas maneras dependiendo del formato en que se desee leer, lo cual implica pensar que la obra no es un objeto literario estable, único y concreto como lo son, de alguna manera, los libros tradicionales, sino que su forma exige una consciencia de transformación que la vuelve una pieza múltiple, provisional, inestable, creada y abierta a un proceso continuo de renovación.

El formato impreso, que cuenta con características físicas más próximas a las de un libro convencional, mantiene un fuerte lazo con los elementos estructurales de los otros formatos; es decir, en sus páginas tampoco hay una narración continua y, para un lector acostumbrado a la linealidad o al orden en el que se describen los acontecimientos en otras novelas o discursos narrativos, la división en seis bloques, secciones, fichas, fragmentos o categorías en las que se dividen las páginas, tres bloques en página par, tres bloques en página impar, no hace sino señalar la distancia que se interpone entre este dispositivo textual y cualquier otro tipo de libro. En ese mismo sentido, este formato también subraya la rigidez de los libros tradicionales, pues en ellos las decisiones que puede tomar el lector en torno a la construcción material del relato son desmesuradas en el campo de la interpretación, pero son mínimas en el campo de la construcción. La única manera de avanzar en la narración es dar vuelta a la página y seguir, de forma obediente, un orden claramente estructurado que no permite ninguna otra ruta de lectura. Lo perturbador de este formato es que, aunque mantiene los rasgos físicos convencionales de cualquier otro libro, al presentar las divisiones antes señaladas, permite que el lector tenga en este caso la libertad de seguir un orden de lectura convencional, pero pueda seguir un camino personal y pueda participar en la elaboración de la estructura de obra, pues cada fragmento está redactado con un tipo de imprenta diferente. Mediante esta decisión se le dicen al lector dos cosas: 1) la tipografía no es neutral, no es un elemento inocuo o inerte en el libro impreso, es un principio activo; 2) la tipografía es un elemento diferencial

[2] Este es uno de los términos con los que Vivian Abenshushan suele referirse a *Permanente obra negra*.

de las voces, la tipografía se comporta sobre la página en blanco como el tono de voz en la comunicación oral, que puede identificar y puede expresar muchos rasgos individuales, personales, comúnmente ligados a las emociones.

Los fragmentos de las páginas son los mismos fragmentos en los que se divide el ejemplar troquelado y que, de manera individual, componen tanto el fichero impreso como el digital. Cada serie tipográfica describe un proyecto de obra o, desde otro punto de vista, una narración. Cada tipo de imprenta ordena e identifica un tema sobre el que se reflexiona en el dispositivo textual. Esto quiere decir que son seis áreas temáticas o historias, seis voces, que pueden leerse de forma individual o conjunta, pero que pueden entretejerse para crear la narración de *Permanente obra negra*. El lector tiene la posibilidad, por ejemplo, de elegir solo los fragmentos dedicados a una serie tipográfica o tiene la opción de leer las series tipográficas en el orden que prefiera, o puede combinar fragmentos diferentes de cada serie, lo cual, como se ha señalado, distancia a este ejemplar de los libros tradicionales. Es oportuno recordar, en este punto, por ejemplo, *Glas* (1974), la obra del filósofo francés Jacques Derrida. La caja de este libro puede ser única, pueden ser dos o hasta tres columnas paralelas, con diferentes tipografías, con diferentes tamaños de tipos en las columnas; pueden ser ladillos insertados en la caja o en una columna. Del libro se ha dicho que se había escrito con dos manos. De la obra de Vivian Abenshushan podría decirse que se ha escrito con cuatro manos.

El segundo formato en el que se publicó *Permanente obra negra* es el troquelado, un formato en el que las posibilidades de lectura de la obra se multiplican. Con este ejemplar Vivian Abenshushan subraya su interés por la experimentación y exploración de formatos literarios que llevaron a cabo autores como Raymond Queneau con *Cent mille millards de poèmes* (1961), o los ejercicios de azar y combinatoria desarrollados por los otros integrantes del grupo OuLiPo. La combinatoria de fragmentos puede llevarse a cabo mezclando las tres secciones en las que se divide la página, convirtiendo así *Permanente obra negra* en un dispositivo de lectura infinito, en transformación continua. Además, recupera y recuerda la impor-

tancia del juego durante la lectura, así como el valor de la colaboración del lector en la composición de la obra: "Al final, el lector no sabrá de quién es la Obra que ha leído. No sabrá siquiera si lo que ha leído es una Obra…" (Abenshushan, 2019, 342).[3]

Es inevitable pensar en este formato como un ejemplar en la que se escucha un eco del *Animalario universal del profesor Revillod* (2003), un libro infantil ilustrado por Javier Sáez Castán, con comentarios de Miguel Murugarren, en el que, a través de un sistema combinatorio de los fragmentos de láminas de animales, el lector puede llegar a "crear" 4096 animales fantásticos. Parece como si Vivian Abenshushan reivindicara la experimentación de la literatura como una posibilidad que recordara el valor de la diversión, el entretenimiento y el gozo que da la lectura. En *Permanente obra negra* el juego también funciona como una crítica a la permanencia y a la continuidad. El interactivo estatuto artístico de lo narrado le otorga al lector la posibilidad de construir infinitos relatos. Da cuenta de la búsqueda de otros métodos o mecanismos estructurales para la literatura, abre el espacio de lo indeterminado, de lo aleatorio. También de paso, el formato evoca las variaciones de la literatura de transmisión oral y, por ello, en cierta medida, reorganiza el juego de la memoria al ofrecer ya, desde el propio texto, un objeto de recuerdo de fronteras imprecisas que se trazan de forma diferente cada vez que se recuerdan, es decir, que se crean nuevas tras cada lectura.

Vivian Abenshushan es consciente de que a comienzos de siglo xxi hay un renovado interés por la escritura conceptual, por la apropiación y por la transmedialidad, especialmente lo hay en la literatura norteamericana; y sabe que este interés vuelve a tener cierta repercusión en las letras hispanoamericanas, pero, una vez más, vinculado al campo de la poesía. La desestabilización de los formatos y, en definitiva, de la escritura por los que se cuestiona la autora mexicana, en cambio, están específicamente vinculados al ámbito de la narrativa, en concreto están vinculados a las estructuras y formatos de la novela, y así lo expresa la narradora:

[3] Las citas que se incluyen se copiarán manteniendo la tipografía que tienen en la obra.

> Dedico mucho tiempo a resolver el carácter operativo del ~~libro~~ que comienza. Busco una *función organizadora* del material que sea, al mismo tiempo, una *función desorganizadora* del material.
> Esa es la dificultad de inicio. No sólo para la escritura, también para la lectura. Emprender la preparación de la no-novela, la preparación de lo que no será. (Abenshushan, 2019, 76)

La metanarratividad será el recurso que empleará Vivian Abenshushan para elaborar la obra mientras discute y cuestiona sus propios límites:

> ¿No era la novela el género capaz de renovarse inagotablemente? ¿A-canónica? ¿Abierta? ¿Indestructible en su (post) (trans) (hiper) modernidad? ¿Indefinida en su FORMA y por eso infinita en sus posibilidades, todavía por descubrir? ¿O será que las nuevas condiciones de producción textual nos arrojado ya muy lejos de los bordes (modernos) que le dieron origen? (Abenshushan, 2019, 128).

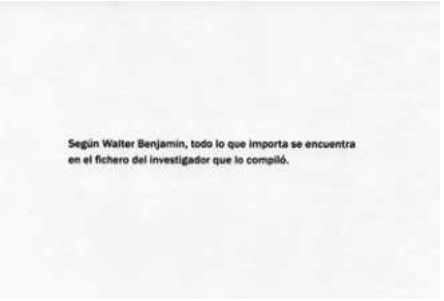
Es importante destacar que la preocupación de la voz narrativa y, por subrogación, de Vivian Abenshushan, es el funcionamiento y la ruptura de las formas anquilosadas de la novela. *Permanente obra negra* lleva como segundo título "La novela inexperta [Título provisional]", declarando, de este modo, irónicamente "provisional", su carácter de novela; es decir, la obra se presenta como un dispositivo textual novelístico en el que se llevan a cabo un análisis y una crítica de las formas de la novela mientras se escribe o se lee una novela. Junto al dispositivo textual, hay un dispositivo material que cerca el contenido de la narración desde su polimorfismo y también desde su metamorfismo. La obra, se percibe desde la simple enumeración de sus componentes materiales, propicia una cinética textual que impide fijar puntos geodésicos desde los que podría levantarse el correspondiente mapa interpretativo. Puede levantarse un mapa del tamaño y localización de mares y océanos, pero es imposible fijar en un mapa el movimiento de las olas.

Recupera de este modo la escritora la vocación experimental que también había atraído a Macedonio Fernández, y que este había practicado al escribir *Museo de la Novela de la Eterna* (1967). Ambos crean un proyecto de Libro que es, al mismo tiempo, teoría sobre la novela y es también una novela que reniega de la estrechez y de los límites del género. Son obras que se extienden en infinitas posibilidades de lectura, y que plantean la posibilidad de que exista una novela inagotable, infinita. Macedonio Fernández lo hace a través de una obra que, en la sucesión de prólogos, nunca llega a escribirse; y Vivian Abenshushan, lo hace mediante un formato en cuyas combinaciones el orden y las opciones del relato nunca terminan, "(Siempre quise escribir un ~~libro~~ improbable, un ~~libro~~ que nunca terminara de escribirse, un ~~libro~~ siempre por venir, rehaciéndose infinitamente. ¿Será esta permanente obra negra [título mejor] la obra inconclusa y al mismo tiempo imposible de concluir?)" (2019, 232). Ambos buscan lo mismo: ahondar en las posibilidades expresivas y formales de una obra mediante el desbordamiento de sus límites expresivos y formales. Las dos obras también son, como afirma Christian Estrade[4], a propósito de la no-novela de Macedonio Fernández, un espacio dedicado a la colección.

Precisamente, el tercer formato en el que ha sido publicado *Permanente obra negra* es una caja/fichero, donde el coleccionismo adquiere especial relevancia. La idea del coleccionismo y del fichero, del archivo, de la anotación del diario, que la autora mexicana retoma de Walter Benjamin, se mezcla en este formato con el notorio interés de Vivian Abenshushan por lo que ella denomina como "los artistas de la ficha", y entre los que destaca la mención que se hace a una práctica que llevaron a cabo artistas y escritores como Marcel Duchamp, Nabokov, Barthes y David Markson.

El coleccionismo y el registro de los procesos artísticos y creativos a través de este formato, su archivo, permiten que el dispositivo literario pueda interpretarse como una obra conceptual y metanarrativa. En este

[4] Estrade, C., (2006), *Museo de la novela de la Eterna*: una trama de la novela doble, en Cahiers de li.ri.co, núm. 1, pp. 123-138.



caso, el coleccionismo no solo se lleva a cabo con el ánimo de guardar algo en particular, con el de construir un archivo, sino con el propósito de, una vez reunida una cantidad considerable de elementos, poder generar una narración o relato que articule una obra literaria. Esta es la práctica que usó David Markson en la tetralogía que integran *La soledad del lector* (1996), *Esta no es una novela* (2001), *Punto de fuga* (2004), y *La última novela* (2007); y Walter Benjamin con el *Libro de los Pasajes* (1982). Los dos ejemplos anteriores son paradigmáticos, pues sus autores reunieron durante años el material que hizo posible obras literarias múltiples, que no imponían un orden, en donde la colección, curiosamente, estaba compuesta por citas y pasajes que le brindaban al lector una forma diferente de relacionarse con el libro o con lo que lo integraba. En relación con la obra de Benjamin, a través de una de las fichas, Vivian Abenshushan recuerda lo siguiente:

> **Aunque la versión de Tiedemann fijó un orden para siempre, el Libro de los Pasajes sigue siendo una obra mutante que permite deambular en muchas direcciones, perderse entre unas citas que reenvían a otras (o que reenvían a capítulos inexistentes). La falta de sutura entre los fragmentos provoca al lector para que sea él quien los interpole. Cristaliza así el método benjaminieano de la imagen dialéctica que sólo el libro-no-escrito hace posible.** (2019, 223)

Con el fichero, el coleccionismo y registro del proceso de creación de la obra que se convierte al mismo tiempo en la obra, Vivian Abenshushan

consigue aquello a lo que aspiraba Marcel Duchamp con la Caja verde y *La novia desnudada por los solteros* (Gran vidrio), pero que en la práctica, con esta icónica obra del arte conceptual, resultaba imposible; recuérdese que la apreciación de la obra solo podía ser completada si, junto al Gran vidrio, el espectador también podía conocer, observar y revisar todo aquello que la había hecho posible: la Caja verde. En este sentido, Graciela Speranza afirma lo siguiente:

> La experiencia que el propio Duchamp recomienda es impracticable, y el espectador no puede sino sentirse *en falta* observando los paneles. Debería acompañar la visión con el texto amorfo de las notas, según Duchamp, "para que ambos, vidrio para el ojo y texto para los oídos y el entendimiento, se complemente y, sobre todo, para que eviten que el otro componga una forma exclusivamente estético-plástica, o exclusivamente literaria". La concurrencia de la visión, la palabra y el pensamiento parece ser el deseo subterráneo que alimenta la máquina, tan inalcanzable en términos prácticos como el de desnudar a la novia del panel superior, perversamente distante de los solteros que la desean desde el panel inferior, o de reconciliar las mitades masculina y femenina del espectador. (2008, 9).

El problema estético-plástico o exclusivamente literario que le preocupaba al artista se resuelve en el dispositivo de Vivian Abenshushan, al ser obra, recopilación, reflexión, colección y literatura todo en una misma caja: la caja roja. Además, por las posibles e infinitas combinaciones de las fichas, por las características y dinámicas propias de la lectura también quedará, como el Gran vidrio, "definitivamente inacabada".

Las fichas incluyen referencias a la organización o ruptura de un orden para la novela, y sobre las múltiples posibilidades que permiten al lector jugar a construir un orden que posea sentido. Nuevamente el juego, el azar y la aleatoriedad son relevantes. El lector decidirá cómo ordenar las fichas y cuál será el criterio que empleará para interactuar con el dispositivo. Esta relación es mucho más dinámica que con el ejemplar troquelado, pero, como aquel, también recuerda una obra infantil en la que

los niños podían construir múltiples secuencias narrativas con un grupo reducido o específico de láminas: *El paisaje interminable*. En este popular juego, por medio de seis láminas o cromos, se les proponía a los niños la creación de una secuencia o un paisaje y podían llegar a elaborar 720 tipos de combinaciones o, según se especificaba en las indicaciones, infinitas, si se repetían cromos.



En ese sentido, el lector de *Permanente obra negra* se convierte, simultáneamente, en un niño que se divierte con el dispositivo literario y en un artista que crea un objeto literario; es decir, se recobra el valor didáctico del arte. Pero también interpela al adulto al proponerle la recursividad infinita de la interpretación, que crece en direcciones diferentes con cada nueva combinación.

Con esta propuesta, Vivian Abenshushan también materializa una aspiración presente desde inicio del arte conceptual: que la frontera entre el artista y el espectador, en este caso entre el escritor y el lector, sea trasgredida en una acción de lectura que es, al mismo tiempo, una acción de creación individual y colectiva continua de la pieza y de apreciación de ella. La autora mexicana, como deseaba Sol LeWitt,[5] tiene una idea y

[5] Recuérdese que es Sol LeWitt quien, en un artículo publicado dentro del número de verano de 1967 de *Artforum,* acuña y describe por primera vez el arte conceptual como

crea el procedimiento, pero deja en manos del lector, cuando menos parcialmente, la construcción o ejecución de la obra. Además, en la clasificación, coleccionismo, conservación e inclusión de las notas que toma sobre el proceso de elaboración de la obra y que se convierten en parte de ella a través de las fichas, reúne aquellos elementos que LeWitt consideraba relevantes para lo que él describía como arte conceptual: "La idea misma, aunque no se haga visible, es una obra de arte tanto como puede serlo un producto acabado. Todos los pasos intermedios —garabatos, esbozos, dibujos, obras fallidas, versiones, estudios, pensamientos, conversaciones— tienen interés. Aquello que muestra el pensamiento del artista en ocasiones es más interesante que el producto final" (LeWitt, 2019, 32).



Finalmente, el fichero y el formato en la página web plantean un diálogo entre las formas de acceso a la información antiguas y las contemporáneas. Para algunos lectores este fichero recuerda los catálogos de fichas,

práctica en reciente auge en el que era más importante la idea o el concepto que la ejecución de la obra.

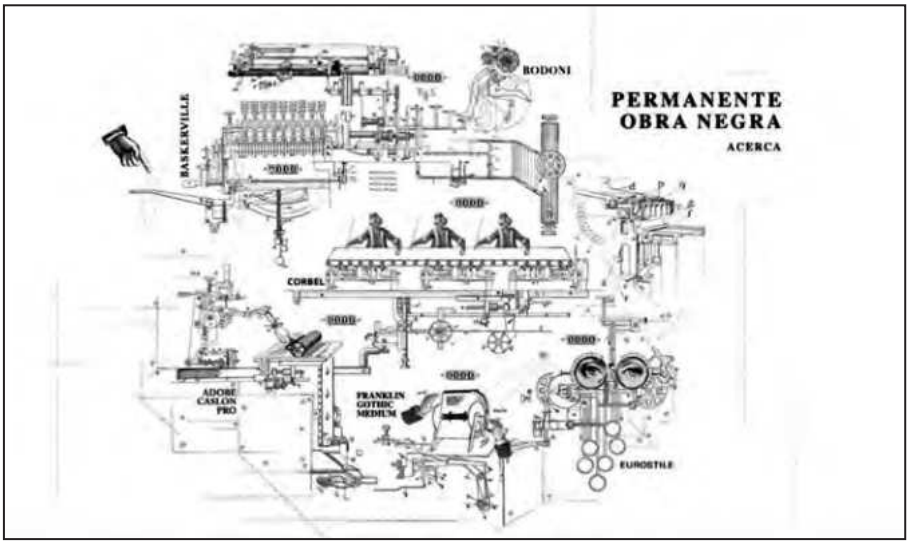
todavía no tan lejanos, que se disponían en las bibliotecas para orientar las consultas de los usuarios. En este fichero la búsqueda está guiada por seis categorías que se marcan a través de la ficha que separa cada sección dedicada a una tipografía específica; es decir, de alguna manera, se sugiere una guía de lectura que se centre en el tema que Vivian Abenshushan desarrolla en cada bloque. No obstante, como en los catálogos de las bibliotecas, si alguna de las fichas se ubica incorrectamente o por algún motivo se cambia de lugar, por más que el contenido esté limitado a la cantidad de fichas de la caja, hallar eso que se busca puede convertirse en una tarea de difícil resolución, las posibilidades de no tener éxito se multiplican. Mientras tanto, parece decir la autora por medio del formato digital, en internet se puede tener un acceso a la información de forma menos restringida, pero es, simultáneamente, más desordenada, caótica, infinita, no fundada en una idea de orden, sino en la idea de coincidencia.

Por otra parte, las fichas de la caja, en las que se destaca cada sección tipográfica, recuerdan, sin ninguna dificultad, a las pestañas que se pueden abrir en internet, elemento que vincula de manera directa al fichero con el cuarto y último formato en el que se publicó *Permanente obra negra*, la web (permanenteobranegra.cc).

Con este último formato Vivian Abenshushan propone la trasgresión de muchos de los elementos asociados con la creación artística: materialidad de la obra, autoría, linealidad, el libro como objeto estrechamente ligado al arte literario, entre otros. En primer lugar, llama la atención que la manera en la que se despliega el contenido que compone la versión web de *Permanente obra negra* es aleatoria y se genera por un algoritmo que no depende de la intervención de un ser humano o, al menos, no depende de ella de forma evidente. Es decir, en este caso, el lector se enfrenta a la inmaterialidad del mundo digital que es, aparentemente, el que define el curso y la composición de la obra.

No obstante, como puede apreciarse en la anterior captura de pantalla, cada uno de los botones que le permiten al lector (usuario) comprender la naturaleza del dispositivo, alude al trabajo humano para la creación y apreciación de un libro. Más aún, si el lector (usuario) decide pulsar el

botón "ACERCA", no solo encontrará una descripción organizada, guiada y práctica del dispositivo textual, sino que, además, hallará los correspondientes créditos a las personas o conjunto de personas que han hecho posible el algoritmo. Detrás de la maquina y del proceso de elaboración, aparentemente mecánico y que no incluye, como en los otros formatos, la toma de decisiones del lector (usuario) para la creación de la obra, inevitablemente, hay un conjunto de creadores y artistas que la han hecho posible.



En ese sentido, en este formato, la autoría no solo recae en Vivian Abenshushan, el lector (usuario), o en los artistas o escritores cuyas palabras han sido incorporadas al dispositivo en todos los otros formatos a través de la cita o la apropiación, sino que también incluyen a Dora Bartilotti, quien se encargó del diseño gráfico y de la Interfaz, a Leonardo Aranda, que hizo la programación y, finalmente, pero no menos importante, al equipo de Medialabmx, diseñador del algoritmo, que hace posible que al manipular la máquina que aparece ilustrada en la página de inicio de la web, aparezca en la pantalla un conjunto aleatorio de fichas (una por cada tipográfia) que conformarán esta pieza única y efímera de

arte literario digital. De este modo, especialmente, en este formato, se hacen explicitas las razones por las cuales los créditos de la obra siempre aparecen a nombre de "Vivian Abenshushan [*et al*]". Escritores, artistas, programadores, diseñadores y lectores se unen para dar forma a una obra literaria que es conceptual, intermedial y transgenérica.

Como ya se ha dicho, en este caso, la intervención del lector (usuario) no es tan dinámica en relación con la toma de decisiones sobre la organización de los elementos con los que se compone la obra; sin embargo, sí lo es para que el algoritmo se active. El lector (usuario) deberá deslizar hacia abajo la palanca que señala la mano y, cuando se haya llevado a cabo esta operación, la aplicación elegirá al azar una ficha por cada serie tipográfica. Cada uno de los botones, que identificarán a las seis tipografías, se moverá para producir la obra. No obstante, como puede apreciarse, todos los recursos tienen una estrecha relación con la creación del libro tradicional y con las características propias de este dispositivo textual. Los botones están distribuidos de la siguiente manera: En la parte superior se aprecian unas piernas que simulan el movimiento de tipeo sobre un teclado; en el centro aparecen unos copistas; en la parte izquierda, un rodillo de impresión; en el centro inferior se ven unas manos que simulan la manipulación de un fichero; al costado inferior derecho hay unos ojos que pueden relacionarse con las imágenes que se incluyen en la obra, así como con la lectura o la observación y apreciación del arte y, finalmente, en la parte superior derecha, hay una máquina que parece imprimir la fichas que aparecerán en pantalla.

El proceso manual y el mecánico se combinan entre sí. Aunque parecería que las posibilidades del lector (usuario) son un poco más limitadas en relación con los otros formatos, probablemente, después de unos minutos interactuando con el dispositivo, el lector (usuario) se dará cuenta de que basta con pulsar en alguna ficha para que esta se destaque sobre las otras; es decir, el lector (usuario) podrá tener control sobre a qué prefiere dar relevancia, y podrá subrayar o destacar sus intereses. Asimismo, para que el algoritmo pueda crear una nueva obra, el lector (usuario) deberá cerrar y hacer desaparecer las fichas que han sido elegidas a través de ese

juego de combinatoria y azar. Si desea una nueva obra, una nueva página, una nueva experiencia de lectura, deberá deslizar otra vez la palanca y la máquina volverá a ponerse en marcha.

Tipografías, series temáticas y relatos

La 1ª serie, impresa en Baskerville,[6] lleva por título "PERMANENTE OBRA NEGRA", y en ella se narra el proceso creativo de una escritora en cuya voz se puede identificar la de Vivian Abenshushan. En esta serie la narradora reflexiona sobre la autoría, la apropiación, los procedimientos literarios, la escritura a través de fichas, las ideas y conjeturas que le permitirán escribir su ~~libro~~ y los escritores fantasma o, como se les conoce en Hispanoamérica, los negros literarios. En la versión web, el contenido de las fichas impresas con esta tipografía también se define como el "testimonio de una ex negra literaria". Las anécdotas, redactadas en primera persona, parecen fragmentos del diario de la autora, especialmente si se comparan con la información que, sobre su trabajo, como negra literaria y otros oficios, ejerció Vivian Abenshushan antes de dedicarse exclusivamente a la literatura, y que se incluyen en *Escritos para desocupados* (2013). La escritura para el otro implica la pérdida del nombre, el intercambio de la autoría o la falsificabilidad de esta.

En estas fichas la narradora también se cuestiona si se puede escribir para crear la obra de otro. No solo se trata de la escritura como negra literaria, sino que se relaciona, específicamente, con la de la creación de un procedimiento o un dispositivo para hacer una obra, pero permitiendo que sean otros (espectadores o lectores) quienes la ejecuten. Esta propuesta, por ejemplo, había sido ampliamente desarrollada por Sol LeWitt en las series *Wall Drawings* (1970), *El dibujante y la pared* (1970) y *Hacer dibujos de pared* (1971). Recuérdese que, para el artista norteamericano, "La obra es la manifestación de una idea. Es una idea y no un objeto" (2019, 39), y que él consideraba:

[6] El nombre de cada serie tipográfica se menciona con la tipografía correspondiente para hacer énfasis en las categorías establecidas por la autora.

> Que el artista utilice una forma de arte conceptual significa que toda la planeación y las decisiones se establecen de antemano y que la ejecución es un asunto mecánico. La idea se convierte en una máquina que hace el arte. Este tipo de arte no es teórico ni ilustrativo de teorías; es intuitivo, está comprometido con toda clase de procesos mentales y no tienen propósito alguno. Por lo general, no suele depender de la habilidad del artista como artesano. El objetivo del artista que se ocupa del arte conceptual es hacer su trabajo interesante mentalmente para el espectador" (2019, 29).

En el ámbito de la literatura, César Aira también había reflexionado sobre la posibilidad de crear una obra en cuyo argumento, narración o contenido se incluyeran los materiales que permitieran al lector escribir un libro; esto es, en síntesis, lo que ficcionalmente propone el autor en *Duchamp en México* (2000), a través de los *tiquets* de compra de un libro sobre Duchamp que se convierte en el material para que el "lector futuro" cree la obra que desee.

Como las obras de LeWitt, que son instrucciones y que puede ejecutar otro (un dibujante cualquiera), o el "lector futuro" de *Duchamp en México*, la narradora de esta serie tipográfica se pregunta sobre cómo crear una obra cuyo resultado sea un libro escrito por el lector a través de las indicaciones, fragmentos y citas que ha seleccionado y, además, se preocupa sobre la pertinencia del procedimiento de apropiarse, copiar o tomar lo escrito por otro para articular una obra propia, destruyendo, borrando o desdibujando de esta manera la noción de autoría. En estas preocupaciones nuevamente resuenan las ideas de Macedonio Fernández para quien la copia, la apropiación y el plagio tenían todo el sentido y eran válidos como parte de un procedimiento de ampliación y renovación del arte. Según Macedonio Fernández:

> Quien posea talento puede entresacar de obras ajenas —es decir pertenecientes al ámbito de la cultura— los elementos ya elaborados que le permitan avanzar en su propia concepción sin detenerse a reelaborarlos –un carácter, un rasgo, una escena, un adjetivo, una figura, una resolución– como

> en ciencia cada sabio aprovecha lo ya pensado y verificado por otros […] (La justificación ética —por si para alguien no sobrara la justificación estética del plagio— es conocida: la imitación es la más sincera de las admiraciones) […] Hay antologías que del soneto más perfecto de un autor de genio sólo estiman recordables uno o dos versos; es un criterio brillante, de alta civilización poética. Si un nuevo poeta pudiera sin critica apropiarse de esos dos versículos que son lo excelente de toda la vida creadora de un gran poeta y, relacionándolos, según su genio, con otros dos o tres de otro poeta y algunos más de poetas de otros países, realizar un poema perfecto, o por lo menos dueño de un instante perfección, la literatura progresaría sin sigilo, elocuentemente. Tal obra perfecta sería reelaborada por generaciones sucesivas que irían reperfeccionando, —enmendando una palabra, un acento, una puntación— como un Mallarmé infinito (1944, 5).

Sin duda, Vivian Abenshushan es heredera de esta forma de concebir el arte. No solo incorpora algunas de las palabras y prácticas de Macedonio Fernández en *Permanente obra negra*, sino que, específicamente, en la narración de esta serie, se le propone al lector que esta obra use el espacio o dispositivo con el que pueden desarrollarse.

Los temas que son preocupación de la narradora serán los que se abordarán y recrearán en cada una de las otras series. Sin embargo, esta serie cuenta con una linealidad y un sentido que da orden al conjunto del dispositivo literario. Es importante destacar que es con esta tipografía con la que se llevan a cabo un conjunto de reflexiones sobre lo que, desde la obra, se puede entender como "novela" y donde se explica el por qué *Permanente obra negra* tiene como segundo título "La novela inexperta [Título provisional]".

Asimismo, en esta serie tipográfica se hace especial énfasis en dos preocupaciones estrechamente relacionadas, pero diferentes, que serán el hilo conductor de todo el dispositivo literario. Por una parte, la voz narrativa expresa el deseo por escribir, específicamente, una novela. A lo largo del relato el lector se enterará que esta es la voz de una escritora, pero de

una escritora que se ha dedicado, hasta este momento, al ensayo, y que lleva bastante tiempo con el proyecto de escribir una novela.

Sin embargo, en la primera ficha que dedica a expresar ese deseo, expone su molestia e incomodidad por las formas restrictivas y específicas de las novelas:

> Quería escribir una novela y no quería escribir una novela. Es decir, quería escribirla, pero no del modo en que finalmente la escribí. Mi primera novela. Que no fue mía. Era de otro. Luego pasé mucho tiempo pensando cómo escribiría mi propia novela. Pero la novela se me resistía. ¿O era yo quien se resistía a la novela? Este ~~libro~~ es la forma que adoptó aquella imposibilidad de la novela. Quiero decir, no de la novela que alguna vez quise escribir, sino de la novela en general como forma de representación. (Abenshushan, 2019, 28)

Toda la serie reúne un conjunto de reflexiones y comentarios metanarrativos que expresan de forma manifiesta la maleabilidad del concepto "novela", así como del término "libro", y lo que implica emplearlo para nombrar piezas literarias que quizás, en ninguno de los dos casos (novela/libro), sea el más adecuado para designar dispositivos como *Permanente obra negra*. Cada vez que la narradora habla sobre su escritura, la organización e incorporación de elementos a esa novela que pretende escribir utiliza la voz «~~libro~~», pero tachándola.

> Hoy comencé un ~~libro~~ nuevo. Por la mañana escribí esta frase […] Para el ~~libro~~ que comienza elegí no una, sino seis tipografías. Un nuevo sistema de escritura […] Si este no es un ~~libro~~ y tampoco es una novela, entonces ¿qué es? ¿Un archivo? ¿Un fichero? ¿Un artefacto? ¿Un ~~libro~~ sin pliegues, como quería Mallarmé? […] El uso de tarjetas o fichas no como un recurso instrumental del ~~libro~~, sino como el ~~libro~~

mismo […] ¿Por dónde entra el lector a este ~~libro~~? ¿Por dónde sale el lector de este ~~libro~~? ¿Cuáles son los bordes de este ~~libro~~?[7]

Evidentemente, cuando Vivian Abenshushan y, por extensión, la voz narradora del dispositivo deciden tachar la palabra "libro", en lugar de buscar un concepto o un nombre con el que pueda llamar a su obra, están insistiendo en las limitaciones que se enfrentan al hablar de literatura fuera del dispositivo, formato u objeto que normalmente la acoge. Además, subraya y comparte con el lector su interés por discutir lo que puede o no incluirse bajo esta categoría.

Finalmente, en esta serie también se habla de la preocupación y del interés de la escritora por la explotación laboral, las dinámicas vinculadas a la creación artística, las políticas culturales y la escritura de los negros literarios. Todo un conjunto de ramificaciones temáticas que arraigan en su propia experiencia de "negra literaria", de la explotación laboral o de las condiciones a las que, con bastante frecuencia, se enfrentan los escritores y que, con mayor énfasis, se desarrollará en las dos siguientes series tipográficas.

La 2ª serie tipográfica empleada es BODONI, y lleva por título «ARCHIVO DE ESCRITURAS NEGRAS». En esta serie Vivian Abenshushan reúne un archivo en el que se repasan, discuten, cuestionan y amplían, por medio de las fichas, los siguientes temas: la relación de la escritura y la esclavitud, la historia de los dispositivos de escritura, los copistas, el plagio y los derechos de autor.

En primer lugar, a través de un conjunto de referencias al esclavismo, los barcos negreros y la explotación de la mano de obra, Vivian Abenshushan denuncia que muchas de las prácticas de escritura y, por extensión, del mundo del arte y la cultura, actualmente mantienen las dinámicas de explotación laboral ligadas al esclavismo, pero que se perfuman con los

[7] Para hacer más sencilla la ubicación de las fichas citadas, a continuación se enumeran, progresivamente, las páginas en la que se ubican dentro del formato impreso como libro tradicional: p. 10, p. 16, p. 60, p. 84 y p. 174.

aromas de las dinámicas del mercado. Insiste en que estas solo reproducen el sistema de explotación imperante desde la antigüedad clásica, cuando el trabajo manual estaba estrechamente ligado al esclavismo. Estas preocupaciones y reflexiones sintetizan, por medio de las fichas, algunas de las ideas que desarrollan de forma ampliada en ensayos como "Mate a su jefe: renuncie", "Notas sobre los enfermos de la velocidad"[8] o "La jornada de la escritora", que se incluyen en *Escritos para desocupados*.

> En la Roma clásica, el comerciante de libros, llamado ***bibliopola***, empleaba para la transcripción de textos a esclavos especializados: los ***servi litterati*** o ***librarii*** […] (La esclavitud, los trabajos forzados y otras formas de sobreexplotación, la brutalidad administrativa y las masacres coloniales atraviesan la historia del capitalismo reamente existente. Deberíamos hablar de le verdadero Libro Negro del capitalismo, en el que se cuentan las víctimas por decenas de millones) […] En Francia, los negros literarios nacieron bajo el estigma de lo espurio, lo humillado, lo no visible, pues vivían a la sombra de una industria editorial que, paradójicamente, rendía culto al mito romántico de la inspiración, la originalidad y la autoría. Este mito hizo posible la autonomía económica del autor. Pero también la rentabilización del genio y la figura del vampiro: el autor que desangra al amanuense anónimo. (Abenshushan, 2019, 64, 190 y 314)

Las otras fichas reúnen diferentes fragmentos en los que se muestra de qué manera la propiedad intelectual o las leyes de *copyright* ponen límites a la difusión y popularización de la cultura y la literatura. En las fichas se intenta demostrar cómo si estas restricciones para la circulación de los

[8] En este ensayo Vivian Abenshushan ya empieza a explorar otros formatos de escritura. La información de este ensayo está dispuesta en dos columnas. En la de la izquierda reúne citas o comentarios sobre el tiempo y las dinámicas laborales que va separando con un ícono de bicicleta y en la columna de la derecha en un estilo más autobiográfico, habla sobre sus propios ritmos y dinámicas de trabajo separando los párrafos o secciones con un ícono de un mouse.

contenidos hubieran existido en la antigüedad, muchos de los textos tradicionales o del conocimiento de la humanidad se habrían perdido. Del mismo modo, sin la existencia de los copistas (ese trabajo tan estrechamente vinculado al del negro literario), ese conocimiento y esa literatura habrían desaparecido.

> En el año 213 a. C., el emperador chino Quin Shi Huang mandó quemar todos los libros existentes, como castigo a los autores que se habían atrevido a criticar su política. Pocos libros escaparon al fuego. Paradójicamente, la quema estimuló una actividad literaria sin precedentes. ¿Cómo recuperar, partiendo de cero, la escritura? Se luchó por reparar la catástrofe recopilando y publicando cuanto pudo salvarse de la literatura clásica desde el tiempo de Confucio. De ese modo los escritores, en una acción común, se convirtieron también en copistas y editores […] Aunque los antiguos concedían un lugar importante a la autoría, no conocían el problema de la propiedad intelectual en términos jurídicos. Sin embargo, el hábito de acusar a todo el mundo de plagio estaba todavía más expandido que el propio plagio, especialmente en Grecia, donde los autores temían ser desposeídos del reconocimiento social de su talento […] Los detectives literarios, garantes de la propiedad intelectual, han dado en distinguir entre plagios serviles, plagios conquistadores, plagios melancólicos, plagios legales, etc. Entre estos últimos se encuentra la antigua práctica poética del centón, compuesto de frases ajenas, a manera de parodia u homenaje, "un armazón de poema sólidamente formado de diversos pasajes y diferentes sentidos, de modo que se juntan en un verso dos cortados o uno y el siguiente" […] Durante decenas de miles de años las civilizaciones han prescindido del ***copyright***. Si hubiera existido siempre la propiedad intelectual, la humanidad no habría conocido la epopeya de Gilgamesh, el Mahabarata, la Odisea, el Popol Vuh, la Biblia y el Corán, el ***Orlando furioso***, ***Gargantúa y Pantagruel***, todos frutos felices de un amplio proceso de mezcla

y combinación, reescritura y transformaciones, es decir, de lo que hoy se denomina plagio. (Abenshushan, 2019)[9]

Finalmente, en algunas fichas se ocupa de hablar sobre la transformación de los soportes en los que se ha conservado y difundido la literatura, la información y los saberes. Estas fichas permiten volver metadiscursivamente sobre los formatos en los que se ha publicado *Permanente obra negra*. Repasan las motivaciones, los cambios y la generación hábitos entorno al soporte o dispositivo textual. Propician que el lector evalúe su adaptación a la materialidad y al objeto en el que se adentra buscando conocimiento.

Para leer un rollo egipcio era necesario desenrollarlo, descubriéndose sucesivamente lo escrito. Como su lectura era continua y movilizaba el cuerpo entero, impedía al lector escribir mientras leía. Desapareció a comienzos del siglo V d. C. Tan inconveniente era para los lectores. Por ejemplo: cuando se quería consultar un párrafo anterior en un rollo largo (podía llegar a medir hasta veinte metros), era realmente impráctico […] Los primeros tipos móviles usados por Gutenberg se basaban en la escritura manuscrita. La máquina se niega a olvidar la mano […] Las primeras prensas manuales presumían de la producción de trescientas páginas al día. Las prensas automáticas de principios de siglo XX imprimían miles de páginas cada hora. En el nuevo modelo tecnológico digital del siglo XXI, millones de copias se distribuyen instantáneamente a todas horas en todas direcciones todo el tiempo, ¿Qué sigue? […] En los soportes digitales o ***tablets*** se escucha el eco de las antiguas tablillas de barro, un eco atravesado por una historia de abstracción progresiva.[10]

[9] El orden de las fichas citadas, de acuerdo con el formato impreso tradicional, es el siguiente: p. 80, p. 102, p. 114 y p. 148.

[10] El orden de las fichas citadas, de acuerdo con el formato impreso tradicional, es el siguiente: p. 196, p. 352, p. 422.

Las fichas que conforman la 3ª serie están redactadas en tipografía CORBEL, y llevan por título "LA NOVELA INEXPERTA [TÍTULO PROVISIONAL]". Este conjunto de fichas puede leerse, sin ninguna dificultad, como una novela dentro del dispositivo literario de Vivian Abenshushan. En ellas se lleva a cabo una narración metaficcional que sigue, más específicamente, las estrategias narrativas del *mise en abyme*. La novela que se narra con esta tipografía cuenta la historia de una negra literaria que se halla atrapada (esclavizada) en un barco-factoría en el que cientos de negros literarios son humillados, borrados, escondidos, vejados, ignorados y, más tarde o más temprano, desaparecidos por la industria o los negreros para los que trabajan. Paralelamente, mientras se narra la historia de esta explotación negrera, la protagonista del relato cuenta el proceso de escritura colectiva de una obra propia, la de ella y sus compañeros de travesía, que aspiran poder firmar algún día con sus nombres.

> Los mitos y las leyendas prolifera, se afirma, se difunde, ¿Quién puede decir cuándo, cómo, entre quienes comenzó esa cadena de escritura deshilvanada, esa comunidad borrosa llamada por error *La novela inexperta [Título provisional]*? Sabemos poco, sabemos lo esencial: que no ha sido producida por alguien, sino por una multitud [...] Somos como las aves marinas que construyen su nido en los aparejos con lo poco que encuentran (y llama a su atención) en la cubierta. Pelo, sebo, viruta, restos de seres y cosas, nada. Estas aves no saben exactamente lo que están haciendo, sencillamente lo hacen. De este modo construimos *La novela inexperta [Título provisional]*, con lo que encontramos en los huecos de nuestros camarotes, por donde circulan las cucarachas. Estos relatos truncados, este texto difuso, somos nosotros o lo que queda de nosotros después de la jornada laboral. No se trata de ningún autor [...] La gente piensa que me estás ayudando a escribir mi libro, me dice la Negrera, pero en realidad soy yo quien te está ayudando a escribir tu novela. (Abenshushan, 2019)[11]

[11] El orden de las fichas citadas, de acuerdo con el formato impreso tradicional, es el siguiente: p. 22, p. 82 y p.194.

Paralelamente, mientras se escribe *La novela inexperta [Título provisional]* en el barco-factoría se va organizando una revuelta. A través de la ficción, Vivian Abenshushan insiste en la crítica a un sistema de explotación laboral en el que muchas veces la literatura y el libro solo son otro producto con el que se negocia, y en el que los escritores, sin importar su talento, son usados como engranajes que permiten seguir funcionando la maquinaria de la industria cultural.

> Los Negros Literarios son personas que forman parte de un sector de la sociedad que no está tomando en cuenta. Están olvidados, no se les respeta, se formula muy mala imagen de ellos. Pero el suyo es un mundo rico, de gente trabajadora, gente sana, bonita y sabia. Siempre trato de revelar eso porque es el mundo que viví [...] En mi caso he sido Negra. ¿Orgullosa? No, hambrienta... [...] ¿Qué es lo que hace un Negra Literaria? Plagiar, puesto que ella misma ha sido plagiada, ausentada de sí misma, robada [...] Aquí el contrato es simple: el Negro autoriza al no-Autor invistiéndolo de Autoría, previo pago Nuestro sabotaje era silencioso y lo planeábamos como consecuencia de una evaluación tranquila y racional de la situación a la que habíamos llegado los Negros y las Negras tras muchos años de silencio. Queríamos escribir por fuera de la corporación. La *NI [TP]* fue nuestro delito. Un libro encubierto, un auténtico caballito de Troya. (2019)[12]

El sabotaje que organizan los negros literarios del barco-factoría, ese caballito de Troya es, como puede apreciarse, la novela que lo incluye dentro del dispositivo textual de Vivian Abenshushan. Es como si la escritora planteara hacer bombardear los cimientos de la industria literaria desde el interior del edificio en el que funciona, y haciendo parte de su derribo.

La tipografía que se elige para la 4ª serie es ADOBE CASLON PRO, y se titula "EL LIBRO DE LOS EPÍGRAFES", y con ella, a través de un montaje

[12] El orden de las fichas citadas, de acuerdo con el formato impreso tradicional, es el siguiente: p. 10, p. 12, p. 18, y p. 42.

de citas, la escritora hace un libro de citas en el que resuena tanto la obra de Benjamin en el *Libro de los Pasajes*, como la tetralogía de Markson antes mencionada. Esta influencia, un homenaje indirecto, se hace más explícita en la versión web, porque allí el título de la serie se puede ver en redondas y se aprecia que la inicial de "Epígrafes", como la de "Pasajes" en título del libro de Benjamin, se imprime en mayúscula.

Las citas que componen esta serie repasan, a través de las palabras de artistas, escritores, críticos, filósofos, sociólogos, entre otros, los temas que se problematizan dentro de todo el dispositivo textual. Hay citas sobre el plagio, la reescritura y la apropiación como las de María Moreno y Kenneth Goldsmith: "*Como plagiaria soy una ladrona de gallinas: lo que robo son fetiches, una frase. Bueno, todos los lacanianos hablan en lacaniano y ninguno lo considera plagio, sino una transmisión […] Escribir en el siglo XXI consiste en re-crear, re-cortar, re-mezclar, re-escribir, el enorme cúmulo de material ya existente*" (Abenshushan, 2019, 103 y 243); citas sobre las condiciones laborales como la de Karl Marx: "*El capital es trabajo muerto que, como un vampiro, vive sólo de chupar trabajo vivo y, cuanto más vive, más trabajo chupa*" (315). La de Franco Berardi en relación con el trabajo y el valor del arte: "*Marx dice que el valor de una mercancía es calculado con base en el tiempo de trabajo socialmente necesario para producirla. El tiempo es un criterio esencial del cálculo de valor de una mercancía, pero no sirve, ciertamente para decirnos el valor de* La guerra y la paz" (235). O aquellas en las que los autores reflexionan sobre la escritura y los procedimientos literarios como las de Josefina Vicens: "*Yo no quiero escribir. Pero quiero notar que no escribo y quiero que los demás lo noten también. Que sea un dejar de hacerlo, no un no hacerlo*" (155). Marina Garcés: "*No hay páginas en blanco, sino páginas densamente saturadas y en ellas es donde libramos el combate de la escritura*" (171). Ulises Carrión: "*En el arte viejo de hacer libros, el escritor se cree inocente del libro real. Él escribe el texto. El resto lo hacen los lacayos, los artesanos, los obreros, los otros*" (83). César Aira: "*Los grandes artistas del siglo XX no son los que hicieron obra, sino los que intentaron procedimientos para que las obras se hicieran solas*" (141).

De toda la serie, llaman especialmente la atención las citas en las que Vivian Abenshushan no solo incorpora la voz de otros autores para hacer su obra, sino que, además, se apropia de ellas interviniéndolas, tachándolas y volviéndolas expresión de sus ideas y preocupaciones:

> *Lo que he pensado, no lo he pensado ~~solo~~ sola. Mauricie Blanchot*
> *~~Uno~~ Una puede ser su ~~lector~~ lectora, su ~~unico lector~~ única lectora, eso no tiene importancia. Josefina Vicens*
> *Puede parecer paradójico, pero he buscado siempre mi originalidad de ~~escritor~~ escritora en la asimilación de otras veces. Las ideas o frases adquieren otro sentido al ser glosadas, levemente retocadas, situadas en un contexto insólito. Enrique Vila-Matas*[13]

La 5ª serie tipográfica empleada en *Permanente obra negra* es **FRANKLIN GOTHIC MEDIUM**, y se titula "**LOS ARTISTAS DE LA FICHA**". Vivian Abenshushan la usa para un conjunto de fichas en las que se reúnen anécdotas en torno a los artistas que han usado ficheros o archivos como parte de su práctica estética. Asimismo, en esta serie se desarrolla una metacrítica sobre el uso el archivo y la escritura colectiva. Trozos de servilletas, fragmentos de un típico específico de hojas, cajas de zapatos llenos de fichas, recetas médicas reutilizadas, archiveros, conectan y relacionan los procedimientos de escritura de autores como Lev Rubinstein, Williams Carlos Williams, Barthes, Mallarmé, o Robert Grenier. Las anécdotas también dan importancia a la apropiación como un método de creación colaborativa y colectiva que se ha practicado en distintas épocas y en contextos diversos.

Destacan las fichas en las que, además de los procedimientos ya mencionados, Vivian Abenshushan recuerda anécdotas de autores que han incorporado a sus proyectos artísticos el plagio, la apropiación o la reescritura. La diferencia en la forma en que este tema es abordado aquí, en

[13] El orden de las fichas citadas, de acuerdo con el formato impreso tradicional, es el siguiente: p.201, p. 273, p. 369.

relación con la serie anterior, radica en que en la serie que se imprime con **Franklin Gothic Medium** ese interés no se expresa desde la voz de los autores, sino de aquellos momentos que se recuerdan y han quedado inmortalizados por la historia de la literatura. Las fichas recogen las anécdotas más como curiosidades que como sentencias hechas por los artistas, ejemplo de ella son algunas sobre la escritura de Lamborghini:

> **Mientras vivía en México, Leónidas Lamborghini tuvo la idea de reescribirlo todo. Pensó incluso en reescribir el Quijote, pero desde Sancho, para llevar el Modelo institucionalizado nuevamente al caos [...] De 1972 a 2011, el poeta argentino Leónidas Lamborghini desarrolló el concepto y la práctica intensiva de reescritura, que consistía en una combinatoria de textos (tanto literarios como no literarios), en un ejercicio de instrucciones que comenzaban con el subrayado, seguían con la selección, avanzaban hacia el recorte y concluían con el uso y reordenamiento de palabras ajenas, creando ampliaciones y reducciones con entonación hipnótica. Reescribió, entre otros, varios tangos de Discépolo, algunos sonetos de Quevedo, un capítulo del *Finnegans Wake*, una epístola de San Pablo y el Himno Nacional Argentino**. (2019, 275 y 79)

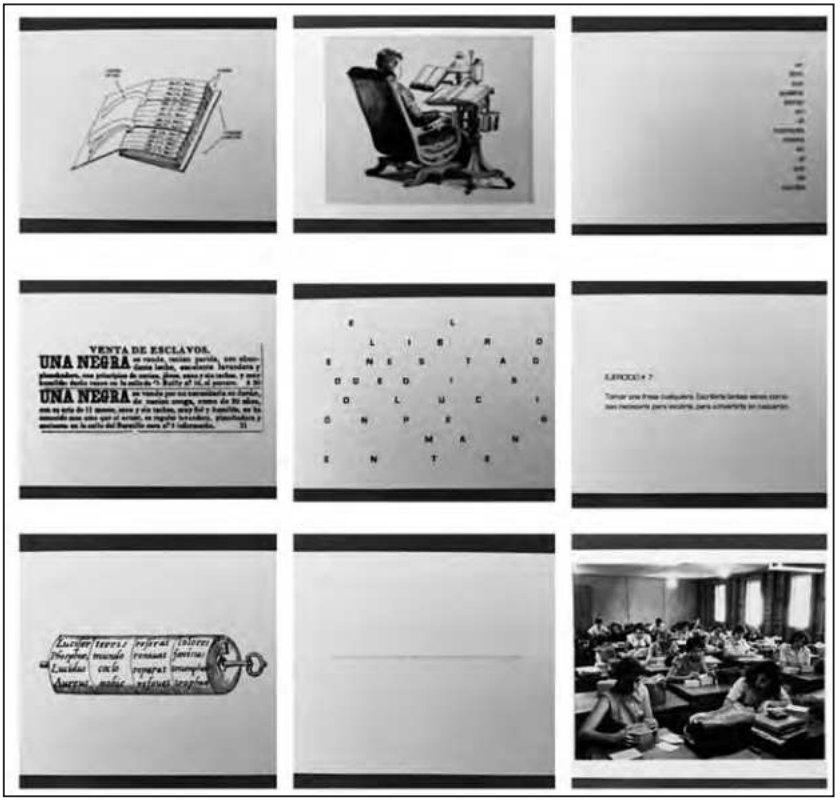
La 6ª y última serie tipográfica se imprime en EUROSTILE, y se titula "INSTRUCCIONES DE USO". Esta serie es, como se indica en los formatos impresos, "¿acaso el lado más conceptual del fichero?" (Abenshushan, 2019, 9).

Las fichas que conforman esta sección mezclan, indistintamente, indicaciones para entender o manipular el dispositivo textual en el que hay imágenes, poemas visuales, ejercicios de escritura, desmontajes, propuestas o reproducciones visuales de máquinas de escritura y un abundante archivo visual.

Algunos de los ejercicios dan cuenta explicita de la desautomatización de la novela y la escritura que propone a lo largo de toda la obra Vivian Abenshushan. Textos con los que se le propone al lector pensar en lenguaje de otras maneras: "EJERCICIO # 7 Tomar una frase cualquiera. Escribirla tan-

tas veces como sea necesario para vaciarla, para convertirla en cascaron" (2019, 269).

Sin embargo, lo más significativo de esta serie no se halla, justamente, en lo que se narra a través del lenguaje gramatical, sino en el relato que propone el lenguaje visual. La combinación de recursos semióticos (texto, imagen, distribución y organización de la página, etc.), explicada desde hace más de dos décadas desde los estudios multimodales, da al lector la posibilidad de construir un relato tejiendo con los hilos interpretativos que puede desprender de la lectura del texto visual.[14]



[14] El orden de las fichas que se reproducen a continuación, de acuerdo con el formato impreso tradicional, es el siguiente: p. 205, p.301, p.455, p. 57, p. 249, p. 269, p. 89, p.215 y p. 59.

Finalmente, es importante mencionar que las páginas 168 y 169 de las versiones impresas como libro tradicional y troquelado, poseen una característica de valor reseñable. En ellas solo la parte superior de la izquierda, la que corresponde a la ficha de la primera serie tipográfica (BASKERVILLE), se encuentra impresa; en la ficha se lee: "(Hay que dejar siempre un espacio en blanco para poder escribir)" (2019, 168). Las demás fichas, las cinco que completarían ambas páginas, están vacías. Aunque a lo largo del dispositivo textual estos no son los únicos espacios en blanco, estas páginas representan la materialización visual de una sentencia, de un silencio, de una pausa que la autora considera necesaria para el funcionamiento de su obra.

Lo inacabado y la promesa de la construcción del sentido

El dispositivo textual de Vivian Abenshushan puede comprenderse, aunque nunca agotarse en el sentido tradicional de ofrecer una cantidad inagotable de interpretaciones, en un plano que no es puramente el de la interpretación, pues la reflexión sobre la construcción formal tiene que tener en cuenta el hecho de que los elementos de los que se apropia, que se convierten en el cuerpo del dispositivo textual literario, las maneras de apropiación, esquilman áreas de la acción humana que pueden no ser las tradicionales de la literatura. Los elementos que se integran en su obra pueden llegar del archivo y de la colección, al modo de los "gabinetes de curiosidades" renacentistas y barrocos, pueden venir de mundos paraliterarios, como el epistolario y su descendiente, el correo electrónico, pueden nacer de notas, de *marginalia*, de diarios, de la lengua de la publicidad, pueden tener su origen en las artes visuales, que se transforman en un objeto de lectura, al tiempo que, de forma complementaria, la escritura se visibiliza, se convierte en objeto visual, a través de diferentes formas de otorgar énfasis a la imagen de la palabra convertida en letra, desde el tipo de imprenta hasta las variadas manipulaciones mediante las que puede materializarse la representación gráfica de las palabras.

Lo anterior es solo la enumeración de los elementos que pasan a formar parte de un nuevo todo. La lógica que organiza el discurso de una

obra literaria así concebida rompe con el molde lineal de la tradición narrativa europea, rompe con la idea de un argumento y rompe con la idea de la colección de cuentos de la tradición medieval, organizados a través de un hilo conductor que, como en un rosario, mantiene todos los elementos desde el punto de vista de una relación equivalente mientras les otorga una nueva autonomía. Para entender el paso de esa lógica, firmemente anclada en un universo mental vinculado a unas referencias que gozan del consenso social, a una lógica difusa, hay que entender que los elementos entran en una forma de organización que lo primero que cuestionan es la autoridad del autor, que posee su autoridad como delegada de la sociedad para la que escribe. En el nuevo paradigma, que representa esta nueva lógica, los elementos entran en nuevas formas de relación, formas que pueden ser de complemento, de contradicción, de diferencia, de intersección, de negación, de solapamiento, de unión. Como se ve las variables pueden ser infinitas cuando el número de elementos es alto. En el caso de la obra de Vivian Abenshushan, ese número es muy alto. Y esa combinatoria está relacionada con el tiempo, otro de los elementos determinantes en este dispositivo textual.

Ya se ha mencionado su parentesco con el libro de Macedonio Fernández, ese libro que consiste en una serie de prólogos que introducen al lector en un libro que, finalmente, es la propia colección de prólogos que lo presentan. Pero el título merece una observación, *Museo de la novela de la Eterna*. En el caso de la obra de Vivian Abenshushan se dirige la atención del lector hacia el tiempo, pues en *Permanente obra negra* se recupera una expresión que describe una de las fases de la construcción de cualquier edificio; es decir, en este caso, la obra literaria, que se queda suspendida en su construcción, en la primera fase. Recuérdese que los trabajos que se incluyen dentro de esta primera fase tienen en cuenta la delimitación de la planta del edificio, la excavación en la que se alojarán los cimientos, la nivelación, en su caso, los pilares y vigas maestras, y el cierre de paramentos, así como todos los conductos de agua, electricidad y calefacción o aire acondicionado. En esta fase, el edificio está terminado en todo lo que es fundamental, pero le falta todo lo que es esencial para

ser habitable, desde el solado hasta la carpintería interior. El título del dispositivo textual indica que la obra no está acabada y que es eterna. Indica, asimismo, que es tarea del lector completar el edificio, que la autora ha dejado inacabado, pero que para ella ya es, simultáneamente, una obra completa. Después de todo, estas ideas vinculadas con el libro otorgan especial énfasis al hecho de que toda obra literaria genera una recursividad infinita de sentidos, mientras parece que el significado se cierra en torno a un significado o conjunto de significados. Vivian Abenshushan cierra esta vía. La obra se completa en cada lectura, en cada manipulación. Como le ocurre a quien adquiere una casa como "obra negra", la obra de Vivian Abenshushan ofrece unas líneas inalterables, que son las de la lengua, la posición, los materiales, pero el cliente siempre podrá ejercer sus opciones de manera individual.

Debe mencionarse un elemento que es relevante para leer la última página de esta obra o para dejarla por imposible, sin leer, cuando se percibe que su sentido es inabarcable o, tal vez, no esté previsto que ese sentido pueda alcanzarse nunca. La analogía con los procesos de construcción, presente en el título, pide que se complete la descripción de las diferentes fases de la construcción. La construcción, en algunos países hispanoamericanos, se divide en tres fases, "obra negra", "obra gris", "obra blanca". Cada una de estas fases incluye diferentes materiales, diferentes decisiones, diferentes áreas de acción. La "obra gris" aporta los tabiques interiores, las cubiertas, se incluyen las principales tuberías y canales de servicio para el agua y la electricidad. La "obra blanca" es, en fin, la obra que completa el edificio, la que trae la pintura a las paredes, la que coloca los enchufes y los casquillos de las luces, la que barniza los suelos y da el pulido final a la carpintería del nuevo edificio. La vivienda queda así dispuesta para la habitación humana.

Las dos fases que no se describen en *Permanente obra negra* llevan el esfuerzo de la edificación en un sentido diferente. Su exclusión de la obra, ese elemento de lo inacabado, que es el fundamento de la obra negra, aparece ahora en la conciencia del lector (usuario, espectador) con toda su fuerza. En realidad, al lector le quedan dos posibilidades, la primera pue-

de resumirse de la siguiente forma: al lector se le excluye de la obra gris y de la obra blanca, son experiencias que quedan más allá de las posibilidades de sus sentidos, están más allá de la economía de su conocimiento, en un territorio que, como Moisés en el monte Sinaí, podrá ver de lejos o podrá imaginarlo, pero no podrá entrar en él. Debe incluirse en la imposibilidad de que entre en ese terreno la conciencia de culpa por haber desobedecido un mandato divino. En este caso, las pretensiones del lector las rechaza el propio texto, el lector no existe en el texto, no existe en las partes más refinadas del texto, las que vendrán, en la obra gris y en la obra blanca, las que aún no están descritas. El lugar "permanente" del lector es la "permanente obra negra", en esta sección, el lector (usuario, espectador) trabajará incansablemente, pero la obra negra será eterna, será un proceso que nunca concluirá, que se habrá fijado para la eternidad.

La segunda posibilidad es, engañosamente, más complaciente con las posibilidades de interpretación. La obra gris y la obra blanca son el propio proceso de lectura. La lectura es una transacción que se negocia a partir de la obra negra, esta obra, la negra, es la que deja descritas las partes fundamentales, las vigas maestras, el alzado de la planta, las partes que ninguna negociación puede alterar, pero las diferentes formas de lectura propuestas completan el edificio y dan sentido a la construcción. Favoreciendo la analogía con el proceso de construcción, el lector se convierte en ese cliente que negocia con el constructor el acabado de la vivienda, quien toma decisiones sobre la distribución de tabiques, sobre el color de la pintura, la calidad y el color de las maderas, la disposición de los enchufes… en suma, quien decide todo lo que no es esencial. Y el lector (usuario, espectador) habrá aportado, sin saberlo, esa obra gris y esa obra blanca que completan el edificio. La condición de que esta posibilidad esté abierta para el lector es que se lleve a cabo "sin saberlo". La interpretación de la obra es un proceso diferenciado de lectura para cada lector individual. Más aún, cada lector podrá contemplar un acabado diferente en cada lectura de la obra, pues el resultado nunca será igual. Este subrayado lleva a preguntarse por el sentido de una interpretación cuya estabilidad no está prevista en el proceso de lectura. Por otra parte, el lector colectivo, el lec-

tor comunitario, es también diferente, pues cada lector habrá construido un sentido diferente, e internamente diferente en cada relación con los dispositivos textuales y telemáticos.

Bruscamente, el acabamiento de lo inacabado abarca toda construcción humana, toda vivienda, conceptual o material. Cada casa, cada despliegue urbanístico ofrecen una infinita variedad morfológica. Cada experiencia de la *Permanente obra negra* permite un acercamiento a la totalidad, un acercamiento que nunca llega a alcanzar un destino. La experiencia de la vivienda modifica la construcción, el edificio, se adaptan sus diferentes partes y dependencias a nuevas necesidades, se incumplen las previsiones del arquitecto, se modifican las diferentes áreas de uso de la construcción. La imposibilidad de cierre del ciclo hermenéutico solo puede recibir el consuelo de cierres los parciales, que se consiguen como en un proceso de edificación, vale decir, de construcción del sentido.

El lector que, cuando se aparta, aunque sea unos breves momentos de la obra, ya no sabe si es lector o se ha convertido en algo diferente, tendrá que negociar con la obra no un significado, sino el sentido de los significados. Se debatirá en una dialéctica que le ha entregado dos posibilidades conflictivas, la de no poder alcanzar un sentido preciso en aquello con lo que ha mantenido una relación, o bien la de no saber si ha sido su tarea la de acabar un proceso que se la ha entregado para que él lo complete, sabiendo que su forma de completar está destinada a ser una experiencia personal, solipsista, por tanto, en sus propios términos, incomunicable a otros lectores como experiencia común.

Bibliografía

Abenshushan, V., (2019), *Permanente obra negra*, Ciudad de México, Editorial Sexto Piso.

——, (2013), *Escritos para desocupados*, Oaxaca, Sur+ Ediciones.

Aira, C., (2000), *El infinito y Duchamp en México*, Bogotá, Editorial Brevedad.

Carrión, U., (2016), *El arte nuevo de hacer libros*, México D. F., Tumbona Ediciones.

Estrade, C., (2006), *Museo de la novela de la Eterna:* una trama de la novela doble, en *Cahiers de LI.RI.CO*, núm. 1, pp. 123-138.
Fernández, M., (1944), "El plagio y la literatura infinita", en *Papeles de Buenos Aires*, núm. *3*.
Nogerol, F. (2020), "Escrituras expandidas y memoria: Continuidad y ruptura", en Lefere Robin, Díaz Ruiz, Fernando y Morales Benito, Lidia (eds), *Cuadernos de América sin nombre N. 45. Perspectivas sobre el futuro de la narrativa hispánica: ensayos y testimonios*, Alicante, Universidad de Alicante.
LeWitt, S., (2019), *Escritos*, Ciudad de México, Alias Editorial.
Speranza, G., (2006), *Fuera de campo. Literatura y artes argentinos después de Duchamp*, Barcelona, Anagrama.
VV. AA., (2019), "Dossier. Palabras / Imágenes / Palabras", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, núm. 823, pp. 4-70.

La poética de la ausencia en *Flores* de Mario Bellatin: cuerpo, espacios y personajes

PRISCILA MACHADO BARRETO SANTOS*

la ausencia es el primer lugar del discurso
Michel Foucault

En una entrevista a *"La clé des langues"* Mario Bellatin (1960), escritor mexicano de extensa obra (más de treinta libros publicados) menciona, con relación a sus personajes y la escritura: "No es que yo estoy escribiendo, y digo: 'Ahorita va a contarle algo, y está a punto de contárselo, y al final no se lo cuenta'. No, es que ya estaba todo, ya hay mucho y luego saco, saco todo. Y lo único que me queda son hilos. Queda como una estructura en silencio ¿no? es como un gran silencio" (2009, párrafo 39). En otras palabras, "los hilos" y "los silencios" son lo que particularizan una determinada escritura, son la clave para encontrar los caminos estéticos que singularizan a un autor. Lo anterior nos permite cuestionar: ¿cuáles son "los silencios" y "los hilos" en la obra de Mario Bellatin?

El prólogo de Diana Palaversich publicado en la *Obra reunida de Mario Bellatin* (2005) presenta un panorama general de la obra del autor: partiendo de su estructura e indicando temáticas que se repiten y se aúnan a su concepto estético. La crítica afirma que las ideas en la escritura de Mario Bellatin son circulares, que el autor crea un sentido absurdo y hermenéutico en su narrativa, pero que logra elaborar una estética sin-

* Universidad de Alicante.

gular. La investigadora también señala la relación entre padres e hijos, la muerte y la hipocresía como temas que abundan en sus textos. Según Palaversich (2005): "La naturalidad con la cual Bellatin presenta lo anómalo, su completo distanciamiento emotivo de la materia que narra, como también la ausencia de todo lazo afectivo entre los personajes —incluyendo la supuestamente incondicional relación afectiva entre padres e hijos— son elementos que resaltan el hecho de que los textos que leemos no son reflejo o imitación del mundo real sino una construcción artificial, un simulacro" (p. 12).

Esa propuesta de reinaugurar los discursos estableciendo su propio universo de personajes anómalos es algo particular del desdoblamiento estético de la escritura de Bellatin: "se trata de denunciar la fuerza aplastante del sistema literario y la rigidez de sus instancias narrativas: 'un personaje es esto y no puede ser sino esto'" (López, 2015, p. 58). Y lo anunciado se percibe a través de un universo de personajes, de espacios y de cuerpos que han convertido su obra "en un salón de anomalías repleto de complejidades, un *corpus* que fortalece una identificación con todo aquello que abre un espacio entre sí mismo y los límites de la diversidad" (Miranda, 2008, p. 47). No obstante, las líneas tenues de su obra demandan del lector cierta meticulosidad, que en algunas situaciones necesitará desnudarse en pro de una experiencia más empática con el texto, o como dijo Cecilia Eudave en su ensayo "Shiki Nagaoka o trastocado el signo: una historia de diferenciación acerca del interlocutor": "Un oído atento para escuchar lo que se enuncia en voz baja, en una frecuencia disímil que se asemeje al emisor, un ser singular, periférico, único, que se resguarda en la diferencia" (2009, p. 177).

Por otra parte, Zygmunt Bauman, en su libro *Tiempos líquidos*, señala cómo los procesos de avance del capitalismo y de la globalización han influido sobre la sociedad en lo que atañe a lo colectivo; es decir: "Los vínculos humanos se han aflojado, razón por la cual se han vuelto poco fiables y resulta difícil practicar la solidaridad, del mismo modo que es difícil comprender sus ventajas y, más aún, sus virtudes morales" (2007, p. 30). Este argumento es muy amplio; no obstante, esta suerte de ago-

tamiento de los vínculos humanos puede ser rescatada para pensar en la ausencia que, en determinados discursos de *Flores* (2004), novela del Mario Bellatin, posibilita cierta equivalencia con diversas prácticas sociales marginalizadas.

¿Cuál es la trama de *Flores*? Es importante hacer presentes algunos temas que atraviesan la novela: la experimentación de la sexualidad, las religiones no occidentales, la *performance* de los deseos, la relación entre padres e hijos y la prótesis corporal o los cuerpos desmembrados que se presentan, por ejemplo, en los gemelos Kuhn que fueron encontrados en una canasta dentro de una cueva y que nacieron sin brazos y sin piernas. También en el escritor, enunciado como el protagonista del relato, quien nació sin una de sus piernas; así como la polémica generada por "las malformaciones de cientos de recién nacidos, que comenzaron a manifestarse de manera intempestiva se debieron a un fármaco hecho de determinada sustancia (. . .) Nunca llegó a conocerse el número real de afectados por el medicamento" (Bellatin, p. 11-12). Vale asimismo resaltar que es una novela fragmentada en treinta y seis capítulos, y cada uno lleva el nombre de una flor. Se trata de un universo que se fragmenta y a la vez se dilata en dirección al mismo relato: las experiencias de individuos en situación de despojo social. Por lo cual decidimos analizar en esta novela cómo la ausencia se convierte en poética, proponiéndola como un rasgo peculiar en la obra de Mario Bellatin.

La ausencia ha sido debatida en la literatura, en casi todas sus facetas, como sinónimo de la carencia. En poesía, por ejemplo, la ausencia ha sido concebida como un tópico que tiene que ver con la pérdida de la persona amada o deseada; la falta es representada desde el amor y el deseo. Si se hace un rastreo en la narrativa, la carencia aparece como un discurso que tiene que ver con lo social; es decir, con una literatura que representa la denuncia de las prácticas sociales de la exclusión. Dicho de otro modo, obras que han tratado de representar las pérdidas ocasionadas por las guerras, las dictaduras y otras violencias. De manera similar, el discurso de la memoria que atañe a la literatura acerca de las desapariciones forzadas también se ha acercado a la ausencia para seleccionar su memoria.

Para estos efectos, el análisis de este tópico en la obra de Mario Bellatin, especialmente en *Flores*, ha sido trabajado desde diversas referencias teóricas, puesto que la bibliografía de abordaje de la ausencia como tópico en la narrativa es escasa. Así, Mijaíl Bajtín en su libro *Estética de la creación verbal* se cuestiona: "¿De qué se compone una obra artística?" (2011, p. 180). En su planteamiento el autor concluye que para ello son necesarias la forma, el material y el contenido; a partir de eso, en este análisis entendemos que el trabajo ético (qué dice el texto) y estético (cómo lo dice) proyectan la elaboración del objeto estético o, en términos bajtinianos, "la obra artística". Por consiguiente, lo anterior es nuestro acercamiento para analizar la poética de la ausencia desde los juegos escriturales de *Flores*.

En la novela la ausencia es una poética tal como se vislumbra en las imágenes discursivas elaboradas que dejan distinguir el tono y al mismo tiempo el hilo que el escritor determinó para construirlas: la fragmentación. A continuación, subrayamos algunas de estas representaciones en la instancia textual, las cuales permiten al lector adentrarse en estas imágenes desde diversos umbrales:

- En el primer capítulo, titulado "Rosas", el escritor cuestiona la ausencia de una de sus piernas (ausencia corporal).
- Los afectados por el fármaco buscan un apoyo económico por parte de los laboratorios Grunewald, quienes son sospechosos de la creación del fármaco. La mayoría de los pacientes no reciben el apoyo y experimentan todo tipo de exposiciones y humillación por parte de aquellos (despojo institucional).
- Los gremios y colectividades que son nombrados a lo largo del relato representan una marginalización social que tiene que ver con una ausencia o carencia de apertura en las prácticas sociales normalizadoras impuestas a los cuerpos y a cualquier otra práctica cultural distinta (despojo identitario).
- Los gemelos Kuhn que, además de haber nacido sin miembros, fueron abandonados en una canasta y luego internados en un orfanato (despojo de la niñez).

Lo mencionado anteriormente son algunos ejemplos de cómo se puede percibir la ausencia o la carencia en la novela; a continuación, analizaremos detenidamente cómo funcionan en el texto y cómo se elaboran como poética. Para un primer acercamiento a la temática, se parte de una definición argumentada por Consuelo Hernández Carrasco en su texto "El significado de la 'ausencia'" (1996): "El 'yo' decide ciertas carencias, dependiendo de las circunstancias históricas y sociológicas, así como las derivadas de su propia condición personal, es decir, el individuo tendrá 'necesidades' diferentes según su edad, sexo, entorno y momento, frente a otro tipo de 'ausencias' que se producen independientemente de la voluntad humana como la enfermedad, o falta de salud" (p. 109).

Las representaciones que tienen que ver con "lo normal" y "lo anormal", oposición recurrente en la obra del autor de *Flores*, son el umbral clave que elabora la perspectiva de la ausencia, en ocasiones carencia, en su literatura. Esto coincide con lo planteado por Carrasco porque el "Yo" no lo decide todo, sino que lo contextual toma valor antes incluso de que social y culturalmente todos los derechos sean asegurados a los individuos. Estas ausencias están representadas en *Flores* y las analizamos desde las siguientes perspectivas: la ausencia corporal, los espacios de reclusión y el tratamiento del doble.

Poética de la ausencia: el cuerpo posthumano

> Delante del cuerpo enfermo, o abierto, el individuo percibe su fragilidad y ello le aterroriza.
> Iván Mejía R.

La modificación corporal, las prótesis, las cirugías y las diversas alteraciones que permiten al cuerpo cierta transformación es algo que, en las prácticas sociales de la ciencia, del arte y de la industria de la belleza, ha sido ampliamente experimentado. Así, lo posthumano surge para definir a los cuerpos que han sido alterados de alguna manera. Iván Mejía R., uno de los críticos que ha debatido este tema en su libro *El cuerpo pos-*

thumano: en el arte y la cultura contemporánea, menciona algunos teóricos y sus perspectivas:

> Entre esta tensión, de ver el cuerpo posthumano, por un lado instaurado desde los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial (Hayles), concretándose en la figura del *cyborg* (Haraway), y extendiéndose hasta el uso de prótesis y cirugías (Kauffman), y por otro como algo que está por generarse como consecuencia de los avances de la clonación y el diseño genético (Fukuyama y Lipovetsky), diversos artistas –a través de múltiples medios y expresiones– han contribuido a la creación de una estética de la reorganización tecnológica del cuerpo, ya sea celebrando o criticando al cuerpo posthumano. (2014, p. 34)

Los discursos del cuerpo en la obra de Mario Bellatin son un tema muy visitado por los investigadores, y *Flores* no es una novela que huye de esa sistemática tan recurrente en sus representaciones. Si partimos de los oficios en el texto analizado, algunos tienen que ver con el cuerpo: Henriette Wolf (asistente del científico Olaf Zumfeld) trabaja desnudando a los pacientes para evaluar y dar los resultados médicos (ella es el primer filtro que define si el problema físico del paciente fue o no debido al uso del fármaco), el protagonista (el escritor) investiga las distintas maneras de ejercer la sexualidad y los gemelos Kuhn hacen *performances* sadomasoquistas. En el artículo "En los márgenes: versiones de lo normal en *Flores*", Liliane Colanzi (2013) debate el tema de las anomalías en la literatura de Bellatin como un "dispositivo narrativo" que tiene que ver con la necesidad de generar otras subjetividades. Dice la investigadora: "las diferencias, la anomalía, se convierten en un 'dispositivo narrativo' que produce una poética del dolor y de lo monstruoso muy estilizada, que se vale del uso de la vestimenta, el maquillaje, los aparatos ortopédicos para la creación de nuevas subjetividades y nuevas estéticas en aquellos que han tenido como origen la violencia" (p. 129).

Sin embargo, esas identidades ya existen, lo que se necesita es hacerlas visibles, sacarlas a la superficie, ya que el ideal de normalidad a que los

cuerpos son sometidos socialmente margina toda representación que no se adecúe a esta dictadura de los estándares físicos. De manera que lo posthumano entra en equivalencia con el personaje escritor, porque de todos los personajes él es el único que hace uso de una prótesis y esta es su "dispositivo narrativo". Giorgio Agamben, en su ponencia "Qué es un dispositivo" (2007), retoma lo esbozado por Michel Foucault (1926) acerca del tema, resumiendo su pensamiento en los tres siguientes puntos:

1) Un sentido jurídico en sentido estricto: "El dispositivo es la parte de un juicio que contiene la decisión por oposición a los motivos"; es decir, la parte de la sentencia (o de la ley) que decide y que dispone
2) Una significación tecnológica: "La manera en la que están dispuestas las piezas de una máquina o de un mecanismo y, por extensión, el mecanismo en sí mismo"
3) Una significación militar: "El conjunto de medios dispuestos conforme a un plan" (Agamben, 2007, párrafo 3).

Si bien el dispositivo es esa red que se establece a través de una relación entre otras estructuras, ¿no sería entonces el cuerpo una red conformada por la relación con los discursos que lo insertan en una cultura? Partiendo de esta noción, y relacionándola con lo posthumano, planteamos que la prótesis del escritor funciona como un "dispositivo tecnológico", el cual evidencia discursos que lo vinculan a esa red y su relación con los espacios que frecuenta; por ejemplo, la mezquita y las reuniones sadomasoquistas. Otra definición de dispositivo sería pensar en lo que, a partir de determinada interacción social y por ende discursiva, funcionaría como dispositivo narrativo de un cuerpo, ya que el personaje construye narrativas distintas en relación con su prótesis y los espacios frecuentados.

En el capítulo "Orquídeas", el escritor va a una reunión sadomasoquista con su pierna decorada con piedras artificiales y en *short*. Dice el narrador: "Pese a todos sus esfuerzos, nadie parece nunca dispuesto a conocer las posibilidades sádicas o masoquistas que ese miembro falso es capaz de ofrecer" (Bellatin, 2004, p. 16). Aunque el escritor busque que interactúen con su pierna, su prótesis no es vista como instrumento de

placer. Este espacio, a pesar de parecer transgresor, pauta la relación entre los cuerpos bajo estándares de la normalidad impuesta socialmente. En cambio, cuando va a los encuentros musulmanes suele dejar su pierna decorada en la entrada:

> En esas ocasiones casi siempre se encuentra despojado de su pierna ortopédica. Suele dejarla en la entrada, junto con los zapatos que se quitan los fieles antes de ingresar a la mezquita. El escritor se cuida de no llevar nunca la pierna adornada con piedras de fantasía cuya decoración, si se observa con detenimiento, recuerda una sucesión de tréboles por la forma como las piernas se encuentran dispuestas (Bellatin, 2004, p. 23).

En un espacio religioso las ausencias se exponen, es necesario "desnudarse" para vivir la espiritualidad, casi todas las expresiones religiosas plantean este discurso desde distintas formas. En el caso de la prótesis del escritor, se puede notar todavía más presente la equivalencia con el dispositivo, lo que genera una relación de ambivalencia en la narrativa que el personaje establece con su aparato ortopédico; si bien en las reuniones sadomasoquistas su prótesis podría funcionar como un instrumento de placer, en la mezquita el placer no forma parte de la interacción esperada. Mejor dicho, el personaje crea desde la ausencia de su pierna un dispositivo de placer o de privación del mismo de acuerdo con sus vínculos sociales. Es importante resaltar que en ninguno de los espacios existe una relación de otros con la prótesis del escritor, el personaje no logra sus expectativas de generar placer a través de su "dispositivo tecnológico". De manera que, en los espacios frecuentados por el personaje (aunque parezcan muy antagónicos) se genera una relación de equivalencia: ambos están insertados en una cultura de despojo de los cuerpos vistos como anómalos.

Por ende, la noción foucaultiana de "dispositivo tecnológico" se desdobla desde del cuerpo del personaje del escritor en un "dispositivo narrativo". Por lo tanto, lo posthumano se enlaza con la prótesis del personaje porque el acto constante de quitarse y ponerse la pierna de acuerdo con los

espacios —y también el hecho de que esté decorada con piedras— hace que la misma sea no solamente un aparato tecnológico cualquiera sino un dispositivo que se expande hacía la búsqueda de una narrativa propia, que se reconfigura en cada vínculo social del protagonista de *Flores*.

Poética de la ausencia: espacios de reclusión

La verosimilitud planteada por Aristóteles en la *Poética* (2015) permite reflexionar en cómo la literatura —es decir, la ficción— funciona bajo sus propias premisas dentro de la realidad que se crea con las herramientas de producción del texto literario. Si se retoma esto último, se puede concluir que la realidad ficcional está totalmente imbricada con la relación que se establece entre el espacio y sus personajes, que lejos de ser solamente un mero trasfondo desechable en los textos siempre cumplirá una función discursiva relevante. Natalia Álvarez Méndez, en su artículo "Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea" (2019), señala que:

> El espacio, por lo tanto, no será sólo el escenario donde se sitúan los personajes y acontecen las acciones, sino que en muchas historias se erige en protagonistas o en elemento estructurador de la trama, revistiéndose de coherentes formas y múltiples sentidos, a través de la presentación de lugares cargados de significación que construyen mundos ficcionales no sólo análogos al real, sino también maravillosos, míticos o fantásticos (p. 551).

La construcción espacial en la obra de Mario Bellatin es esencial para el análisis de sus textos. En casi todas las representaciones los espacios tienen que ver con la reclusión/encierro y, como señaló Álvarez Méndez (2019), funcionan también como elemento estructurador de la trama. Alicia Vaggione, en su artículo "Literatura/Enfermedad: El cuerpo como desecho. Una lectura de *Salón de belleza* de Mario Bellatin", analiza la representación del cuerpo en la novela *Salón de belleza* (1994) y señala que los cuerpos establecen una relación dialógica con los espacios y con un *modus operandi* característico en la escritura de Bellatin:

> Los espacios de encierro son característicos, además, de otros trabajos de Bellatin. Los asilos o internados para niños nacidos con malformaciones son espacios que aparecen en *Lecciones para una liebre muerta* y en *Flores*. En *Lecciones* —texto en el que el autor recupera *Salón de belleza* y las lecturas a que ha dado lugar— se construye un espacio denominado "ciudadela final", donde se interna forzosamente a las personas afectadas por enfermedades transmisibles fundamentalmente por temor al contagio. Y unos personajes denominados "universales" piden ser encerrados a pesar de no padecer enfermedad alguna. (2009, p. 479)

En *Flores*, lo que acabamos de mencionar se puede interpretar en distintos parámetros: el simbólico, cuando los personajes insertados en su espacio están en situación de encierro (el orfanato, aunque no sea una cárcel, mantiene a los niños recluidos); el contextual, cuando no son necesariamente un espacio de encierro, pero pueden cambiar dependiendo del contexto; por ejemplo, los sótanos que se vuelven un lugar de aislamiento para llevar a cabo encuentros sadomasoquistas. O el simbólico-contextual, que se presenta en la mayoría de los espacios de la novela. En este análisis nos referiremos a tres espacios: el consultorio, el orfanato y el sótano.

En el capítulo "Rosas", los pacientes afectados llegan al consultorio para pasar por una prueba y así intentar conseguir un apoyo económico. Para el narrador: "El consultorio del científico está ubicado en un pequeño edificio de madera rodeado por jardines sembrados con rosales" (Bellatin, 2004, p. 13). En esta primera descripción, la visión de este espacio es totalmente externa, deja entrever un lugar de apariencia agradable a primera vista, pues las rosas desde su valor simbólico representan la belleza. El tamaño del edificio nos presenta una contradicción, ya que el narrador nos dice: "Nunca llegó a conocerse el número real de afectados por el medicamento" (Bellatin, 2004, p. 12); lo que sugiere que el edificio no contaba con un espacio equivalente al número de afectados a los que atendía. Esta visión externa permite una primera impresión de belleza;

pero que más adelante, al conocer la descripción interna, se nota el juego de oposiciones entre el espacio y lo ético (los temas tratados).

De este modo, y en relación con la parte interna del consultorio, en el capítulo "Geranios" se menciona el olor a flores y que este es distinto al de las rosas de la entrada del laboratorio, pues huele a geranios en descomposición: "Según la señora Henriette Wolf ese olor es producido por unos fetos mantenidos en formol que el científico guarda en la pequeña sala como prueba de las consecuencias del fármaco" (Bellatin, 2004, p. 40). Esta perspectiva del interior del consultorio confirma el paradigma que ya se presentaba desde la visión externa, evidenciando un espacio antagónico que se empata con el discurso pretendido: la ciencia como institución se equivoca y no tiene que responder por esto, fallando también en su discurso de humanidad, ya que lo que interesa es la idea de evolución de la medicina sin importar las consecuencias. El científico indica: "Olaf Zumfelde señaló que así como había males de vieja estirpe existían los de nueva creación. El fármaco que deforma a los fetos es uno de los más modernos, aseguró" (Bellatin, 2004, p. 41). Esta descripción desdobla la motivación simbólica de este espacio, pues los pacientes no están en una circunstancia de encierro obligatorio. De manera que la deformación ocasionada por el fármaco tiene equivalencia con el espacio: el olor junto a los fetos guardados por el científico demuestra, en la instancia narrativa, el antagonismo de una institución que tiene el poder por ser la que ha generado las posibilidades de cura y ser la misma que despoja a los pacientes afectados.

Luz Aurora Pimentel, en su libro *Espacios de ficción* (2016), apunta que "un texto narrativo cobra sentido sólo en la medida en que el universo diegético entra en relación significante con el mundo real" (p. 9). Esto abre camino para el análisis del orfanato en *Flores* y la relación discursiva con la representación social de este espacio. En el capítulo "Azucenas", cuando los hermanos Kuhn fueron encontrados después de estar en una estación policial (para ver si alguien los buscaba), van a un orfanato: "El orfanato estatal está situado cerca del mar. Quizá por esto sus rejas muestran señales de herrumbre. Se encuentra protegido por muros altos y en

algunas esquinas han colocado imágenes de santos de piedra. En otras se puede apreciar complicados y gigantescos arreglos florales esculpidos en granito. Magnolias, Hortensias y azucenas de color gris" (Bellatin, 2004, p. 28).

Las representaciones sociales de los orfanatos han evidenciado que más allá de desempeñarse como un asilo para niños y adolescentes, huérfanos o abandonados, actúan como mecanismo de aislamiento de los huérfanos de la sociedad. En la descripción referida anteriormente, el mar funciona como un elemento de ambivalencia con el orfanato, ya que este último tiene los muros altos y el mar (una de sus representaciones simbólicas es la libertad) sería el espacio externo que contraria lo interno. La otra relación paradojal es que las flores pudieran ser interpretadas en un primer momento como un elemento que suaviza el espacio de encierro; no obstante, estas no son descritas como grises en sus representaciones reales, lo que evidencia en el texto la pesadumbre del espacio. Así, el orfanato es simbólico, pues no está declarado como una cárcel, pero actúa como una forma de reclusión y aislamiento de los niños; es decir, la situación de confinamiento se revela porque solamente sus madres adoptivas pueden entrar en contacto con ellos. Los niños viven en situación de encierro hasta que son adoptados o alcanzan la mayoría de edad, que es cuando son (re)incorporados a la sociedad.

Los sótanos, lugares bajos y cerrados, fueron utilizados en la época de las dictaduras y de las guerras como espacios de tortura. No obstante, el sótano es, sin lugar a dudas, un lugar secreto, un espacio que no está tan expuesto o accesible como otras partes de una casa. En el capítulo "Orquídeas" se describe en dónde se hacían los encuentros sadomasoquistas:

> Los depósitos manejados por el gremio de carniceros fueron construidos cerca de los muelles de la ciudad. Entre uno y otros existen pequeños locales abandonados que alguna vez sirvieron de merenderos para trabajadores. Casi todos cuentan con sótanos espaciosos donde ciertos días de la semana se llevan a cabo los Altares. (…) Es posible que se trate de un encuentro sadomasoquista en sus distintas variantes (Bellatin, 2004, p. 15).

Otra vez el autor utiliza el mar en oposición al aislamiento; en este caso, como una especie de escondite dada la naturaleza del encuentro. Se puede notar que el espacio cambia de función, lo que antes era un merendero para trabajadores ahora es el lugar en el que se montan los altares de los posibles encuentros sadomasoquistas. Se vuelve un espacio para experimentar con el cuerpo y con los deseos; en otras palabras, un lugar para la *performance*. Y eso llama la atención del personaje escritor: "Aparte de lo que sucede en escena nada realmente importante ocurre entre el público. Esa pasividad parece molestarle al escritor" (Bellatin, 2004, p. 16). Lo que conlleva a que sea un espacio contextual, adaptado para las *performances* sadomasoquistas, pero no representa lo que se espera de este tipo de encuentro, el contacto físico.

En *Flores* el espacio está relacionado con el encuentro de colectividades mencionadas a lo largo de la novela (el gremio de los carniceros, los adultos maltratados en la infancia, los jóvenes que aman a los ancianos, entre otros), siendo estas, de alguna manera, marginadas en las prácticas sociales de espacios "normalizadores" como, por ejemplo, las iglesias, las escuelas, entre otros. Estas colectividades pueden ser entendidas como grupos de individuos en situación de despojo identitario que han sido excluidos de diversos contextos, debido a ello buscan sus propias afinidades y se reúnen en lugares ocultos y encerrados a fin de expresar sus afectos.

Lo anterior establece una relación entre víctima y victimario que se puede ver entre los afectados por el fármaco y los niños en situación de abandono o huérfanos, ya que también es una suerte de despojo reconocido en las prácticas sociales en donde el cuerpo enfermo o diferente, que no responde a la lógica impuesta de cuerpos estandarizados, no tiene lugar; y tampoco los individuos en situación de abandono. Así, la relevancia del espacio hace evidente esta dinámica del confinamiento de los cuerpos que exceden lo socialmente instituido como "normal". Otra vez el autor de *Flores* juega con "lo normal" y "lo anormal" para representar las prácticas sociales del despojo y evidenciar a estos personajes anómalos que resisten, existiendo y creando espacios de convivio en el encierro, en los sótanos, en lugares de difícil acceso. Así, es la exclusión social, sea

identitaria o de personas con características física no estandarizadas, lo que ocasiona la falta como una condición en la práctica de los personajes en la novela y son los espacios los que revelan esas dinámicas de despojo.

Poética de la ausencia: el tratamiento del doble

> Sugerido o estimulado por los espejos, las aguas, y los hermanos gemelos, el concepto del doble es común a muchas naciones. Es verosímil suponer que sentencias como *Un amigo es un otro yo* de Pitágoras o el *Conócete a ti mismo* platónico se inspiraron en él.
>
> Jorge Luis Borges

El doble ha sido ampliamente representado como estrategia narrativa en diversas obras literarias. *Doppelganger*[1] es una de las definiciones más conocidas para referirse al doble; no obstante, si se trata de una estrategia narrativa esta puede cambiar de acuerdo con el "qué dice el texto" y el "cómo lo dice"; es decir, sus aparatos éticos y estéticos. En el caso del manejo del doble en la novela analizada, no tiene que ver con el famoso doble malvado, sino con dobles idénticos y/o distorsionados, cuestión que se elabora a través del cuerpo; de manera que, más allá de especificar cómo los personajes desempeñan esta representación nos interesa considerar las especificidades del doble bellatiniano.

En el capítulo titulado "Pensamientos" se enuncian los antecedentes del escritor. Sabemos que tuvo un hermano gemelo y que los dos nacieron con "anomalías congénitas" (Bellatin, 2004, p. 79); su hermano sin

[1] En este caso, como este término ha sido ampliamente abordado por la crítica, decidimos utilizar como definición lo que dijo Leopoldo la Rubia de Prado: "La palabra proviene del *doppel*, que significa 'doble', 'copia', 'duplicado' y *ganger*, que podría ser traducida como 'andante'; por tanto, sería algo así como el doble que camina (junto a ti). (…) El término se utiliza para designar a cualquier doble de una persona, comúnmente en referencia al 'gemelo malvado' o al fenómeno de la bilocación" (2010, p. 109).

ambos brazos y él sin una de sus piernas a partir de la rodilla. Acerca de sus padres se sabe que eran cristianos y que incluso se conocieron en un encuentro organizado para jóvenes religiosos. El padre, cuando nacieron sus hijos, es el primero en saber que nacieron con la ausencia de algunos miembros; después de eso desaparece. El hermano del escritor no vuelve a ser mencionado en el relato y tampoco se sabe su nombre o qué fue de él. No obstante, tanto el escritor como su gemelo demuestran cierta contigüidad con el tema de las anomalías abordadas en la narración, dejando entrever que quizá formen parte de los afectados por el fármaco.

La referencia a los fármacos es el primer síntoma que indica el origen de las diferencias físicas de los gemelos, el protagonista lo cuestiona en el capítulo "Rosas" y lo vuelve a señalar en "Petunias": "Pese a la cantidad de niños que presentaron deformaciones físicas en el momento de nacer, pasó algún tiempo antes de que el científico Olaf Zumfelde estableciera plenamente una relación de causa y efecto entre el fármaco y las anomalías. Hubo desconcierto en los hospitales, que de la noche a la mañana vieron aumentar de manera inusitada el número de recién nacidos anormales" (Bellatin, 2004, p. 45).

Otro rasgo relevante es la equivalencia entre el hecho de que los Kuhn hayan sido encontrados en una canasta y el abandono del padre, lo que permite proyectar que muchos niños también sufrieron las mismas consecuencias cuando sus padres supieron de la condición física de sus hijos. Por eso, la ausencia presenta un continuo que empieza en el cuerpo y que se extiende a las relaciones que se establecen a partir de este. Más allá de intuir que los Kuhn, junto al escritor y su hermano, sean parte de las víctimas, se considera que la relación entre dichos personajes motiva las primeras distorsiones del funcionamiento del doble en *Flores,* que se dan a través del cuerpo categorizado como "anormal" o "enfermo". Lo que implica no solamente una ausencia corporal sino la representación de una deformidad social que tiene que ver con el concepto de la corporalidad que margina a los que no representan los estándares de las prácticas sociales.

No obstante, las diferencias físicas entre los gemelos son distintas y esto permite una categorización de los dobles en la novela. Vale resaltar que una de las especificidades del doble en *Flores* es que los personajes se reconocen y se diferencian desde sus ausencias corporales. Los gemelos Kuhn se distorsionan simétricamente, ambos nacen con las mismas características físicas, no se complementan, se unifican y nunca se hace una distinción entre ellos en el texto. El escritor y su hermano presentan un doble que se distorsiona de manera complementaria, sus características físicas son contrarias, lo que tiene el escritor le falta a su hermano y viceversa. La imposibilidad de ser el otro es lo que refuerza el funcionamiento del doble en *Flores*, porque la complementariedad no instaura un ser completo, sino que sigue siendo el otro un complemento.

De manera particular, el doble representado por el hermano gemelo del escritor forma parte de esa carencia o extrañeza que el personaje encuentra en sí mismo, e incluso se puede ver a través del uso de la prótesis, ya que es el único personaje que utiliza dicho dispositivo. El hermano del escritor no tiene lo que él tiene, y él no tiene lo que su doble tiene, lo que ocasiona una complementariedad a través de sus cuerpos.

Así, se puede decir que hay una equiparación en lo mencionado anteriormente con los gemelos Kuhn, aunque no se diga que son gemelos idénticos se entiende de esta manera, y las imágenes narradas señalan esta intuición: ambos nacieron igualmente sin ninguno de sus miembros, hacen *performances* y siempre que aparecen están juntos, como si fueran un solo cuerpo, simétricos y unificados. La idea que en ocasiones se plantea en la novela de que "lo similar cura lo similar"[2], también posibilita una relación de dualidad en la narración; lo que no determina directamente el desarrollo del doble pero sí funciona como conceptualización de este, ya que se trata de unos gemelos con los mismos rasgos físicos.

[2] Esta idea se origina de un concepto que es el principio de la homeopatía, significa que una determinada sustancia puede ocasionar daño si es consumida en grandes cantidades; sin embargo, consumida en pequeñas dosis puede funcionar como tratamiento.

Los dobles idénticos y distorsionados elaborados en *Flores* muestran que el ser idéntico en el discurso de la novela no puede existir sin la distorsión; es decir, la alteración corporal implica lo idéntico, como si el espejo de la alteridad tuviera que deformarse para proyectar una relación discursiva que genera un proceso de reconocimiento empático, sea a través de la semejanza, sea a través de la complementariedad. En *Flores* se nota una perversión de la tradición del doble que va desde la representación de los cuerpos hasta la noción de alteridad que se elabora a través de lo idéntico. Esto es contiguo a la construcción del debate propuesto por Anadeli Bencomo (2014) acerca de los "personajes antiépicos", que conlleva a evidenciar personajes marginados por las representaciones literarias, los cuales Bencomo entiende por "subjetividades anómalas" que en el contexto del doble en la novela percibimos como dobles anómalos o antiépicos.

Asimismo, lo que sería anormal para determinadas prácticas sociales funciona dentro de este colectivo, en el contexto de la narración, como una alteridad idéntica o una alteridad construida a través de la complementariedad, lo que vemos como una analogía en la novela. En otras palabras, la sociedad, con sus prácticas de sometimiento de los cuerpos a una dictadura de la normalidad, termina por excluir y marginar a la mayoría de ellos. Sin embargo, esto genera otra dinámica de alteridad que se construye al margen: la que se reconoce y se complementa en el otro desde sus ausencias.

Poética de la ausencia: las subjetividades anómalas

Para finalizar este acercamiento, enfatizaremos que el discurso de la fragmentación permite, más allá de los juegos estéticos propios de la novela breve, la elaboración de personajes poco representados en la historia del canon. Ahora bien, si retomamos lo que dijo Cecilia Eudave en su artículo "Hacia una poética sobre la novela breve" (2014): "La brevedad acepta con naturalidad, sin fatigar ni verse excesiva, los juegos del lenguaje, las apuestas estructurales poco convencionales donde se rompe el tratamiento ordinario de la narrativa al abordar la historia" (p. 341), podemos decir

que *Flores* además de evidenciar estos juegos inaugura un discurso propio desde la fragmentación: la ausencia.

El análisis discursivo nos permitió investigar línea por línea "los hilos" que despliegan la poética de la ausencia en la novela analizada. Fueron las sistemáticas del silencio, del cuerpo enfermo, del despojo y de la marginalización de individuos o prácticas no estandarizadas socialmente las que nos posibilitaron encontrar la falta o carencia como un síntoma compartido en todos los personajes de *Flores*. Más que hilos el autor está escribiendo su propio tejido a través de personajes que experimentan la ausencia desde múltiples trincheras y desde ahí desarrollan sus "dispositivos narrativos" y sus dinámicas de alteridad.

Lo ético y lo estético (qué dice el texto y cómo lo dice) son los principios básicos de la elaboración del objeto estético, aunque en ocasiones se nombre distinto —estructura, temas, sistemáticas, forma, contenido, entre otras— es por medio de esa comprensión que se puede dimensionar la poética de una obra. Todo lo mencionado a lo largo del análisis nos permite decir que *Flores* es una novela que representa un cambio en las dinámicas éticas y estéticas de la literatura mexicana actual, porque dicha novela condensa en sus representaciones una polifonía de discursos y de personajes anómalos.

Así, es el discurso de la fragmentación, a través de la poética de la ausencia como una elaboración ética y/o estética, lo que posibilita la conformación de las subjetividades anómalas; concepto planteado por Anadeli Bencomo en su artículo "La novela corta mexicana: relato antiépico y subjetividades anómalas" (2014). La crítica resalta que:

> La narrativa del fracaso de una generación encuentra en su recuento, en las páginas de esta y otras novelas una posible vía de redención contra el olvido a partir de las memorias de esta especie de subsuelo o de abismo donde han sido depositadas las historias de los sujetos desechables. Se trata entonces de pensar en la novela corta como un recurso posible de recuperación de aquellas existencias que se sienten amenazadas de ser borradas de la trama colectiva, de la Historia. Y es precisamente, ante el riesgo de la muerte in-

> significante que arrastra consigo a personajes y existencias prescindibles que el recurso de la narración se configura como artefacto de afirmación (p. 29).

Lo ético y lo estético antes mencionados facilitan estas particularidades de la novela breve; las cuales a partir de la trama logran elaborar personajes poco visitados en las representaciones literarias. Los personajes de *Flores*, desde los espacios de encierro (el orfanato, el sótano, los consultorios, entre otros), el juego de los dobles (el escritor y su hermano, los Kuhn) y lo corporal no se crean solos, sino desde experimentaciones éticas y estéticas. La ausencia se relaciona con lo que se ha debatido acerca de estos personajes antiheroicos; en el contexto de los actantes *Flores* suele estar relacionado con lo marginado y proporciona, como ha sido indicado, esa suerte de resistencia discursiva: las subjetividades anómalas.

Los personajes anómalos no protagonizan la escena literaria, con eso la obra de Bellatin compone un universo de representaciones antiépicas, lo que posibilita un giro en los discursos del canon sin recurrir a representaciones literarias estandarizadas (al menos no de manera evidente), puesto que el autor ha logrado un lugar discursivo en la escena literaria inaugurando una poética propia, la poética de la ausencia que permea toda su obra. *Flores* es un relato antiépico, rompe con los discursos del héroe clásico evidenciando su proceso de composición del objeto estético desde los discursos de la ausencia. Así, tal vez se esté posicionando en la literatura contemporánea actual un giro estético y discursivo, quizá todavía anclados en el canon, pero ya inaugurando representaciones poco visitadas: personajes antiépicos que responden a la perspectiva de las subjetividades anómalas.

Bibliografía

Agamben, G. (2011). *¿Qué es un dispositivo?* Sociológica, año 26, núm. 73, 249-264. Obtenido el 02 de julio de 2020 de http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v26n73/v26n73a10.pdf

Álvarez, N. (2003). *Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea*. Signa, núm. 12. Obtenido el 02 de julio de 2020

de http://www.cervantesvirtual.com/obra/hacia-una-teoria-del-signo-espacial-en-la-ficcion-narrativa-contemporanea/
Aristóteles (2015). *Poética* (1ª Ed.). São Paulo: Editora 34.
Azaretto, J. (2009). Entrevista a Mario Bellatin. *La clé des langues*. Obtenido el 02 de julio de 2020 de http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/litterature/entretiens-et-textes-inedits/entretiens/entrevista-a-mario-bellatin
Bajtín, M. (1999) *Estética de la creación verbal* (10ª Ed.). Madrid: Siglo veintiuno editores.
Bauman, Z. (2007). *Tiempos líquidos: vivir en una época de incertidumbre* (1ª Ed.). Barcelona: Tusquets.
Bellatin, M. (2004). *Flores* (1ª Ed.). Barcelona: Editorial Anagrama.
Bencomo, A. (2014). La novela corta mexicana: relato antiépico y subjetividades anómalas. En A. Bencomo, C. Eudave (Eds.), *Salón de anomalías. Diez lecturas críticas acerca de la obra de Mario Bellatin* (pp. 15-32). Lima: Ediciones Altazor.
Benjamin, W. (1930). *Crisis de la novela*. Obtenido el 05 de julio de 2020 de https://es.scribd.com/document/285376629/Walter-Benjamin-Crisis-de-la-novela
Borges, J., Guerrero, M. (2007). *El libro de los seres imaginarios*. Barcelona: Editorial Destino.
Carrasco, C. (1996). *El significado de la "ausencia"*. Centro Virtual Cervantes. Obtenido el 19 de julio de 2020 de https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_32/congreso_32_13.pdf
Colanzi, L. (2008). En los márgenes: versiones de lo normal en *Flores* (pp. 119-133). En *Salón de anomalías. Diez lecturas críticas acerca de la obra de Mario Bellatin* (1ª Ed.). Lima: Ediciones Altazor.
Eudave, C. (2008). *Shiki Nagaoka* o trastocando el signo: una historia de diferenciación. En A. Bencomo, C. Eudave (Eds.), *Salón de anomalías. Diez lecturas críticas acerca de la obra de Mario Bellatin* (pp. 173-191). Lima: Ediciones Altazor.
Foucault, M. (2005). *¿Qué es un autor?* El Seminario. Obtenido el 02 de julio de 2020 de http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegra-

do/musicoterapia/informacion_adicional/311_escuelas_psicologicas/docs/Foucault_Que_autor.pdf

La Rubia de Prado, L. (2010). *Recursos narrativos y repercusiones filosóficas: el doppelgänger en la literatura de las ideas (Gógol, Dostoievski y Kafka)*. Éndoxa: Series filosóficas, 107-135. Universidad de Granada. Obtenido el 18 de julio de 2020 de http://revistas.uned.es/index.php/endoxa/article/view/28/20

López, F. (2017). *Mario Bellatin, el cuadernillo de las cosas difíciles de explicar* (1ª Ed.). Alicante: Cuadernos de américa sin nombre.

Mejía, I. (2014). *El cuerpo posthumano en el arte y la cultura contemporánea* (1ª Ed.). México: Colección Espiral Universidad Nacional Autónoma de México.

Miranda, S. (2008). Prólogo. Hacia un canon perpetuo. Anatomías divergentes y derivaciones estéticas del corpus bellatiniano. En *Salón de anomalías. Diez lecturas críticas acerca de la obra de Mario Bellatin* (pp. 15-49). Lima: Ediciones Altazor.

Palaversich, D. (2005). Prólogo. En *Obra reunida I* (pp. 11-23). México DF: Alfaguara.

Pimentel, L. (2016). *El espacio en la ficción* (2ª Ed.). México: Siglo xxi editores.

Vaggione, A. (2009). Literatura/Enfermedad: El cuerpo como desecho. Una lectura de *Salón de Belleza* de Mario Bellatin. *Revista Iberoamericana*. Vol. 75, número 227, pp. 475-486. Obtenido el 19 de julio de 2020 de http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/download/6585/6761

La sangre y las pantallas: el desplazamiento de los procesos de escritura en *Los muertos indóciles*, de Cristina Rivera Garza[1]

SEBASTIÁN MIRAS*

Introducción

"Una soga que resbala en un trozo de madera puede quemarlo: / un cuello sobre el que resbala una soga se estremece: enrojece". Estos versos —cuyo lazo con la muerte desafía de cierto modo las expectativas hasta entonces creadas por el libro— cierran el poemario *Fricciones*, de Maricela Guerrero (2016, p. 40). El itinerario de las páginas que siguen no estará guiado por las composiciones de Guerrero, aunque sí se encargarán de secundar las reflexiones que aquí se viertan. El horizonte con el que pretendemos establecer contacto se define por los planteos sobre la escritura contemporánea que Cristina Rivera Garza formula en *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*.

Existen dos ideas a través de las cuales se configuran los ensayos que conforman esta obra. Una de ellas apunta a las posibilidades de construir significado en un contexto marcado por la violencia, por la muerte. La otra piensa acerca de los cambios estructurales de los modos de

[1] La presente investigación se integra en un Proyecto del Ministerio de Educación del Gobierno de España, que lleva por título "Construcción / reconstrucción del mundo precolombino y colonial en la escritura de mujeres en México (siglos XIX-XXI)" (PGC2018-096926-B-100), dirigido por Carmen Alemany Bay y Beatriz Aracil Varón en la Universidad de Alicante.

* Universidad de Alicante.

producción, anclando en la revolución digital las perspectivas que guían actualmente a la comunidad literaria. Ambas nociones se funden en el concepto de *necroescrituras*. Este nuevo componente hace referencia a la agonía del individualismo, propia de la postmodernidad, en tanto mutación significativa en nuestra sociedad y nuestra cultura, cuyas repercusiones aparecen como muestra de los cambios profundos que atravesamos, pero a la vez como trayectorias posibles. Es a partir de aquí que Rivera Garza busca dar cuenta de los desplazamientos que afectan hoy en día a los procesos de escritura. Nuestro trabajo procurará, entonces, considerar los planteamientos de la ensayista mexicana dentro del marco conceptual del postmodernismo.

El fundamento de las *necroescrituras* —siempre en su forma plural, así lo especifica Rivera Garza— se encuentra en otro concepto, el de necropolítica, propuesto por Achille Mbembe en su ensayo *Necropolitics*, publicado en *Public Culture* en 2003. El filósofo camerunés, sirviéndose a su vez del bio-poder foucaultiano, pretende con él dar cuenta de las estructuras que rigen el capitalismo del siglo xxi. El bio-poder es, según Foucault (2007), un mecanismo de poder constitutivo de la modernidad, de los Estados modernos, que da cuenta de un nuevo proceso de control y regulación de la vida de las poblaciones. Mbembe (2011) entiende que el concepto resulta exiguo al intentar explicar cómo, en las sociedades contemporáneas, el gobierno de la muerte somete a la vida, no solo volviendo al armamento una amenaza —y un práctica efectiva— de exterminio, sino creando además condiciones de existencia que se hallan en el linde entre la vida y la muerte, participando no se sabe muy bien de cuál de ellas:

> ¿La noción de biopoder acaso da cuenta de la forma en que la política hace hoy del asesinato de su enemigo su objetivo primero y absoluto, con el pretexto de la guerra de la resistencia o de la lucha contra el terror? (p. 20)

Este es el marco que sirve a Rivera Garza para cuestionar el modo en que las comunidades literarias levantan sus construcciones de signi-

ficado; pero aún más, es el contexto frente al cual las escrituras deben —si consideramos que su tarea es la del examen y el juicio— ubicarse, formular sus críticas, desajustar esas maniobras del poder. De aquí surge también el binomio que sirve de encabezamiento a estas páginas. Si las prácticas literarias contemporáneas están ineludiblemente ligadas a los medios digitales, es ahora cuando se muestran "la sangre y las pantallas, confundidas" (Rivera Garza, 2019, p. 17). Más adelante repasaremos algunas de las estrategias que los escritores han empleado para evitar que el lenguaje sirva de medio para alcanzar un fin determinado —lo que supondría abandonar la búsqueda por expresarse con un lenguaje que no se caracterice por la transparencia, la univocidad—; diremos sin embargo que, si bien muchas de esas estrategias han sido absorbidas por el sistema mismo que buscaban fracturar, también es cierto que han sabido persistir en la indagación de alternativas formales que permitieran dar cuenta del entramado de la realidad que se quiere evidenciar.

Sería conveniente recuperar la exposición que Rivera Garza (2019) hace del concepto de *necroescrituras* para que su contorno quede mejor perfilado:

> A la producción textual que, alerta, emerge entre máquinas de guerra y máquinas digitales la denomino aquí necroescrituras, siempre en plural: formas de producción textual que buscan esa desposesión sobre el dominio de lo propio. Producto de un mundo en mortandad horrísona, dominado por Estados que han sustituido su ética de responsabilidad para con los ciudadanos por la lógica de la ganancia extrema, las necroescrituras también incorporan, no obstante y acaso de manera central, prácticas gramaticales y sintácticas, así como estrategias narrativas y usos tecnológicos, que ponen en cuestión el estado de las cosas y el estado de nuestros lenguajes. (p. 28)

Más allá de las cuestiones preliminares que se han planteado hasta el momento acerca de cómo la configuración contemporánea de los Estados provoca un juego perverso con la posibilidad de *existir* o no del individuo, en la definición que Rivera Garza ofrece de las *necroescrituras* surge una

idea ligada al concepto que aún no se había reseñado: en el núcleo de estas formas de escritura se encuentra la desposesión, la emancipación de las trampas de la autoría. Pero incluso, la desposesión discurre hacia otra práctica a la vez opuesta y contigua: las prácticas de la comunalidad.

Existe aún una idea adicional que, aunque pueda resultar evidente, no siempre se ha considerado del mismo modo. Si la "mortandad horrísona" que soportan las sociedades contemporáneas ha provocado que las escrituras actuales transformen sus formas de composición y transmisión, es porque existe una honda correspondencia entre nuestra posición ante la muerte y las maneras que tenemos de pensarnos, afirmarnos, a nosotros mismos. Este vínculo ha sido expuesto y analizado en la segunda mitad del siglo veinte por algunos autores que se han ocupado extensamente de la muerte, de nuestra relación y las representaciones que a lo largo de la historia se han hecho de ella, me refiero a Philippe Aries y Edgar Morin. En *El hombre y la muerte*, de 1951, Morin (2003) llama la atención sobre la ligazón de la "conciencia de la muerte y *afirmación* de la individualidad" (p. 37), pero asimismo expone allí otro planteamiento que se enlaza con las prácticas de la comunalidad: "el horror a la muerte depende estrechamente de lo desligado que esté el individuo en relación a su grupo: cómo, recíprocamente, la presencia imperativa del grupo aniquila, rechaza, inhibe o adormece la conciencia y el horror a la muerte" (p. 36). Es quizás en este punto donde "la sangre y las pantallas" justifiquen su contigüidad. Las pantallas, y los mecanismos de desapropiación que ha puesto en juego, proporcionan una vía para confundir los discursos, para estar "relacionalmente con otros" (Rivera Garza, 2019, p. 21), e interponer así algo extraño a la persona que active a la comunidad y difumine las crueldades de la violencia, de la sangre.

La tribología de Maricela Guerrero

El poemario de Guerrero que citamos arriba es entre otras cosas un estudio acerca del rozamiento, del desgaste que produce, del placer que provoca burlar la inevitable fricción entre dos superficies. Cada uno de los apartados de *Fricciones* viene encabezado por una cita sin atribución. La

mayoría de estos fragmentos provienen de dos títulos: uno de ellos es un manual ("No me dejaron leer los manuales no me dejaron deslizarme ni consumir los frutos rojos". Guerrero, 2016, p. 32), *Fundamentos de Tribología*; el otro, cuyo autor es Roberto Llanas y Fernández, se titula *Ingeniería en México, 400 años de historia*. Lo singular es el modo de incorporar fuentes no-literarias y conseguir un todo coherente.

La urdimbre de citas que encabeza cada una de las secciones es una de las pistas que nos conduce a los modos de producción textual propuestos por Rivera Garza. Lo que se desprende de esta estrategia, un intento de establecer correspondencias entre realidades dispares, es la relajación de la supremacía que el autor ha ostentado en la modernidad, "para ceder su espacio a la función de la lectura y la autoría del lector como autoridad última" (Rivera Garza, 2019, p. 31).

Los llamamientos que Guerrero hace a las cuestiones técnicas acerca de la fricción operan en contraposición, claro está, con la búsqueda de significación propia del lenguaje poético. Pero lo que se introduce de esta manera no se mantiene en la contradicción, sino que emprende un camino de re-escritura, donde la imagen poética retoma el razonamiento de la técnica para desviarlo, una y otra vez. Una de las secciones, titulada "Sustancias", comienza con el siguiente epígrafe:

> El desgaste es conocido desde que el ser humano comenzó a utilizar elementos naturales que le servían como utensilios domésticos. Este fenómeno al igual que la corrosión y la fatiga, es una de las formas más importantes de degradación de piezas, elementos mecánicos y equipos industriales. (Guerrero, 2016, p. 12)

Maricela Guerrero (2016) incorpora el desgaste de los materiales a sus versos a través de un recuerdo infantil, el recuerdo de unos niños deslizándose por una "resbaladilla" para expresar la percepción temprana del deterioro mediante esta actividad lúdica: "Resbalar —se trata de un desliz—/ es una forma temprana de comprender/ el deterioro" (pp. 13-14). La metáfora conserva el fondo de la explicación técnica que define

la fricción: al deslizarse, dos cuerpos entran en contacto y se produce un desgaste. Pero lo primordial, como tal vez ocurra en toda metáfora, es la disonancia. Se trata de suspender la correspondencia ordinaria que suscitaría el desliz para descubrirnos lo que está sucediendo a otra escala. Esta imagen es central y recurrente a lo largo del poemario. De hecho la contraposición entre fricción y desliz es la idea que vertebra sus páginas; la evocación de una "mole de concreto porcelanizada, lisa y brillante como patio de psiquiatría" está en la base de su búsqueda, un recuerdo de infancia que se abre paso entre problemas de ingenieros: "Hubo una vez un parque con una resbaladilla gigante: una mole de concreto porcelanizada, lisa y brillante" (Guerrero, 2016, p. 18).

En el *Diccionario de los símbolos* de Chevalier y Gheerbrant (1986) se dice que el rojo "es el color de la ciencia, el del conocimiento esotérico, prohibido a los no iniciados" (p. 888). Este color aparece también de forma constante en el poemario. En primer lugar porque es una consecuencia visible de la fricción, asociado al calor y al ardimiento que generan; en segundo lugar porque es señal de lo prohibido, de aquello que se le niega a la voz poética por parte de los científicos —médicos e ingenieros—. El deslizarse y la rojez aparecen asociadas en esa contraindicación: "No me dejaron leer los manuales no me dejaron deslizarme ni consumir los frutos rojos" (Guerrero, 2016, p. 33). En este contexto podemos referirnos a la muerte deseada o inminente de quien escribe. Los versos finales aglutinan en una imagen límite los sentidos de deterioro y prohibición. El deterioro se descubre en la muerte del ahorcado, la prohibición, en los intentos de prevenir el suicidio, la locura, de hacer que la fricción realice esa tarea atroz y concluyente en el propio cuerpo.

Comunalidad y desapropiación

El final de *Fricciones*, donde se insinúa el suicidio de la voz poética, nos ubica en una cuestión analizada por Rivera Garza en sus ensayos: la muerte del autor. De forma eminente, fue un asunto desarrollado por Roland Barthes, a quien Rivera Garza cita, pero la ensayista mexicana emplea la ficción de un autor norteamericano para evidenciar cómo determinadas

narrativas experimentales han plasmado en sus páginas esa desaparición. David Markson, el novelista estadounidense, es la figura paradigmática en lo que a este procedimiento textual se refiere:

> la muerte marksoniana del autor constituye (...) un guiño más que un gesto redondo y completo en sí a mucha de la teoría que anima una serie de textos sólo muy frágilmente unidos por un arco narrativo con base en una anécdota más bien básica: la muerte de alguien que escribe. (Rivera Garza, 2019, p. 47)

En este contexto, es oportuno mencionar que la muerte del autor se enmarca en otro concepto que caracteriza el período histórico que atravesamos, o más bien, expresa por qué el modernismo se agota y debe dejar paso a un nuevo período. Este componente hace referencia a la agonía del individualismo. Los estilos singulares, que reflejaban lo distintivo de una obra o autor, haciendo de ese estilo algo reconocible y convirtiéndolo así en modelo, organizaban la estética modernista. En la actualidad, numerosos enfoques coinciden en que ya no es posible concebir a ese sujeto individualista. Fredric Jameson (2002) apunta incluso que "podrían describirse como ideológicos el concepto del individuo único y la base teórica del individualismo" (p. 21).

La dificultad que plantea esta desaparición de un yo singular, capacitado para transmitir una experiencia singular, es encontrar los motivos que impulsan a transmitir una experiencia estética en el momento actual. Si todo ha sido inventado, entonces es tarea imposible la de concebir nuevas formas estilísticas que representen aquello específico que tiene la contemporaneidad. Jameson (2002) deriva de esta problemática que el mensaje propio del arte posmodernista será el mensaje del fracaso, transmitir precisamente la imposibilidad de crear algo novedoso; "como si, por alguna razón, no pudiéramos abordar hoy nuestro propio presente, como si nos hubiéramos vuelto incapaces de producir representaciones estéticas de nuestra experiencia actual" (p. 25). La constatación de esta imposibilidad es un indicio inquietante, en tanto expresa que nuestra sociedad es

incapaz de dar forma estética a su experiencia, no está capacitada para representarse a sí misma.

La muerte del autor, la desaparición de la voz autoral, confiere al texto un gesto de inconclusión, lo que a su vez hace que aumente la participación del lector en el texto. Podríamos decir entonces que la *fricción* entre autor y obra disminuye, que el autor se desliza en sus páginas. Los mecanismos que posibilitan ese deslizamiento son múltiples, ya que si bien la muerte del narrador resulta la más ostentosa, no agota las estrategias narrativas que en las décadas precedentes se han empleado para certificar esa desunión. Rivera Garza presenta muchas de estas estrategias, dentro de las cuales aparece el *collage* como manifestación que reúne en sí una serie de atributos también definitorios: la cita sin atribución, el *copy-paste*, la frase abierta.

Jameson sugiere el pastiche como noción que puede dar cuenta de uno de los rasgos más sobresalientes del estilo que domina este período. Sus características diferenciadoras se establecen en contraposición a la parodia, ya que esta explota ciertos estilos que poseen un carácter único, definido, para crear una parodia de ellos. El pastiche por su parte, si bien comparte la actitud imitadora, es incapaz de formular la sátira implícita en la parodia. El motivo de esta incapacidad es de vital importancia para la caracterización del postmodernismo. La parodia puede realizarse cuando existe un estilo convencional en el cual la norma es reconocida por todos. El pastiche surge entonces de la ausencia de un modelo "normal" que sea visto como una pauta que guíe las creaciones, conductas, etc. Pero Jameson (2002) plantea además otro empleo del término postmodernismo; no se utiliza únicamente para identificar un estilo en concreto, sino que es también un "concepto "periodizador" cuya función es correlacionar la aparición de nuevos rasgos formales en la cultura con la de un nuevo tipo de vida social y un nuevo orden económico" (p. 17).

Estos recursos —pastiche, *collage*, citas y *copy-paste*— han sido empleados últimamente por una corriente llamada "escritura conceptual", desarrollada en Estados Unidos, que se nutre de algunos procedimientos utilizados tanto por las vanguardias históricas como por los movimien-

tos de literatura experimental surgidos en Francia en la segunda mitad del siglo xx. Entre los teóricos que han reflexionado sobre esta estética, Rivera Garza cita a Vanessa Place, Robert Fitterman, autores de *Notes on Conceptualisms*, y a Kenneth Goldsmith, autor del libro de ensayos *Uncreative Writing, Managing Language in the Digital Age*. Las técnicas de apropiación que utilizan como bandera son la alegoría y el pastiche respectivamente. Kenneth Goldsmith fundamenta su reflexión acerca de la escritura no-creativa en conceptos como el de *unoriginal genius* de Marjorie Perloff, la defensa que Jonathan Lethem hace de la apropiación en *The Ecstasy of Influence* (en sí misma una apropiación), o las creaciones de la poesía Flarf. El paradigma de la escritura no-creativa lo sitúa Goldsmith en el *Libro de los Pasajes*, de Walter Benjamin. Este monumental juego de citas y fragmentos consigue plasmar una voz propia a través de un movimiento de apropiación, y hace preguntarse a Goldsmith (2015) si "¿no es todo material cultural algo compartido, algo donde las obras nuevas se construyen sobre obras preexistentes, sin importar si esto se reconoce o no?" (p. 164).

Estas propuestas confluyen el conceptualismo, una escritura que, según explica Rivera Garza (2019), "ha desplazado su foco de atención de los procesos de producción a los de posproducción textual, transformando así al escritor en manipulador de signos o curador del lenguaje contemporáneo" (pp. 23-24). El énfasis del arte conceptual queda entonces ubicado en el manejo de las máquinas digitales. Sol Lewitt (1967), artista estadounidense adherido al movimiento, aporta una sugerente definición del principio que rige al conceptualismo: "When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art"[2] (p. 80).

[2] "Cuando un artista emplea una forma conceptual de arte, significa que la planificación y las decisiones fueron tomadas de antemano, y que la ejecución pasa a ser un aspecto insustancial. La idea se vuelve la máquina que produce la obra de arte" (La traducción es del autor).

Si bien puede existir un desacuerdo en el *momento* en que se ubica la actividad de producción del artista, es decir, precedente o ulterior a la ejecución, es manifiesto que pierde peso la circunstancia precisa de la producción. Lewitt resalta la importancia del proyecto, de la planificación, mientras que Rivera Garza subraya el manejo de los signos; sin embargo, lo que destaca en ambos es la depreciación de la idea de un genio creativo individual que obra de acuerdo a mecanismos propios de una divinidad. En un ensayo titulado *Del libro a la pantalla. Antes y después del libro*, Giorgio Agamben (2016) observa lo siguiente:

> sobre nuestra idea de creación y de obra está el paradigma teológico de la creación divina del mundo, es ese fiat incomparable que, según lo que sugieren los teólogos, no es un facere de materia, sino un creare ex nihilo, una creación que no está precedida de ninguna materia, y que se cumple instantáneamente, sin dudas ni arrepentimientos, por un acto gratuito e inmediato de la voluntad. (p. 70)

Contra esta noción del acto creativo, el filósofo italiano busca resaltar la importancia de aquello que está "antes del libro", los bosquejos, retazos y borradores que preceden a la obra finalizada. Aun así, los intentos por descubrir ese entramado no son numerosos, y en ocasiones sus resultados resultan tediosos para el lector. Contra esta oscuridad, la desapropiación y comunalidad propuestas por Rivera Garza dejan entrever esa estructura de forma más transparente. Eso ocurre porque la obra terminada aparece estrechamente unida a la idea de originalidad. Cuando la originalidad comienza a desmoronarse, resulta más asequible el acceso a los lazos que hacen posible la trama.

El fin de la página

Jonathan Lethem (2007) dice en su libro *Contra la originalidad*: "La invención, debemos aceptarlo humildemente, no consiste en crear algo de la nada sino a partir del caos" (p. 17). Un ejemplo de la vorágine de información a partir de la cual se crea bien puede ser el *timeline* de Twi-

tter, donde la estructura de los posteos se comporta como una forma de escritura colectiva donde ilimitadamente unos se alimentan de otros hasta configurar esa forma de rollo de papiro contemporáneo. El *timeline* muestra un discurrir incesante que requiere un modo diferente de lectura y, como decíamos, exige que los lazos entre creaciones se produzcan de un modo más ostensible: "tuitear es una forma de escritura colectiva que, con base en un sistema de yuxtaposiciones continuas, pone en crisis ciertas figuras básicas de la narrativa tradicional" (Rivera Garza, 2019, p. 190).

Lo cierto es que este modo descendente y continuo de experimentar la lectura ha tenido equivalentes a lo largo de la historia. En el ensayo de Agamben que hemos citado, se hace un repaso somero a las características del *volumen*, frente al *codex*, el libro que hace de la página su elemento diferenciador. La página tiene hoy un muy posible sustituto en la pantalla. Y el dispositivo digital no solo supone la alteración en la forma de lectura que estamos insinuando, la vuelta a lo continuo, sino que también se modifica la relación con la escritura. Rivera Garza cita un trabajo de Carrie Noland. En su artículo *Digital Gestures*, Noland (2006) reivindica que la poesía digital encarna los gestos corporales que su composición demanda, "digital poetry, far from attenuating our relation to the human body, actually evokes this body and its kinetic energies in a variety of highly inventive ways"[3] (p. 217). Rivera Garza apunta en especial a la conjunción del cuerpo y la escritura, que no la letra propiamente, en la poesía digital. La mediación dispuesta por la escritura digital nos empuja a un tipo distinto de performatividad que demanda sus propias destrezas y prácticas.

Los problemas que plantean estas tecnologías son múltiples, y siguiendo otra vez a Rivera Garza, algunos tan manifiestos y frecuentes como el empleo del *copy-paste*, o la estrategia del plagio. Sin embargo, hemos estado planteando que estas últimas estrategias no solo provocan

[3] "La poesía digital, lejos de atenuar la relación con el cuerpo humano, de hecho evoca ese cuerpo y su energía cinética en una variedad de formas altamente inventivas" (La traducción es del autor).

la aparición de una nueva estética y métodos compositivos —como bien puede advertirse en el poemario *Fricciones*—, sino que además nos pone en contacto directo con uno de los principios de la época, la cultura en la que nos encontramos inmersos, la postmoderna. En primer lugar es necesario conceder que la estética del plagio o el *copy-paste* participa de lo fragmentario. La intertextualidad, la apropiación, requiere la fugacidad; precisamente para que sea efectiva, la llamada a otros discursos necesita ser pasajera.

Una de las vías posibles para introducirnos en la postmodernidad es transitar ciertas oposiciones que perfilan el propósito del pensamiento postmoderno. Una de estas oposiciones es la que se establece entre el discurso de la totalidad frente al discurso fragmentario. En estos dos discursos podemos ubicar respectivamente la caracterización nuclear de la modernidad y de la postmodernidad. Asumiendo que la postmodernidad supone la toma de conciencia de la modernidad de sí misma y sus limitaciones (Lyotard, 1984), y por tanto, la crítica de esas limitaciones, existen a partir de allí dos horizontes que permiten esbozar los desafíos que la postmodernidad tiene por delante.

Quintín Racionero (2018), filósofo que ha dedicado muchas de sus reflexiones a la postmodernidad, define estas dos esferas a partir de un elemento crítico y uno tético, es decir, referido a los proyectos sobre los cuales asentar la crítica. El primero de estos elementos dirige la atención sobre las posibles orientaciones de la crítica que puede hacerse a la modernidad: una vez admitida la distancia, interrogarse acerca de sus motivos. El segundo de ellos, el referido a las propuestas, asume la distancia y proyecta las perspectivas que nos permiten pensar nuestro propio tiempo.

Sucede que la oposición antes señalada entre totalidad y fragmentariedad aparece comprendida en una segunda oposición, que Racionero (2018) identifica como decisiva a la hora de pensar los elementos téticos del postmodernismo. Esta oposición es la que se establece entre los conceptos de libertad y verdad:

> la primera de las tesis fuertes del pensamiento postmoderno es que el concepto de verdad debe ser íntegra y absolutamente absorbido por el concepto de libertad (...) ¿Qué quiere decir libertad frente a verdad? Quiere decir que, sencillamente, frente a un discurso de la verdad, que se presenta como un discurso organizado de la totalidad expresable desde el fundamento, un discurso de la libertad sabe que es y solo puede ser un discurso fragmentario. Y ese discurso fragmentario es el discurso realmente acontecido en la historia del hombre, al menos en la historia de Occidente. (p. 11)

Para comprender el alcance de esta proposición respecto a la historia de Occidente, es necesario tener presente la asociación entre totalidad de sentido y dominación. Según la propuesta de Racionero, la política, tal como hoy la entendemos, se ha manifestado a lo largo de la historia como una macroestructura cuyas asignaciones de sentido aparecen siempre ligadas al sometimiento. Así, la primera de las propuestas del postmodernismo es conferir protagonismo a los espacios fragmentarios, prescindiendo de la verdad como totalización de sentido, y reemplazándola por el rescate de los intersticios, de los lugares dispersos que no pueden ser sistematizados, unificados. Es en estos lugares que se "ejecutan trazos concretos de libertad" (Racionero, 2018, p. 11). De esta manera, se comienzan a perfilar los motivos que, dentro del pensamiento postmoderno, hacen perder validez a conceptos tales como Verdad, Bien y Belleza; cuando la máxima "solo lo real es racional" comienza a resquebrajarse.

Tecnologías de desconquista: las máquinas de otros

Decíamos antes que la incursión en tanteos formales novedosos, más que una evasión pretende dar cuenta de otras formas de aproximarse a la realidad. Quizás en el planteo de Racionero se halle una justificación de los motivos que fomentan a tomar esos otros rumbos. Si el despliegue lineal de una historia totalizante aparece asociada al dominio, es comprensible que las propuestas ético-políticas de nuestra época, la consideración ideológica hacia las minorías, sea por su condición sexual, lingüística o política, apuesten por una búsqueda de sentido sincrónica, fragmentaria,

que impugne la unidad *moderna* del sujeto de la tradición filosófica occidental.

Rivera Garza se sirve, de manera muy sugerente, de un ensayo de Jean Genet titulado *El taller de Alberto Giacometti* para aludir al cadáver textual. Allí, Genet discurre acerca de la nostalgia que le provoca la obra de Giacometti, al presentarnos la condición humana libre de imposturas. En un pasaje que Rivera Garza cita, se refiere a la disposición que debemos adoptar al entregarnos a la experiencia estética:

> Es, pues, la soledad de la persona o del objeto representados lo que se nos restituye, y nosotros, quienes miramos, para percibirla y ser tocados por ella hemos de tener una experiencia del espacio, no de su continuidad, sino como discontinuidad. Cada objeto crea su espacio infinito. (Genet, 1987, p. 48)

En *Los muertos indóciles*, la ensayista mexicana interviene en la cita para, de forma creo que muy acertada, identificar la continuidad con lo histórico, y la discontinuidad con lo infinito (Rivera Garza, 2019,). Sin embargo, siguiendo los parámetros que estamos manejando aquí, podríamos hacer una correspondencia más evidente, y equiparar la discontinuidad con lo temporal. Se entiende que Rivera Garza (2019) tiene también presente la descomposición temporal que caracteriza nuestra época, ya que lo menciona al reflexionar acerca de la desapropiación: "Una poética de la desapropiación bien puede involucrar estrategias de escritura que, como las apropiacionistas, ponen al descubierto el andamiaje del tiempo y el trabajo comunal, tanto en términos de producción textual como en tiempo de lectura" (p. 67).

El desplazamiento de los procesos de escritura que propone Rivera Garza puede entenderse a través de lo que llama las "escrituras geológicas". El nombre se debe al método exploratorio que utilizan como vía hacia la desapropiación. Esta comprende, principalmente, la inclusión de la escritura de otros, de otras tradiciones literarias, o no literarias, que se incorporan a una estructura siempre inconclusa y permeable.

Una de las secciones del poemario *Fricciones* que permite alcanzar una correlación sugerente entre los textos que aquí se manejan es la llamada "Prácticas de ingeniería novohispana". El encabezamiento, cita de *Ingeniería en México* (2012), trata sobre algunas estrategias que se utilizaron en la época poscolonial para construir edificios, levantar muros y paredes. En el cuerpo de la sección, Guerrero (2016) asocia la escritura a la guerra a través de las máquinas:

> máquinas de escribir como máquinas de guerra / máquinas como diosas fosforescentes / máquinas de silenciar, máquinas para dormir / para calmar los ánimos, / para pasear con los niños en el parque y no olvidarlos: / máquinas con motor silencioso: / diosas fosforescentes que no hacen ruido, que dicen cosas: / dicen 'toma tu sopita', / 'quema las naves' / 'no enloquezcas'. (p. 21)

Fricciones habla de la locura, de la infancia y el desgaste; pero habla también de la dominación, de la advertencia y el sometimiento. Tal vez sea también un poemario consagrado a la re-escritura.

La ingeniería del poemario bien podría explicarse, si atendemos a los procedimientos de ocupación que describe Achille Mbembe (2011), como una ingeniería de dominio:

> Cada estadio del imperialismo incluye igualmente ciertas tecnologías clave (cañonera, quinina, líneas de barcos de vapor, cables telegráficos submarinos y red ferroviaria). La propia ocupación colonial es una cuestión de adquisición, de delimitación y de hacerse con el control físico y geográfico: se trata de inscribir sobre el terreno un nuevo conjunto de relaciones sociales y espaciales. La inscripción de nuevas relaciones espaciales («territorialización») consiste finalmente en producir líneas de demarcación y de jerarquías, de zonas y enclaves; el cuestionamiento de la propiedad; la clasificación de personas según diferentes categorías; la extracción de recursos y, finalmente, la producción de una amplia reserva de imaginarios culturales. (pp. 42- 43).

Estos son los métodos de ocupación que Maricela Guerrero nos muestra; su ocupación no necesita de las máquinas de guerra, necesita un reordenamiento que se guíe por los mecanismos que describe Mbembe. Aun así, se siguen reconociendo como tales, y la violencia que ejercen es análoga.

Conclusiones. Trayectorias de la postmodernidad

En estas páginas finales quisiera detenerme brevemente en algunas de las posibilidades que el pensamiento postmoderno ha sugerido en orden de concebir la "comunalidad" y, en lo que a este trabajo respecta, la relación entre escritura y comunidad.

En sus ensayos sobre el postmodernismo, Fredric Jameson nos remite a una distinción que nos permite pensar acerca de los cambios estructurales de los modos de producción, o entenderlo como una categoría sobre la que se vierten declaraciones de valor, es decir, expresiones que respaldan o censuran esta o aquella manifestación de pluralismo. Esta opción Jameson la cree adecuada para pensar movimientos sociales específicos, pero si lo consideramos como ideología, el concepto se aprehende mejor desde una óptica que entienda su aparición como muestra de los cambios profundos que han sufrido los modos de producción, unos cambios significativos en nuestra sociedad y nuestra cultura.

Un énfasis análogo vemos en Rivera Garza (2016) acerca de cómo afectan a la "cultura en común" los modos de producción y distribución del arte y literatura contemporánea: "el pensamiento que vincula la relación entre la escritura y la comunidad pasa por puentes complejos que involucran tanto la producción como la distribución del texto" (p. 69). La escritora entiende que el recorrido ofrecido por el pensamiento de la comunidad, desde Agamben, Anderson, Blanchot y Nancy, nos ofrece una práctica de desidentificación que incorpora en sí misma la subjetivación del individuo al ubicarse en la tensión con el *afuera*.

Sin embargo, muchas de estas mutaciones se presentan como trayectorias posibles, en tanto propensiones aún no consolidadas. Es por esto que la reflexión sobre el postmodernismo debe ir acompañada de otra tal

vez más dificultosa que es la de considerar hacia dónde se orienta. Así, Jameson propone ciertas antinomias esenciales del postmodernismo que, si bien inconducentes por definición, justamente por ello, al no existir resolución posible entre sus términos, presentan las posibilidades de forma más evidente. Estas antinomias están referidas en primer lugar por la transformación de cómo experimentamos el tiempo, perceptible hoy en función de la velocidad, y dejando obsoleta la oposición entre el tiempo del reloj y el tiempo que se vive. La paradoja más importante que debemos afrontar, sin embargo, es que esta fugacidad y modificaciones que se producen a un ritmo desconocido, van acompañadas de una homogeneización también desconocida en todos los niveles. Esta normalización se presenta incongruente con un índice de modificaciones sin parangón. La homogeneidad es ahora como nunca la rectora del discurrir de la temporalidad humana. El resultado de esta homogeneización, significativo en tanto Jameson lo propone como elemento constitutivo de la propia postmodernidad, es el sentimiento de que un rumbo alternativo es posible.

La homogeneización que se ha verificado, por ejemplo entre campo y ciudad, ha resultado del desarrollo del capitalismo, que, en su momento tardío, el del postmodernismo, ha hecho de la pura especulación el producto del poder del comercio, derivando en la destrucción de las formas rurales y urbanas que se habían formado en sus momentos previos de desarrollo. Otro desbastamiento, sin embargo, el de la naturaleza, amenaza con debilitar el término con que compartía oposición, el de lo urbano. Ya que la noción misma de ciudad parece haber perdido sus rasgos distintivos, a consecuencia precisamente de la homogeneización, "lo urbano se convierte en lo social en general" (Jameson, 2002, p. 100).

De aquí el espejismo que se esconde tras la supuesta libertad de la ciudad capitalista, cúmulo de diversidades y heterogeneidades; trampa que procura deslizar así "argumentos contra el socialismo y la planificación, la propiedad colectiva". Este enmascaramiento es el que según Jameson provoca mayor desconcierto: la exposición de un sistema increíblemente uniforme bajo el disfraz de la libertad más completa, las razones que han obstaculizado la construcción de la "cultura común", y cómo la relación

entre cultura y política ha servido, precisamente, para hacer irrealizable cualquier política verdaderamente emancipatoria. Siguiendo a Rivera Garza, son precisamente las estrategias de la desapropiación las que cuestionan la circulación capitalista del texto al poner en práctica una forma de trabajo colectivo que, en su forma de comunicación, suspende las heterogeneidades y, así, las *experimenta*.

Los *ingenieros* de Maricela Guerrero (2016) llegaron en cierta ocasión a su pueblo. Instalaron "misterios ocultos debajo de las casas (...) misterios de la conexión entre lo conocido y lo desconocido" (p. 25). La voz poética se ve subyugada por esos procesos inescrutables, y el deslizamiento último nos presenta la fricción de la soga con el cuello. Es la manifestación de la necropolítica y la escritura, la denuncia de las atrocidades; pero ese desprendimiento también es una invitación al lector, que puede entonces volver propio lo ajeno.

Bibliografía

Agamben, G. (2016). *El fuego y el relato*. Madrid: Sexto piso.

Chevalier, J. y Gheerbrau, A. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

Foucault, M. (2007). *La voluntad de saber. Historia de la sexualidad*. Buenos Aires: Siglo xxi.

Garza, C. R. (2019). *Los muertos indóciles: necroescrituras y desapropiación*. Ciudad de México: Debolsillo.

Genet, J. P. (1987). El taller de Alberto Giacometti. *Debats*, (20), 45-55.

Goldsmith, K. (2015). *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Guerrero, M. (2016). *Fricciones*. Ciudad de México: Secretaría de Cultura / Centro de Cultura Digital.

Jameson, F. (2002), *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo, 1983-1998*, Buenos Aires: Manantial.

Lewitt, S. (1967). Paragraphs on conceptual art. *Artforum*, *5*(10), 79-84.

Lethem, J. (2007). *Contra la originalidad*. Ciudad de México: Tumbona Ediciones.

Llanas y Fernández, R. (2012). *Ingeniería en México, 400 años de historia*. Ciudad de México: UNAM, Instituto de Ingeniería.
Lyotard, J. F. (1984). *The postmodern condition: A report on knowledge*. Minnesota, Estados Unidos: University of Minnesota Press.
Mbembe, A. (2011). *Necropolítica / Sobre el gobierno privado indirecto*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina.
Morin, E. (2003). *El hombre y la muerte*. Barcelona: Editorial Kairós.
Noland, C. (2006). Digital gestures. En *New Media Poetics. Contexts, technotexts, and theories* (217-244). Londres: The MIT Press.
Racionero Carmona, Q. (2018). Metafísica y metapolítica (El esbozo teórico de la postmodernidad). Ápeiron: estudios de filosofía, (8), 9-17.

Un archivo intangible: acústica, identidad indígena y frontera en *Desierto sonoro*, de Valeria Luiselli[1]

FERRAN RIESGO*

Tensiones

"Me pregunto qué tanto nos sirve el aparato ideológico anglosajón como marco exclusivo para pensar y entender el resto del mundo, y qué tanto estamos todos al servicio de él", escribía Valeria Luiselli (México, 1983) en una columna del diario *El País*; "me parece que se trata más bien de lo segundo: somos traductores esclavos —sin goce de sueldo— de un gran texto que ni nos incluye ni nos oye" (2017). *Desierto sonoro* (2019), su última novela, trata en buena medida sobre las posibilidades de articulación de un "gran texto", no solo lingüístico, por el que sus personajes transitan y con el que interactúan, ampliándolo. Las conversaciones en una familia, se vuelven arqueología lingüística; erigen el mundo que compartimos, lo superponen en palimpsestos", escribe la narradora de la primera parte. "¿Alcanzarán a componer una historia? ¿Un paisaje sonoro?¿O encontra-

[1] Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto de Investigación CORPYCEM, "Construcción / reconstrucción del mundo precolombino y colonial en la escritura de mujeres en México (siglos XIX-XXI)" (Ref: PGC2018-096926-B-I00), dirigido por las investigadoras Carmen Alemany Bay y Beatriz Aracil Varón, y se ha planteado también como una contribución a sus principales líneas de investigación.

* Universidad de Alicante.

remos tan solo cascajo, ruido, ruinas de lo que fuimos?" (Luiselli, 2019, p. 43).[2]

Estas frases, desde luego, plantean el principal conflicto estético y narratológico con el que lidia la novela, pero, al mismo tiempo, vendrían a corroborar la posición privilegiada de la que gozará el plano sonoro de la ficción en la obra: las aliteraciones y la sonoridad general del sintagma "cascajo, ruido, ruinas" sugieren el compromiso de los narradores con la vertiente acústica de sus discursos y, al mismo tiempo, evocan la violencia del posible caos o naufragio resultante del intento.

La familia que integran la primera narradora, su marido y sus dos hijos es la unidad central del relato, pero no es la única entidad viva sobre cuya posibilidad para decir y decirse se especula. Pueblos, individuos y grupos van superponiendo sus voces —sus *ruidos*— y sus experiencias auditivas en la trama de *Desierto sonoro*, de modo que las preguntas que acabo de citar pueden leerse, si se quiere, en clave metaliteraria. Esta es la obra más ambiciosa de Luiselli hasta la fecha; la más extensa, con diferencia, y la que lleva más lejos el procedimiento narrativo tendente a lo fragmentario que venía ensayando en sus textos anteriores. Así, ya en las primeras páginas la narradora asume como propio el principal problema poético planteado por la autora, pero en clave personal, escindida —en la ficción— de lo literario, de modo que dicho problema pasa a ser el de la comunicación de la experiencia vivida propia y del grupo al que pertenece, y la sublimación de dichas vidas en una memoria duradera; una cadena de recuperaciones que comienza en la unidad familiar y se deja rastrear con claridad hasta las tribus apaches precoloniales.

El argumento principal es sencillo. Una pareja de sonidistas residentes en Nueva York y sus dos hijos emprenden un viaje en coche hacia el antiguo territorio de los apaches chiricauas, al suroeste del país, en la zona

[2] De ahora en adelante, y para aligerar la lectura del texto, indicaré las referencias a Desierto Sonoro solo con el número de página, que remitirá siempre a la edición española de 2019 (Madrid: Sexto Piso). El resto de referencias, a escritos de Luiselli o de otros, seguirán el formato habitual.

fronteriza entre Arizona (Estados Unidos) y Sonora (México). El niño, de diez años, es hijo de él; la niña, de cinco, de ella, aunque llevan mucho conviviendo como una familia. El motivo del viaje es un nuevo proyecto sonoro del marido, el de compilar un "archivo de ecos" de los últimos apaches chiricauas libres, el pueblo de Gerónimo, que resistió más que ningún otro a los soldados *yankees* y a los mexicanos. La esposa, que había comenzado a pensar en un proyecto sonoro en torno a los niños migrantes de México y Centroamérica, su desamparo y la violencia institucional que sufren al llegar a Estados Unidos, accede a coordinar su proyecto con el viaje del marido, y quizá incluso establecerse con él en el suroeste: "Pensé que podría aprovechar la nueva situación para reinventarme laboralmente y reconstruirme. Me dije otras cosas por el estilo, cosas que solo se toman en serio cuando alguien se está desmoronando y ha perdido por completo el sentido del humor" (p. 35). Tras una sucesión de pequeños incidentes, el argumento desemboca en el conflicto que conduce al clímax: ya en Arizona, muy cerca del destino final del viaje, los niños se aventuran solos para "explorar", y terminan perdiéndose (primero en los pueblos circundantes, luego en el desierto), hasta que vuelven a reunirse unos días después con el padre y la madre en *Echo Canyon*; una anagnórisis clásica en toda regla. Terminado el viaje, la pareja de adultos se separa definitivamente, y con ellos los hermanos. En esta trama principal se van enredando las tramas secundarias de un grupo de niños perdidos que van a ser repatriados (la familia va siguiendo las noticias según pasan los días), que se vincula al nuevo proyecto de la madre; la de otro grupo de niños migrantes que tratan de pasar la frontera (en la ficción interna de las "Elegías de los niños perdidos"); y la de los últimos días de lucha, el éxodo forzado y la muerte de los últimos apaches chiricauas, el pueblo de Gerónimo.

La estructura de la novela es notablemente más compleja. Está dividida en cuatro partes principales, y estas en secciones, que a su vez contienen fragmentos breves de entre una y cinco páginas, todos con título y sin numerar. En ocasiones, entre una sección y la siguiente la autora intercala una "Caja" (hay ocho), numerada en romanos. Estas "Cajas" son

inventarios de objetos y libros que ocupan las cajas que la familia lleva en el maletero del coche para el viaje, y forman, en conjunto, una suerte de paratexto para la narración. La "Caja VII", que cierra el volumen, contiene las fotos que el niño va tomando con una Polaroid durante el viaje, y la edición española reproduce estas fotos en color en las últimas páginas.

Las voces narrativas principales son dos: la de la madre (que se ocupa de toda la parte 1, "Sonidos familiares") y la del niño (toda la parte 2, "Archivo de ecos", y la parte 4, "Huellas"). En "Apachería", la parte 3 y el verdadero centro de la novela —un centro denso y desplazado: solo un poco más de treinta páginas en la segunda mitad—, madre y niño se alternan para narrar, y a sus voces se van superponiendo los fragmentos, que ya habían aparecido antes, titulados como "Elegías de los niños perdidos". Las "Elegías" tendrían como texto fuente, o así lo sugieren las "Cajas" y la narradora, tanto *La cruzada de los niños* de Marcel Schwob como *El señor de las moscas* de Golding, pero es un conjunto original narrado por otra voz (otro tono, otra cadencia y un aire entre lo fantástico y lo alegórico), una que nunca se identifica y que rompe la simetría de los narradores/personajes, la madre y el niño. Los documentos que se listan en las "Cajas", así como las polaroids del final, constituyen también una suerte de instancia narrativa añadida que acentúa el aire de novela coral, con el detalle de venir, al mismo tiempo, desde fuera y desde dentro de la narración.

La primera premisa en que se basa la presente lectura está directamente relacionada con esta combinación de voces narrativas. La construcción literaria de *Desierto sonoro* se sostiene en su mayor parte por oposiciones duales, cuya tensión sería el principal impulso dinámico de la narración. Un primer grupo de estas oposiciones surge del problema de la comunicación al que me referí antes. En primer lugar, ya que se manifiesta en el propio título de la obra, dicho problema tiene que ver con la elección del idioma. Valeria Luiselli se ha referido en varias ocasiones (Pacheco, 2019; Espacio Fundación Telefónica Madrid, 2019) al conflicto que la acompaña, como escritora, a raíz de su educación bilingüe y sus viajes (familiares) de niñez y juventud (Sudáfrica, la India…); Luiselli ha publicado nu-

merosos textos periodísticos —y alguno académico— en ambas lenguas, pues ha escrito con frecuencia para *El País*, para la mexicana *Letras Libres* o para *New York Times* y *The Guardian*. Esta primera tensión, como comentaba ella misma en conversación con Jordi Napoca (Pacheco, 2019), se hace presente cada vez que comienza un nuevo proyecto de escritura: hasta bien avanzado el proceso, no suele estar segura de en qué idioma lo escribirá. Vale como ejemplo, más relevante para este trabajo, el baile de títulos de sus últimos libros. *Los niños perdidos (Un ensayo en cuarenta preguntas)* (Luiselli, 2016), el ensayo previo a *Desierto sonoro*, se publicó primero en español, pero a partir de un original inglés anterior y más breve; luego se tradujo de vuelta al inglés en colaboración con Lizzie Davis y el título cambiado: *Tell me how it ends. An essay in forty questions*, en la editorial Harper Collins (2017). Ahora bien, *Desierto sonoro* es el título para la traducción al español de la obra que originalmente se publicó en inglés como *Lost Children Archive*, en Alfred A. Knopf (2019). Sin ser el único factor determinante, los títulos divergentes para la novela de 2019 estimulan perspectivas de lectura bien distintas.

En la novela, el conflicto entre español e inglés se multiplica de manera especular: el juego de dobles narradores se reformula en las diferencias de percepción y expresión entre niños y adultos, y se terminará decantando a favor de los niños; en el intento de recuperación de la cultura apache, la memoria oral (frágil y ambigua, pero mucho más compleja) se contrapone al testimonio escrito (más duradero y preciso, pero incompleto). De este primer racimo de dualidades, sin embargo, la más presente y la que tiene raíces más hondas en la obra es la que enfrenta al lenguaje articulado con lo musical y, en general, el plano acústico —pero no lingüístico— de la experiencia vivida y de las posibilidades de intensión y expresión de la misma, así como de la memoria de otros grupos humanos, como los apaches o los niños perdidos.

En los apartados que siguen me ocuparé, sobre todo, de este aspecto de la obra, y de cómo Luiselli lo manipula para elaborar y mostrar esos palimpsestos de los que hablaba la narradora en la página 43. "Construir una historia", como seguía la madre, nos parecerá uno de los propósitos

inherentes a la narrativa tradicional, pero, ¿y construir "un paisaje sonoro"? Es justo a causa de este propósito que la novela parece remarcar, desde su planteamiento inicial —y desde el título de la edición en español—, su condición dual y su relación conflictiva con su propio material fundamental de trabajo: la palabra, que, a pesar de su propia naturaleza (parcialmente) sonora, encontrará numerosos obstáculos cuando acometa esa segunda tarea.

Desierto sonoro es una obra compleja, pero sus referencias externas más determinantes están citadas con una claridad diáfana. Una de ellas, diría que imprescindible para un abordaje como este, es el compositor y musicólogo Murray R. Schafer, célebre sobre todo por haber acuñado el concepto de "paisaje sonoro". El primer trabajo de la pareja de sonidistas, y la razón por la que se conocieron e iniciaron su relación —esto se aclara en las primeras veinte páginas— fue compilar un paisaje sonoro de Nueva York, de modo que, inserta en el inicio de la narración ya se encuentra una explicación aproximada del concepto (pp. 15-23), pero, además, el proyecto del marido de compilar un "archivo de ecos", evento que pone en marcha el resto de la novela, también es al fin y al cabo el de elaborar un paisaje sonoro, uno atípico, pero ajustado a los planteamientos de Schafer. Entre el primer proyecto y el segundo, por cierto, se establece una nueva dualidad: el origen urbano y "civilizado" de la familia frente a la entidad natural y "salvaje" (en modo alguno en sentido peyorativo) del "desierto sonoro". Vienen del primero, y van en busca del segundo.

Por si esto fuera poco, en las "Cajas" del viaje se listan, entre otras referencias clásicas de la etnomusicología como *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression* (Feld, 1982), y una edición de *The New Soundscape* (Schafer, 1968). La noción básica del concepto de "paisaje sonoro" implica un ente concreto, no abstracto, pero invisible, un entorno sonoro que se puede delimitar y describir —y modificar— y que está ligado al espacio, es decir: un paisaje sonoro es el entorno audible característico de un espacio determinado, como un paisaje "visual" es el entorno visible de otro espacio determinado: una región, un valle, una ciudad... Solo hay que tomar en consideración algunos matices. En

primer lugar, que las fronteras del paisaje sonoro pueden ser mucho más reducidas que las de un paisaje "visual". En segundo lugar, los paisajes sonoros pueden desplazarse, o sea, pueden estar en movimiento. En la novela, por ejemplo, el desierto tiene su propio paisaje sonoro, pero el coche de la familia que lo cruza también *es* un paisaje sonoro en sí. En tercer y último lugar, Schafer (1977) es solo uno de tantos en señalar que los estímulos sonoros rodean y afectan al individuo de un modo mucho más intenso y cerrado que los paisajes visuales:

> The sense of hearing cannot be closed off at will. There are no earlids. When we go to sleep, our perception of sound is the last door to close and it is also the first to open when we awaken. These facts have prompted McLuhan to write: 'Terror is the normal state of any oral society, for in it everything affects everything all the time'. (p. 11)[3]

En un pasaje dedicado al eco de *El mundo en el oído* Ramón Andrés (2008) apunta que "no es fortuito que «eremita» proceda del griego *éremos*, «desierto», como tampoco es coincidencia que en el Corán se castigue con la privación del oído a quien trate de esconderse en una oquedad montañosa para escapar de Dios" (p. 32). Andrés (2008) recoge también el testimonio de Paladio, en el s. V d.C., quien cuenta cómo en su estancia en los desiertos de Egipto y Nitita "cantaba, oraba y permanecía largas horas en silencio meditando acerca de las palabras que allí había oído en voz de los maestros del ascetismo" (p. 32). El vínculo entre el sonido, sacralizado o mistificado por entornos naturales propicios, y la vida espiritual está presente en numerosas culturas alrededor del mundo, y las revelaciones de carácter trascendental en el desierto son, ya lo sabemos, un motivo recurrente en los cultos judeocristianos e islámicos. No es

[3] Tomo aquí la definición y las citas de un libro posterior de Schafer, *The Tuning of the World*, por ser el que contiene la teoría del paisaje sonoro más desarrollada; sus nociones básicas, no obstante, ya estaban en la obra de 1968, y *Desierto Sonoro* parece haber asumido la versión más completa.

lugar para extenderse en un catálogo de ejemplos, pero es elocuente cuán lejos puede rastrearse en el tiempo esta relación entre lo acústico y lo espiritual. De acuerdo a las investigaciones de Iégor Reznikoff, en algunas cuevas prehistóricas:

> Las pinturas y grafismos parietales coinciden con un punto de mayor resonancia en las cuevas (…). La incidencia de un sonido amplificado, el eco que retumbaba e "iluminaba" el lugar de la imagen, creaba un campo primordial en el seno de la Tierra. Es notorio que esta correlación entre el signo y los fenómenos acústicos, que en el tiempo pudo remontarse a unos cien mil años, acontecían en la más rigurosa oscuridad, lo que demuestra la importancia del oído como la llave que facilita el acceso al mundo trascendente. (Andrés, 2008, p. 33)

Este sustrato cultural, que no es en absoluto ajeno al trasfondo del *Paisaje sonoro* de Schafer —quien, a su vez, bebe directamente de la tradición clásica de la Música de las Esferas—, atraviesa la novela de parte a parte, aunque se hará cada vez más patente según la familia se acerca al corazón del desierto y al final de la narración.

Esta dualidad, la que se articula a partir del conflicto entre el mundo de lo visible y el de lo audible, debe añadirse a la lista de "tensiones" que mantienen unida la trama común de la obra. La función de tales dualidades, como se verá, es la de irse resolviendo progresivamente en una síntesis, aunque en un principio parezcan proponerse como antítesis. En este nivel, el tejido de *Desierto sonoro* se comporta como el de una tela que se mantiene lisa porque tiramos de sus bordes; no es la tela en sí, sino la tensión lo que mantiene su estructura, en apariencia uniforme. Luiselli, mediante la superposición de voces, tramas, tiempos, espacios y la oposición entre vista y oído, más la falsa simetría de la estructura aparente —especialmente entre el arranque de "Sonidos familiares" y el de "Archivo de ecos"—, confiere al conjunto una constante impresión de movimiento, mientras las fuerzas que lo hacen avanzar desembocan cíclicamente en los mismos problemas.

Apachería: ecos de la memoria indígena

La Apachería es un territorio de límites borrosos que comprendía, cuando los colonos españoles le dieron ese nombre, las tierras habitadas por las diversas tribus apaches, y que hoy se corresponde con el norte de los estados mexicanos de Sonora, Coahuila y Nuevo León y el sur de Arizona, New Mexico y Texas en Estados Unidos, aunque toda extensión fue reclamada anteriormente por el Virreinato de la Nueva España y, tras la Independencia, por el Imperio Mexicano. Luiselli se cuida de mencionar en la novela dos hechos que será necesario tener presentes de continuo: uno, que "apache" no es la palabra con que el conjunto de tribus se autodenominaba (era *Nde*, y otras formas fonéticamente similares, que vendrían a significar "la gente"), sino el gentilicio con que los colonos se referían a ellos, y que en lengua zuni o zuñi significaba "enemigo"; dos, que desde el Virreinato hasta la actualidad los conflictos bélicos y las fronteras políticas se han ido desplazando sobre esa misma tierra y sus pueblos, superponiendo nombres y demarcaciones ajenos a sus moradores. Esta organización forzada sobre el territorio cristaliza, finalmente, en la forma perversa de las reservas indias, donde los supervivientes indígenas fueron confinados a lo largo de las últimas décadas del s. XIX y las dos primeras del XX.

A partir de lo que representa y lo que contiene la Apachería se agrupa el segundo clúster de oposiciones que mueven la acción, en equilibrio con el relativo al ámbito de la comunicación y el lenguaje. La tierra de las antiguas tribus, para empezar, tiene al mismo tiempo el carácter de lo "ancestral" —el lugar donde habita la memoria, una naturaleza casi inalterada donde permanecen los ecos del pueblo indígena—, y por lo tanto de lo permanente, y el de la zona de paso, el umbral físico para los migrantes del Sur: un espacio donde nada es duradero, que debe ser atravesado cuanto antes. En ambos casos, no obstante, los que van hacia allí son extraños, ajenos al lugar y a sus pobladores "originales", si podemos permitirnos esta licencia; la novela lo hace. Si los que pertenecen al lugar son los apaches, cuya presencia es solo fantasmática —ellos ya no están allí: solo hay vestigios de sus vidas pasadas—, los otros dos grupos huma-

nos que lo han escogido como destino son extraños, *aliens*[4]. Los niños y los migrantes en general, en tránsito hacia a los Estados Unidos, cuando viajan hacia allí viajan hacia el Norte y hacia el futuro, mientras que la familia protagonista, en su *road trip* desde Nueva York, viaja hacia el sur y hacia el pasado, en busca del pasado (a recopilar ecos para el archivo).

La Apachería y el desierto son, entonces, el nudo donde convergen todas las tensiones anteriores, y se nos presentan como un espacio cuya entidad está también en tensión, pues en él se repite en círculos el conflicto entre las fronteras de las naciones modernas, que le son ajenas y resultan artificiales, y sus propios límites y rasgos naturales: la geopolítica contra la orografía, la presunción artificial de lo definido y lo definitivo contra la entidad palpable de lo mutable y eterno. El desierto cambia, pero dura, y los apaches, que no edificaban ciudades (un gesto indiscutible de los conquistadores: fundar urbes) y fueron diezmados y desplazados a la fuerza, permanecen.

A la familia, los detalles del proyecto del marido sonidista le parecen, de entrada, poco definidos. Sin embargo, durante el viaje el padre va contando detalles de la historia de Gerónimo a los niños, y va definiendo sus destinos: la tumba del último jefe apache, las Montañas Chiricaua, el enclave mistificado de *Echo Canyon* donde, según el mito, resuenan aún las voces de los indios… Así, dos procesos se operan de manera simultánea en los viajeros. Por un lado, los niños se sienten cada vez más identificados no ya con la causa memorialística, sino con los apaches en sí, y se familiarizan de tal modo con los nombres de aquellos últimos expatriados (Gerónimo, Jefe Cochise, Jefe Nana, Chihuahua…) que terminan poniéndose a sí mismos nombres de resonancia india: el niño será Pluma Ligera, el padre, Papá Cochise, la madre, Flecha Suertuda y la niña, después de proponer llamarse Alberca de Guitarra o Grace Landmem-

[4] En *Los niños perdidos* (2016, pp. 17-18), y en algún artículo de corte más académico (Luiselli y Puente, 2019); así como puntualmente en *Desierto sonoro*, Luiselli insiste en este concepto, lexicalizado en este caso por la administración estadounidense, que le confiere un estatus legal particularmente vulnerable a todo aquel a quien se refiera.

phis Tennessee —se encuentran en un motel con una alberca en forma de guitarra, en Graceland, Memphis, TN—, aceptará ser sencillamente Memphis (pp. 136-137).

Conviene apuntar aquí que los lectores nunca conoceremos los nombres de pila de la familia, de modo que, a efectos de la narración, esta atribución de nombres apaches justo después del baño en la alberca es, a todos los efectos, una suerte de bautismo pagano. Los padres lo ven, de entrada, como algo chistoso, pero, de aquí en adelante, los niños solo usarán sus apodos apaches. No obstante, este proceso va ligado al avance del viaje, sí, pero también a los paralelismos que la familia va estableciendo entre apaches y niños migrantes, y entre estos y ellos mismos: la agudización de su condición nómada, pespunteada por el rechazo manifiesto que su aspecto racializado les acarrea en algunos pueblos por los que pasan. Es algo sutil, que solo se percibe siguiendo el hilván de los diversos fragmentos, pero funciona justamente así. Y, como la novela trata, en buena medida, acerca de cómo nombrar y nombrarse, y hasta qué punto es posible hacerlo, los actos de habla y la elección de nombres adquieren un peso mayor. No se trata solo, aunque también, del conato de identificación con los apaches, sino, más bien, de constatar que allí, en su nueva condición de *aliens*, los nombres son certezas:

> Lenta y suavemente nos quedamos dormidos, abrazando nuestros nuevos nombres, con el ventilador de techo rebanando el denso aire de la habitación, haciéndolo más ligero. Yo me duermo al mismo tiempo que ellos tres, quizá por primera vez en varios años, y mientras me quedo dormida, me aferro a esas cuatro certezas: Pluma Ligera, Papá Cochise, Flecha Suertuda, Memphis. (p. 137)

Mediante experiencias como esta, la dinámica de oposiciones duales va dando paso a una de identificaciones o solapamientos identitarios. Según se acercan al final del viaje, los grupos que antes se delineaban como contrarios (los niños del sur y los niños del norte, los estadounidenses y los apaches…) se van solapando, en buena medida gracias al territorio,

que también va adquiriendo una personalidad particular. En *Los niños perdidos*, Luiselli (2016) escribía que:

> La zona fronteriza entre México y Estados Unidos es un gran limbo, y los migrantes que mueren en esa porción de nuestro continente se vuelven meros «huesos en el desierto» —como decía Sergio González Rodríguez en 2002 para referirse a las muertas de Juárez. (p. 31)

El desierto, el centro de la Apachería, se va definiendo así como un lugar transformador, un umbral de paso que relativiza el tiempo y la esencia de los que lo cruzan. Una primera lectura de la "Cuarta Elegía", dentro de "Archivo de Ecos", permitiría relacionar la escena con el cruce de la laguna Estigia (al coyote parece identificárselo con Caronte cuando los niños cruzan un río en la oscuridad), pero lo cierto es que las referencias más cercanas parecen el *Pedro Páramo* de Rulfo —en la literatura— y, en la mitología azteca, Mictlán, el inframundo por el que la mayoría de muertos deben cruzar, guiados por Xolotl:

> Escucharon susurros, voces. Unas eran voces reales, como las suyas, provenientes de distintas direcciones. Otras voces no sonaban a nada humano. Las oían no con los oídos sino como con el recuerdo. A esas voces les temían. A ratos se desvanecían y a ratos se oían cerca, como si estuvieran ahí mismo entre los niños, atoradas en las piedras que pisaban, en las hojas puntiagudas de los helechos (…). A ratos parecía que entre ellas también se oían y conversaban:
>
> "¿Cómo llegaste?" / "Pernocté". / "Adverso hado y abundoso". / "Bajando descuidado". / "Caí de golpe." / "Rompiéndome la nuca". / "Ante los muertos en la sombra". /"Sal de la fosa". / "Sal de la fosa". / "Sal de la fosa". (p. 209)

La preponderancia de lo sonoro en relación con la experiencia espiritual o trascendente, como avancé anterioremente, resulta evidente aquí. Además, este plano sobrenatural del viaje, oscuro, medio imaginado y,

sobre todo, escuchado, salta en la novela de la "Elegía" a la realidad de la narradora, en el fragmento inmediatamente siguiente:

> Al meterme en la cama y acurrucarme junto a mi esposo, alcanzo a oír todavía los ecos de esos otros niños. Oigo el monótono sonido de los miles de pasos perdidos, y un apagado coro de voces que tejen y destejen frases. (p. 211)

Se perciben, cada vez más robustas, las conexiones que entrelazan el "palimpsesto", el "gran texto" deseado.

La Apachería se confirma, así, como un lugar de prodigios para los que saben escuchar, y se va insinuando lo que los fragmentos sobre el desierto profundo vendrán a confirmar luego: la tierra de los indígenas es el verdadero archivo de ecos. La madre, en este sentido, unas páginas atrás ya había comprendido con claridad el proyecto del marido, acerca del cual él se había mantenido obstinadamente hermético:

> Creo que su plan es grabar los sonidos que ahora, en el presente, se escuchan en ciertos lugares por los que alguna vez caminaron, hablaron y cantaron Gerónimo y los otros apaches que pelearon junto a él. De algún modo, está intentando captar su presencia pasada en el mundo, y hacerla audible a pesar de su ausencia actual. Y lo hace recolectando cualquier eco de ellos que todavía reverbere. Cuando un pájaro grazna o un viento sopla entre las ramas de los cedros en el cementerio donde Gerónimo está enterrado, ese pájaro y esas ramas iluminan una porción de un mapa, un paisaje sonoro, en donde Gerónimo estuvo alguna vez. El inventario de ecos no es una colección de sonidos que se han perdido para siempre —eso sería imposible—, sino una colección de sonidos presentes en el momento de la grabación y que, al escucharlos, nos recuerdan a los sonidos del pasado. (p. 180)

Fragmentos como este siempre remiten al problema de la comunicación y la memoria, más allá de la barrera lingüística, y es habitual que también incluyan un recordatorio al conflicto vista/oído ("yo escuché esa parte de la historia pero no la dibujé porque era indibujable [sic]", recuer-

da el niño más adelante), y reafirman la preponderancia de lo auditivo frente a lo visual, de lo acústico frente a lo lingüístico.

La parte del viaje en que la familia aún permanece unida desemboca, por fin, en la visita al cementerio de *Fort Still*, el que para el padre era uno de los dos destinos principales del viaje: donde habían enterrado a los últimos apaches, cuyos nombres estaban escritos en lápidas. Una nueva "derrota" de lo visual frente a la memoria de los ecos tiene lugar allí, pero también de aquí surge un modo peculiar de recuperar la memoria indígena:

> Más tarde, cuando volví a esas fotos, me di cuenta de que los nombres de las lápidas no habían salido. Así que cuando les enseñé las fotos a mamá y papá, papá dijo que eran perfectas porque había documentado el cementerio tal y como existe en la historia oficial, y al principio no entendí lo que me decía, pero después lo entendí. Quería decir, creo, que mi cámara había borrado los nombres de los jefes apaches, igual que los ojosblancos [*yankees* y mexicanos] los habían borrado de la historia, que es algo que papá se la pasaba recordándonos, y por eso era tan importante que memorizáramos esos nombres, porque, si no, nos olvidaríamos —como se había olvidado todo el mundo— de que esos chiricauas fueron los mejores guerreros de todo el continente, y no una especie extraña en el Museo de Historia Natural, junto a los animales disecados, y en cementerios como aquél, juntos y solos como prisioneros de guerra. (p. 255)

En el orden de la ficción, este viaje al centro del territorio apache y estas continuas aproximaciones, desde ángulos distintos, a su memoria colectiva, sirven a su vez como preparación a lo que vendrá después. Luiselli dispone todos elementos como una parte fluida de la narración y, al tiempo que los personajes y narradores van asumiendo la nueva realidad e interiorizando el pasado-presente de los indios, el lector puede acompañar este proceso con su propia inmersión en el asunto. Desde el punto de vista de este trabajo, el progresivo solapamiento de identidades y la comprensión privilegiada de la naturaleza "sonora" de la Apachería actúan

como una síntesis y una resolución parcial de algunas de las dualidades a las que me referí, pero, simultáneamente, más que proponerse como una solución definitiva al problema central del libro, las confluencias son una profundización en sus ramificaciones.

Los niños perdidos

Luiselli y Vila-Matas (Espacio Fundación Telefónica Madrid, 2019) han comentado que, aunque en orden de publicación *Los niños perdidos* precede a *Desierto sonoro*, su origen es común. Ciertamente, el tema de los niños migrantes, único en el ensayo previo, tiene una presencia central en la novela, y el título en inglés ("Archivo de los niños perdidos") reafirma la conexión, como si el ensayo fuera el destilado "racional" del corpus caótico de la novela. La explicación de Luiselli indica, no obstante, que ambas obras tienen su germen común en 2014, cuando empezó a considerar el proyecto, y pueden considerarse ramificaciones de un mismo tallo.

Ahora bien, una lectura en paralelo de ambos muestra que no solo hay temas comunes, sino incluso algunos fragmentos casi gemelos. También en el ensayo se encuentra un pasaje en que los padres, durante un largo viaje en coche, le cuentan historias de los apaches a su única hija:[5] "historias sobre el viejo Oeste, cuando algunas partes de esa región de Estados Unidos todavía le pertenecían a México (…). Su papá le cuenta sobre Gerónimo, Cochise, Mangas Coloradas y los demás apaches chiricaua (…)" (2016, p. 22), narración que continúa con algunos detalles de la *In-*

[5] Muchos aspectos de la vida familiar y laboral de la madre en *Desierto sonoro* podrían remitir a la vida real de Valeria Luiselli; otros, no lo hacen en absoluto. Algunos de sus trabajos anteriores han sido leídos, desde la crítica académica y desde la periodística, en clave autoficcional (González Arce, 2016; Licata, 2018). Aunque no ha lugar aquí un debate extenso sobre la pertinencia de tales lecturas, considero que en este caso particular lo relevante es el diálogo entre ambos libros, no el que se pueda establecer entre los libros y la vida de ella. La propia autora, por otra parte, ha expresado puntualmente que *Desierto Sonoro*, cuanto menos, no parte de este procedimiento (Maristain, 2020).

dian Removal Act, la ley que permitió el traslado, en tren, de los últimos apaches a las reservas indias en 1886.

Estas concomitancias prueban, naturalmente, el vínculo entre ambos libros, pero también avanzan la relación entre las distintas opresiones que Estados Unidos ha ejercido y ejerce sobre los más débiles en los territorios de frontera, trazados, guerra mediante, por el colonizador. En *Desierto Sonoro*, Luiselli profundiza en las similitudes entre las deportaciones "en caliente" de niños mexicanos (la ley estadounidense las facilita más que otras, por la inmediata proximidad) y el éxodo forzado de los apaches, entre la impotencia y la debilidad de los indios y los niños frente al poder de los "ojosblancos". Si esta identificación entre niños y apaches ya se ha establecido en el apartado anterior (reforzada por la adopción de los nombres nuevos, por la característica común de poseer un idiolecto y una cosmovisión propios, que los adultos o los colonos no comparten),[6] la densidad de las similitudes aumenta cuando Memphis y Pluma Ligera se pierden, ya en los alrededores de *Echo Canyon*. Anticipando lo que vendría luego, en un episodio todavía del viaje en coche, la madre describe los juegos de los niños tras el paso de los agentes de inmigración estadounidenses:

> El niño dispara flechas envenenadas a un oficial de la migra desde un enorme caballo. Mientras tanto, la niña se esconde de los soldados federales bajo una especie de arbusto con espinas (…). Ahora me doy cuenta, quizá demasiado tarde, de que los juegos y las representaciones de mis hijos en el asiento de atrás tal vez sean la única manera de contar realmente la historia de los niños perdidos, unas historias sobre los niños que desaparecieron en su viaje hacia

[6] En *Los niños perdidos*, Luiselli escribe, sobre los procesos judiciales a los que se somete a los niños migrantes, que el sistema legal es "una especie de pantalla en la cual se proyecta todo —una pantalla tan deslucida que lo que se proyecta en ella carece de claridad y de detalle. Todas las historias que se traducen en la corte acaban siendo generalizaciones de los relatos personales, distorsiones: toda traducción de las historias de los niños es una imagen fuera de foco" (Luiselli, 2016, p, 43).

el norte. Tal vez sus voces sean la única forma de registrar las huellas sonoras, los ecos que los niños perdidos han dejado a su paso. (p. 225)

El acto de "dar voz" desde una posición de privilegio es, por cierto, una constante en *Desierto Sonoro* tanto como en *Los niños perdidos*, y que resulta común en los trabajos que se ocupan del conflicto migratorio; otro ejemplo reciente es *Yo tuve un sueño* (2018), del también mexicano Juan Pablo Villalobos. En la novela, sin embargo, esta voluntad aparece retratada también en la ficción, y es a la vez el objetivo de la madre con los niños migrantes, del marido con los apaches, y de los hijos… con ambos. La "Caja V", que precede a la sección "Divisoria continental" —justo cuando Pluma Ligera recibe la voz narrativa, y cuando se pierde con Memphis—, contiene un batiburrillo de fotografías reales de los apaches, notas, un mapa de la Apachería dibujado por el niño, informes de mortalidad de niños migrantes… Esta documentación, que, como dije, acentúa el carácter interdisciplinario de la novela y convierte su tejido tenso en el de una almazuela, retal a retal, funciona como umbral textual hacia el clímax del libro, un clímax obviamente narrativo pero también una suerte de conjunción definitiva entre los niños perdidos migrantes, los niños perdidos estadounidenses y los apaches deportados. Con la intención aparente de reforzar esta identificación, Luiselli hace que antes de desembocar en el desierto Memphis y Pluma Ligera también recorran un trecho como polizones en un tren de mercancías, de modo que ellos, los centroamericanos y mexicanos migrantes que llegan a la frontera en La Bestia —así se conoce a los trenes que los coyotes usan para cruzar México con ellos— y los apaches que fueron evacuados en tren en 1886 hayan tenido una experiencia compartida más.

Cuando los dos hermanos desembocan en el puro desierto tienen la intención difusa de dirigirse a *Echo Canyon*, donde creen que pueden reencontrarse con sus padres. La primera etapa de su viaje desértico es pavorosa: están cansados, hambrientos y sedientos y, ante todo, solos; el peligro de muerte es real, como les ocurre a los niños que los coyotes abandonan en la frontera y quedan vagando en el desierto, con la esperanza de que los encuentra la *migra* antes de desfallecer. En este nuevo estado de

cosas, el desierto se revela para ellos como un ente hostil, ominoso, en un pasaje que recuerda vivamente al del falso Mictlán de la "Cuarta Elegía":

> El viento blanco que soplaba traía tantos sonidos que daba miedo. Sonidos como el de miles de palillos de dientes cayendo de golpe al suelo, como de las viejitas rascando en sus bolsos, buscando cosas que nunca encuentran, como el de alguien silbando desde debajo de una cama. Había pájaros negros volando sobre nosotros, dibujando triángulos y luego líneas y luego otra vez triángulos en el cielo, y pensé que quizás intentaban hacer flechas y arcos para señalarnos una dirección, pero no, ¿quién confiaba en los pájaros? Solo las águilas eran confiables. Junto a una roca gigante, decidí que teníamos que detenernos y descansar un poco. (pp. 319-320)

El paisaje sonoro se ha vuelto terrorífico, amenazador, y parece recordarles que ellos no pertenecen a ese lugar; están en peligro. Pero Luiselli parece establecer aquí un juego en el que el desierto da y quita, y, por el mismo medio que parece un ente agresivo y despiadado, la tierra se vuelve ahora clemente con los niños: "Todo era invisible bajo esa luz, casi tan invisible como son las cosas en la noche, así que para qué servía, toda esa luz, para nada", narra Pluma Ligera;

> Creíamos que el mundo a nuestro alrededor se estaba borrando, se estaba volviendo irreal, y por un momento sí que desapareció del todo y todo lo que había era el sonido de nuestras bocas respirando el aire pesado, respirando y exhalando, y el sonido de nuestros pies, que pisaban y pisaban, y el calor (…). (p. 386)

Es el viento el que los saca parcialmente de ese trance, pero lo hace a través del sonido, pues les recuerda "que el mundo seguía allí", con toda su entidad, y también las personas:

> Porque la brisa trajo sus voces, estaba llena de murmullos, trajo voces lejanas y así supimos de nuevo que había personas en algún sitio, personas reales en

> un mundo real, y el viento siguió soplando y sacudió las ramas reales a nuestro alrededor, las ramas reales (…). (p. 386)

Es así como dan con otro grupo de infantes que andaban perdidos por el desierto, recién llegados al país. Entre los niños, a solas con los niños nuevos —ahora que todos, estadounidenses y *aliens*, son "niños perdidos"—, en medio del desierto, se da la identificación definitiva con los apaches, cuando todos, como antes Memphis y Pluma Ligera se nombran con nuevos nombres apaches (Tormenta, Águila de Piedra…), una identificación que también en el plano sonoro se cierra algo más adelante:

> Me imaginé que el sonido que hacían los dos [otros niños] era un sonido de pisadas, docenas de pisadas, los Guerreros Águila caminando a nuestro alrededor, se succionaban el dedo, los dos, pisadas, y el revoloteo de las alas de las águilas, y palabras como aguiluna, aguipiedra, piedraluna, truenos partiendo el cielo a la mitad, hasta que por fin cerré los ojos de nuevo (…). (pp. 405-406)

En este nuevo momento en que una dualidad inicial vuelve a resolverse como una confluencia de planos, se insinúa la posibilidad de un nuevo lenguaje (las palabras *aguiluna*, *aguipiedra*…). Sucede, claro, en el corazón del desierto sonoro, donde se cruzan todos los nudos de la historia: la familia viajera, los apaches, y los niños perdidos, y el mismo viento que guarda y lleva las voces de los chiricahuas y de los migrantes. El grupo pasa una noche prácticamente al raso, refugiados en un vagón abandonado y cochambroso, una noche de tormenta en que por fin cae la lluvia y todos pueden beber. Se separan al amanecer, y ese día los hermanos alcanzan las Chiricahua y el cañón.

Llegando "al corazón de *Echo Canyon*" (pp. 408-409), los niños inician el juego de gritarse "Gerónimo" el uno a la otra, y gracias a ese mismo viento que lleva y trae los ecos de los migrantes, los apaches y todos los que cruzan el desierto, los padres, Jefe Cochise y Flecha Suertuda, vuelven a encontrarse con los niños, mientras las dos mitades de la familia

avanzan por el valle gritando, en direcciones opuestas —otra dualidad resuelta en una síntesis— los nombres apaches que adoptaron antes de separarse. Este episodio cierra la parte III y la narración propiamente dicha y funciona, a su vez, como una resolución parcial de la mayoría de tensiones planteadas en los primeros tramos de la obra.

Un archivo intangible

Solo unas páginas antes de la reunión de la familia hay un pasaje donde el discurso narrativo del niño se desdibuja, como ocurre en las "Elegías", pero aquí sin divisiones tipográficas, ni siquiera saltos de párrafo. La voz alcanza un punto de lirismo ajeno a Pluma Ligera, y viaja con el viento desértico hasta llegar a una oficinita pegada a la frontera donde una señora revisa mapas que marcan los puntos de la zona en que se han registrado muertes de migrantes, casi todos niños: "los puntos rojos que indican muertes por todas partes, muertes por todas putas partes, murmura la señora entre dientes" (p. 391). En esa oficinita, cuenta la voz narrativa, se cuelan el viento y sus sonidos:

> Pisadas, lamentos, voces que ruegan por agua antes de apagarse con un quejido postrero, luego sonidos más oscuros, como el de los cadáveres que se convierten en esqueletos, los esqueletos en huesos sueltos, los huesos que se erosionan y desaparecen en la tierra (…), como si hubiera partículas de sonido adosadas a las partículas de arena que el viento desértico arrastra hasta el tapete de pasto artificial afuera de su oficina, de modo que cada día, antes de entrar a la oficina, la señora tiene que agarrar su tapete y azotarlo contra el muro exterior de adobe, hasta que todas esas partículas de arena salen volando de regreso hacia el desierto, de vuelta a las corrientes sonoras del viento desértico, que recorren eternamente los valles vacíos, cargando sonidos que nadie registra, que nadie escucha, sonidos perdidos en última instancia, a menos que den con la concavidad de alguna oreja humana, por ejemplo las orejas de los niños que ahora los escuchan y tratan de dales un nombre pero no encuentran palabras ni significados a los que aferrarse, y siguen caminando (…). (p. 391)

Este es el Desierto Sonoro del título pero que aquí, en todo caso, se define con claridad como el espacio trascendente que contiene la memoria de todos los muertos —apaches, migrantes, soldados—, de sus lenguas, palabras y ruidos, y los lleva de aquí para allá, golpeando con ellos los muros de lo civilizado, los límites artificiales impuestos al desierto. Captar esto de algún modo era el objetivo explícito del "archivo de ecos" del marido, una compilación de nociones y hechos intangibles, cuya explicación o resumen siempre será más pobre que su crudeza inmaterial.

El libro en sí, como avancé, comparte este propósito. El procedimiento no es sutil, pero tampoco es exactamente metódico; funciona por acumulación. Las simetrías quebradas que he descrito solo en pocas ocasiones son visibles en el índice o en la estructura externa de las partes, secciones y fragmentos que articulan la novela; el resto del tiempo se van expresando paulatinamente, de un modo orgánico que cuadra con la voluntad narrativa de "erigir el mundo que compartimos", y, como decía la madre al inicio de la acción, "se superponen en palimpsestos". Los significados posibles, las ideas y los hechos relevantes para descifrar o desandar esta vertiente de la novela son co-dependientes, y, si bien el progreso de su trabazón avanza según lo hace la historia, la densidad de la estructura solo parece evidente en las últimas páginas, que, por su parte, ofrecen una impresión de cierre exclusivamente a la trama más sencilla, la de la familia neoyorquina, que termina separándose y bifurcando la dirección de sus viajes.

Esta clase de construcción literaria reafirmaría la idea, por una parte, de que *Desierto sonoro* pertenece a ese grupo heterogéneo de novelas contemporáneas que son, en tanto "artefactos" literarios, una exploración de sus propias posibilidades de ser, obras que contienen un problema central que no necesariamente se explicita al principio —aunque aquí sí lo haga—, y que opera como el motor principal de la narración. En este caso, el libro de Luiselli plantea el problema de construir un texto multidisciplinar y coral, que parece aspirar a ser autosuficiente: un "gran texto", para recuperar la expresión de la autora, que parezca "vivo" en su diversidad, y cuya condición mixta, en la que las unidades menores se

superponen y se solapan sin un orden rígido, a veces en conflicto, vendría a ser la prueba de su condición de texto animado en constante evolución.

El procedimiento también muestra, por otra parte, la decisión de la autora de tejer un texto cuidadosamente desordenado, en el que los distintos narradores más los elementos no narrativos (el plano acústico evocado, los inventarios de las "Cajas", las polaroids de la "Caja VIII") contribuyen, como a tientas, a completar aquello que la madre, la primera narradora, no estaba en absoluto convencida de poder hacer, un objetivo que además cambia con el correr de los días:

> La historia que tengo que contar no es la de los niños perdidos que sí llegan (…). No estoy segura de cómo voy a hacerlo, pero la historia que tengo que contar es la de los niños que no llegan, aquellos cuyas voces han dejado de oírse (…). (p. 186)

Es, precisamente, la leve confusión con que avanza la acción, las dudas de sus narradores y su discurso en apariencia errático lo que confiere al conjunto ese carácter logrado de unidad, aunque —de hecho, precisamente por eso— se trate de una unidad hecha de retazos, conversaciones, ensoñaciones y ecos.

La "Caja VI" (pp. 413-416) que al principio del viaje se le asigna a Memphis, permanece "vacía" durante toda la novela. Solo al final, tras el episodio de *Echo Canyon*, descubrimos que la niña la ha convertido en su propio archivo intangible. En el libro, la "Caja" es un listado de ítems que son todos onomatopeyas ("Guaaaaaahhh, noooo, aaaaahhh, yo llorando; Shhhrrrrr, sssssssssssss, hsssssssss, sss, jjjjjj, nubes de polvo volando"; etc.), listadas bajo epígrafes como "Ecos del desierto", "Ecos de coches" o "Ecos de eco". Solo al final, también, descubrimos las polaroids de Pluma Ligera, y que todas las partes que ha narrado él serían, en realidad, unas cintas de casete que está grabando para cuando Memphis crezca, y para que nada se olvide: "(…) encontramos a los niños perdidos en un vagón de tren abandonado, y pensamos que tal vez eran los Guerreros Águila de los que papá nos había contado, pero quién sabe. Tienes que saber todas

estas cosas e intentar recordarlas, Memphis" (p. 423). De este modo, la novela muestra un último intento de desplazar el peso de la memoria (las memorias: la de los apaches, la de los niños perdidos) de lo escrito a lo sonoro. Naturalmente, Luiselli podría haber recopilado sonidos y fotografías y colgarlos en la web, pero precisamente aquí radica el problema autoimpuesto o, si se quiere, el desafío que se propone la novela: dar lugar (dar voz), desde el soporte escrito, a otros lenguajes y voces que le son ajenas, y ofrecerse así como un texto colectivo que se comporta como una crónica de los otros, los que no pueden hablar, pero también como una crónica de su propia evolución.

Bibliografía

Andrés, R. (2008). *El mundo en el oído*. Barcelona: Acantilado.

Espacio Fundación Telefónica Madrid (20 de septiembre de 2019). *Encuentro con Valeria Luiselli y Enrique Vila-Matas.* [Video]. Youtube. https://youtu.be/urn4FdHxawc

González Arce, T. (2016). Del ensayo a la novela. Los procesos autoficcionales de *Papeles falsos* y *Los ingrávidos* de Valeria Luiselli. *Sincronía,* (69), 254-268. Recuperado de http://sincronia.cucsh.udg.mx/pdf/69/gonzalez_69.pdf

Licata, N. (2018). Hacia una teoría sobre la autoficción (neo)fantástica hispanoamericana: un análisis del miedo en Wasabi de Alan Pauls, El gran vidrio de Mario Bellatín y Los ingrávidos de Valeria Luiselli. *Todos los siglos de la lluvia: el canon en la literatura hispánica*, 485-494.

Luiselli, V. (2016). *Los niños perdidos (un ensayo en cuarenta preguntas)*. Madrid: Sexto Piso.

—— (13 de marzo de 2017). Traductores esclavos. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2017/03/12/opinion/1489335115_792654.html

—— (2019). *Desierto sonoro*. Madrid: Sexto Piso.

—— y Puente Flores, A. (2019). Asilo político en la era de la tolerancia cero. Una perspectiva de género. *Revista de la Universidad de México,*

(2), 28-38. Recuperado de https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7077088

Maristain, M. (22 de abril de 2020). Valeria Luiselli: "Me interesa poquísimo la autoficción". *Infobae*. Recuperado de: https://www.infobae.com/cultura/2020/04/22/valeria-luiselli-me-tuve-que-volver-feminista-a-chingadazos/

Pacheco, A. (2019). Valereia Luiselli: "What right do we have to talk about issues that are no our own?". *CCCBLAB*. Recuperado de: http://lab.cccb.org/en/valeria-luiselli-what-right-do-we-have-to-talk-about-issues-that-are-not-our-own/

Schafer, M. R. (1977) . *The Tuning of the World*. Nueva York: Alfred A. Knopf.

Schafer, M. R. (1998) . *El nuevo paisaje sonoro*. Buenos Aires: Ricordi.

Una mirada inusual a la narrativa femenina de Cecilia Eudave en *Bestiaria Vida*

LUZ EUGENIA AGUILAR GONZÁLEZ
MARGARITA JIMÉNEZ MORENO

> El poder es hijo de la depredación: somos animales y somos depredadores. Las estructuras que les hemos agregado (leyes, instituciones, etcétera) son el reflejo de nuestra humanidad, que no borran nuestra animalidad primera, sino que la enmarcan.
> Ikram Antaki

Introducción

La novela *Bestiaria vida* de la escritora jalisciense Cecilia Eudave presenta una propuesta filosófica y estilística sobre el mundo, la vida y la sociedad desde el interior de Helena, personaje principal, y su percepción de las relaciones con su núcleo más íntimo: la familia. El acercamiento se realizará desde las definiciones sobre la literatura de lo insólito y la autonomía semántica del texto como brújulas teóricas. Nuestro propósito general es describir la manera como la personaje va definiendo y liberando su identidad a lo largo de la narración, a partir de una construcción literaria consecuente con el mundo de lo insólito. Como hipótesis planteamos que la identidad femenina de Helena se delimita por la reflexión introspectiva y la interacción compleja con los miembros de la familia desde lo inusual.

Esta novela es considerada una narrativa de lo inusual. La narrativa de lo inusual no tiene una intencionalidad fantástica, sino más bien fluctúa entre la franja de lo real y lo insólito, deteniéndose en esto último (Ale-

many Bay, 2016). *Bestiaria vida* narra la historia de Helena desde su nacimiento hasta el inicio de su madurez. El relato es sobre sus experiencias de vida y las de su familia, todos caracterizados desde distintas formas de animales fantásticos, míticos o reales. La voz narrativa se ubica en el presente; se traslada hacia el pasado para mostrar sus vivencias, recuerdos o percepciones sobre los hechos transcurridos. Las analogías, metáforas y comparaciones con las que Eudave construye a los personajes propician la ambigüedad de significado, lo que "tiende a provocar la vacilación interpretativa del lector" (Alemany Bay, 2016, p. 114); asimismo, estos saltos temporales entre el presente y el pasado funcionan como elementos organizadores del relato (Redondo Goicoechea, 2009, p. 38).

Una personaje enrollada en sí misma

La novela se caracteriza por una narración intradiegética (Genette, 1989). Es la voz de Helena la que organiza la narración en un tono que conjuga la ironía, el sarcasmo, la reflexión y la crítica a la realidad circundante.

Helena es comparada por sus familiares desde su nacimiento con un caracol debido a la posición que tomó al nacer: "me hice como los caracoles deben hacerse antes de tener su caparazón: un círculo sobre sí misma" (Eudave, 2008, p. 27) y es su familia quien insiste en que recuerde este hecho "naciste enrollada como un caracol" (Eudave, 2008, p. 29). La concha le servirá al personaje para resguardarse de las constantes burlas, agresiones e intimidaciones de los demás. El inicio de la vida es el inicio de los cuestionamientos sobre la existencia y la primera relación con la realidad y con los otros: su ser y hacer en el mundo y afirma: "no tenía la menor idea de quien era yo, ni de porque estaba allí" (Eudave, 2008, p. 31). Esa manera de percibirse desde su interior es característica de las obras femeninas: "ver el mundo de fuera desde dentro con una clara implicación personal" (Redondo Goicoechea, 2009, p. 38). ¿Será entonces que la meta de este personaje es hacer un balance, un autoanálisis de su propia vida para auto descubrirse a través de los diferentes fragmentos de su vida?

¿Quién era caracol? El personaje femenino protagónico de esta novela con pasajes introspectivos se observa a sí misma desde su pasado hasta su presente. Se presenta como un caracol. Por su predilección por los espacios verdes, como su jardín de las delicias, podemos asociarlo con el caracol de jardín, que se desplaza con lentitud en las estaciones y en las bajas temperaturas. La característica principal de este molusco es su concha en espiral. El caracol hiberna en su concha sellándola para su protección y saldrá solo si el entorno se vuelve más amigable para él. Perfecta analogía para la personaje, quien se cierra en sí misma, en sus introspecciones para defenderse del medio y solo se siente segura entre sus plantas. En varios de los capítulos que se describe la depresión de la Caracol, se describe también cómo se siente segura en su habitación, en su cama y en sus recuerdos: se nos presenta el caparazón, sellado perfecto para la introspección. Al finalizar la novela, logra romper el sello de su concha al bajar la guardia, respecto a lo peculiar de su familia y regresarles su identidad e incluso acudir en su auxilio. Se ha liberado.

Conforme crece el caracol, cierra una sección de su concha y anexa una nueva, formando esa espiral logarítmica, esto lo podemos asemejar a los fragmentos, recuerdos y pensamientos, que la protagonista va sumando en el interior de su psique. La construcción de la identidad de la protagonista, una mujer definida en fragmentos de su yo, con base en su pasado, el trabajo, lugares visitados y sobre todo la familia, está a la vez inmersa en un proceso de autodescubrimiento y es por medio de las relaciones familiares que se aproxima a él. Así, en función de los otros también se define a ella misma.

La Caracol, Helena, posee una visión particular, inusual, desesperanzadora de la vida, pero su percepción no queda exenta de una crítica sarcástica: "yo quería seguir con mis locuras y todo, con esta forma de ver las cosas, con esta bestiaria vida" (Eudave, 2018, p. 36). Es de esta percepción que parte el hecho de referirse a la mayoría de los integrantes de su familia como animales, congregando así un bestiario familiar: la Súcubo, la Basilisco, el Licántropo, el Bicéfalo, el Búfalo y el Cancerbero.

La protagonista se define a sí misma como "truncada abominable mujer del trabajo, inacabada ninfa del jardín de las delicias, hija de la fiera malvada, nieta de un cancerbero de cementerio, sobrina de un búfalo publicitario y de una tía innombrable que nunca está cuándo se la necesita…" (Eudave, 2018, p. 90) y de esta manera establece sus lazos familiares. Definir al otro es parte de la definición de uno mismo. La Caracol ve al interior de ella misma y de esta forma nos encontramos ante la tensión dialógica entre sus ideas y sus conflictos, desde su psique.

Ella se percibe fragmentaria, inacabada e incompleta; dotada de maldad en el aspecto laboral y por ello, se considera aborrecible; pero, por otro lado, al evocarse como ninfa, se levanta como una divinidad menor de la mitología grecolatina.

La "truncada abominable mujer del trabajo" muestra su frustración por no lograr la plenitud personal, por darle gusto a los otros, lo que la inhibe como profesionista. Ha trabajado desde los quince años en contabilidad, bajo la mirada basilística de la madre. Después ingresó en el campo de la publicidad obteniendo éxito profesional, mas sin plenitud personal. La elección de su carrera como profesionista no obedece a una verdadera vocación, está inspirada en construir una fachada, lo que la aleja de su esencia y le provoca sentimientos de vacío.

Su autodefinición como "inacabada ninfa del jardín de las delicias" coloca el espacio abierto del jardín, desde su infancia, en su cuartel. Ya en su vida adulta, las plantas de su balcón la siguen transportando a la imagen del jardín. Paradójicamente, el simbolismo del espacio abierto o natural como refugio es el único lugar donde es ella misma: "estando aquí, en mi jardín de las delicias, estoy por lo pronto a salvo" (Eudave, 2018, p. 74). El espacio cerrado, su mente, es donde las bestias la habitan para no dejarla ser ella misma.

A la familia no la escogemos

Helena y sus relaciones con la familia constituirán su macroambiente. Ella debe enfrentarse a la familia para constituirse como persona y entonces afirma: "Sí, así veo a mi familia, como un minotauro, como un

laberinto, como a bestias que resguardan su centro y yo debo vencerlas para salir, para olvidar, para vivir." (Eudave, 2008, p. 33).

El padre es como un licántropo "adiestrado: [...] un pobre lobo simulado" (Eudave, 2018, p. 37). Es una figura masculina vista por la Caracol como poderosa y silenciosa, pero solo bajo la luna llena. Él se enamora a primera vista de su esposa, pero en ese tipo de amor no hay que confiar "porque se quedó allí, junto a ella hasta ahogarse" (Eudave, 2018, p. 112). Al no tener un sitio que sintiera propio, pasa a ser un "exiliado de su propia casa" y emigra al jardín que comparte con la Caracol: "compartí mi jardín con él y él su silencio conmigo" (Eudave, 2018, p. 38). Decide comprar por correspondencia un pedazo de tierra que solo él conocía y que más tarde se convertiría en una cabaña a donde escapaba frecuentemente.

Entre el padre y la madre hay una comunicación rota suscitada por proyectos de vida distintos. Él trabajó en un banco, estudió dos carreras que no le gustaban y "huía del hombrecillo del trabajo", era un "triste hombre lobo escapando de sí mismo" (Eudave, 2018, p. 113). La Caracol percibe que la Basi (esposa-madre) es la culpable de todos sus males, pues con su mirada, creía, le había matado el cerebro. En contraste, Helena se busca en su interior para construirse como persona y el padre, no llega a encontrarse a sí mismo.

El licántropo es el cándido e idealista que buscaba formas alternativas de ganarse la vida: "comenzó a buscar en qué entretenerse, hacer cosas que no implicaran la idea de trabajo en el sentido estricto" (Eudave, 2018, p. 70) lo que lo hace parecer con cierto grado de irresponsabilidad. La figura paterna tiene continuas ausencias tanto físicas como emocionales. Es una presencia temporal que tiene una muerte súbita: "Una noche oscura, terriblemente oscura, se marchó se fue para siempre" (Eudave, 2018, p. 39).

Entre los depredadores del molusco encontramos a la serpiente, dato que coincide con la analogía con la que se refiere a su madre, elemento de tono alegórico en relación con la matrofobia (Ruíz Pérez, 2018) presente en esta narración. La Basilisco es el ser mitológico correspondiente al

personaje de la madre: con el cuerpo de serpiente, patas de ave y alas espinosas que tenía el poder de matar con la mirada, era un régulo, una arpía.

La madre es la Basilisco, "La Basi", porque "así le decía a veces de cariño" (Eudave, 2018, p. 35). No conocemos sus orígenes, "Jamás habló de su niñez ni de su vida antes de conocer a mi padre" (Eudave, 2018, p. 34). Se sabe que era huérfana y había sido criada por unas tías. Como los basiliscos, tenía el poder especial de matar con la mirada. Siempre se mantendrá una relación tensa entre la madre y la primogénita (Helena) y una marcada predilección por la hija menor.

La madre es el polo opuesto al padre. La Basi vive bajo una filosofía capitalista con ese aire de seguridad, autoridad y ambición. Su motivación en la vida era el trabajo: "trabajadora, organizada y, por si fuera poco, triunfadora" (Eudave, 2018, p. 34). Su vida como esposa y madre la hace a un lado. Su fortaleza termina cuando enferma y es llevada a una casa de descanso. Su mirada ya no es más. Se desvanece como su vida y deja de ser la Basilisco para ser solo Laura. Esta epifanía la humaniza y libera a Helena quien asienta su identidad.

La protagonista describe al resto de su familia según los lazos que los unen: para presentar al abuelo es la "nieta de un cancerbero de cementerio". Igual que con la figura paterna, Helena se identifica con el abuelo: "yo adoraba a mi abuelo, aprendí mucho junto a él" (Eudave, 2018, p. 42). La relación con el Cancerbero, a pesar de su desgracia de perderlo todo y tener que ir a vivir en un cementerio, es quizá el más cercano a ella, es su cómplice además que guarda gratos recuerdos de él: "lleno de energía, de risa y de consejos baratos para todos" (Eudave, 2018, p. 41).

El Búfalo es otro exitoso miembro de la familia; animalizado, mas no bestiario. Es otra vez a través del vínculo consanguíneo que lo presenta: "sobrina de un búfalo publicitario". Ese Búfalo extraño que había fundado una empresa de publicidad con la herencia que en vida le había dejado el abuelo. Era el mayor de la familia, solterón, fumador de puros y fundador de una empresa publicitaria con el patrimonio que heredó de su padre en vida: "Grueso, melancólico, hosco [...] de cualquier manera es un buen tipo" (Eudave, 2018, p. 40). A manera de juego, resalta la afinidad que

ambos comparten: "nos tocó ser los cuerdos de la familia, ¿no? Es curioso, pero esa es nuestra singularidad" (Eudave, 2018, p. 123).

La hermana es presentada así: "nació mi hermana […] con un cuerno en la cabeza" (Eudave, 2008, p. 29), "un cuernito en la cabeza, la niña nació con un cuernito en la cabeza. Válgame Dios" (Eudave, 2018, p. 29). Para ella, sinónimo de maldad, encarnación de Belcebú, uno de los siete príncipes del infierno que representa el pecado de la gula, considerado un demonio asociado a otro pecado mortal: el orgullo. La autora evoluciona a su personaje hasta nombrarla como un Súcubo, que hace alusión a estos demonios que toman forma de mujeres atractivas para seducir a los hombres. La hermana representa una presencia maldita al ser "mi demonio personal" (Eudave, 2018, p. 30).

Probablemente por la predilección de los padres hacia ella "quizá porque creyeron que ella moriría tan pequeña y volcaron su amor desmedido en torno suyo" (Eudave, 2018, p. 31), Helena embarga sentimientos negativos hacia su hermana y es vista por la Caracol como la hija favorita de la madre y de la familia: es "bastante bonita" pese a la cicatriz que con el cabello se cubría (Eudave, 2018, p. 29) y su conducta desinhibida y salvaje le gusta un poco. La Súcubo es seductora: "estudiaba muy de cerca sus conquistas masculinas y lograba desquiciar a sus amigas" (Eudave, 2018, p. 106). La Súcubo está presente en las continuas pesadillas de la protagonista; irrumpe en el espacio onírico como alguien que acusa y señala su locura "lanzando su lengua venenosa a diestra y siniestra, como una iguana en busca de su presa, confirmando la teoría de que yo estaba loca desde antes de nacer" (Eudave, 2018, p. 59). Tal y como la tía Irene podría ser un modelo de libertad, la Sucu es un modelo de femineidad: "un pozo de seducción" (Eudave, 2018, p. 122).

La consolidación de la personalidad de las hijas cuando escapan de la mirada de la madre Basilisco les permite reconocer su vínculo carnal, su afirmación como personas y tomar las riendas de su vida: "pensándolo bien, tener una hermana Súcubo fue y será lo mejor de mis ganancias en esta vida, bestiaria y todo pero mía" (Eudave, 2018, p. 122). Refiere también que de ella ha aprendido a ser ella misma. La libertad de la Sucu se

pierde cuando conocemos su nombre de pila: Susana, esto sucede cuando confiesa que empieza a ver gente chiquita en las alfombras.

Finalmente, el Bicéfalo es el ex esposo de la protagonista. La relación de sumisión de ella con el Bicéfalo está perfectamente descrita porque "dos cabezas piensan mejor que una, y él tenía dos perfectamente diseñadas: una para el control y la otra para la manipulación" (Eudave, 2018, p. 51). A pesar de años de matrimonio ella decidió terminar; sus motivos: "se entrometió hasta en mis sueños, asfixiando su vida y la mía, dominado mi sentido común y arrastrándome al abismo" (Eudave, 2018, p. 120). Este personaje no solo es una referencia a su pasado, sino que marca la debilidad de la personaje por un lado, y su emancipación, por el otro. Es un contraste entre un antes y un después: "Ahora ya lo sé, la ira de dos cabezas mediocres es peor que una, y cuando el cansancio o la rutina vienen, uno tiende a ver la vida como una esfinge malévola que no arroja acertijos, pero sí quiere respuestas" (Eudave, 2018, p. 120).

Identidad femenina

Dentro de la novela puede identificarse la fuerte personalidad de las mujeres en contraste con la de los hombres. La familia representada en la novela es un matriarcado, la Basilisco, la madre, es la mujer proveedora, fuerte, dominante que hace funcionar al resto de la familia. El padre es un hombre insatisfecho, dominado al inicio de su matrimonio por el amor a su mujer, pero que después, poco a poco se va diluyendo de la dinámica familiar. El abuelo, Cancerbero, termina viviendo en un lote de un cementerio pues pierde todo, y esta es la única propiedad que le pertenece y la habita.

Una de las características de esta novela, como ya se ha mencionado en otra parte, es el elemento introspectivo. Este permite llevar el análisis hacia un plano psíquico que explica la simbología de la novela. Reconocer la genealogía femenina, tal y como Irigaray (1985) la define, es necesario para conquistar y conservar nuestra identidad. La madre de Helena carece de esta genealogía, es criada "por unas tías", que ni siquiera llegan a enunciarse como "las tías" ni tampoco tienen nombre; no se les conoce.

En otro pasaje de la novela, la madre es representada como una extraterrestre y después como una nave estelar, un ángel galáctico y hasta un organismo inteligente que se había adherido al padre "atacando su sistema nervioso, apoderándose del control de su mente y sus acciones" (Eudave, 2018, p. 107). Se podría decir que la genealogía inicia con la madre quien pretende continuar la línea genealógica con su hija Caracol, pues desea que sea igual que ella al colocarla en su empresa de contabilidad. Sin embargo, son claras las rupturas que aparecen en la obra: la ruptura de la madre con un pasado genealógico y la ruptura de la hija con su incipiente línea genealógica. Esta falta de identificación genealógica hace más fácil que Helena reniegue de ella a través del matricidio simbólico y liberarse.

La omnipotencia de la madre (como una especie de nave-nodriza), controladora (hasta con la mirada), carente de un arraigo familiar (huérfana), representa a esas mujeres que no quisieron ser solo madres o esposas, una ruptura cultural que replantea toda una dinámica familiar. Las hijas, la Caracol y la Súcubo, necesitan separarse de la madre para poder ser. Es solo cuando la madre enferma y pierde su mirada y su poder, cuando es nombrada: Laura. Ello semeja al estudiado mito de Deméter y Perséfone cuando se erige lo femenino y se hace oír, de esta manera, "el espacio propio separado del de la madre, y que no en vano se ubica fuera del alcance de la mirada de ésta. Se posesiona la hija entonces, de los misterios de la vida y de la muerte, del enigma de la creación a imagen y semejanza que su madre" (Cardó Soria, 2006).

En el punto donde la protagonista se asume como "hija de la fiera malvada", veremos que la relación materna entre la Caracol y su madre no es la ideal, "de niña vi poco a mi madre" (Eudave, 2018, p. 36). Ella expresa que no se llegó a sentir querida por "una mujer trabajadora infatigable, no demostraba sus sentimientos ni bajo amenaza de muerte" (Eudave, 2018, p. 106) y confiesa haber sentido la rudeza de su progenitora que quedó marcada con "cicatrices fosforescentes que ni ella notó" (Eudave, 2018, p. 36). Uno de los rasgos que destaca la escritura femenina es el hecho de que la primera experiencia amorosa, "cuando es frustrante suele dejar marcas importantes en la personalidad femenina" (Redondo

Goicoechea, 2009, p. 39). Justo es el caso de la Caracol, de aquí las raíces del uso ideológico la matrofobia en esta novela.

La matrofobia, término que utilizó por primera vez Lynn Sukenik (1973), define el miedo que siente la hija por convertirse en su madre, por repetir el mismo modelo (en Ruiz Perez, 2018). Adriene Rich lo explica (1973) como la escisión del yo, la separación de la madre para ser seres libres. La madre representa la víctima en nosotros, la mártir en un sistema heteropatriarcal (en Ruíz Pérez, 2018); sin embargo, en este relato es todo lo contrario: la madre ha vencido este sistema patriarcal, en la sociedad y en casa; pero por una reversión, lo asume y reproduce. La matrofobia en la narración se representa también con un sentimiento de repulsión: "Le tuve miedo siempre. De noche cuando se acercaba a mi cama, yo me cubría la cabeza con las sábanas [...] Ella, decía, se acercaba a mí y al verme tan protegida, solo me apretaba los pies: los apretaba dulcemente que luego me sentía mal al rechazarla" (Eudave, 201, p. 35). Sin embargo, como suele suceder con el tiempo y con la carga de los años nos vamos pareciendo a los padres, en este caso, a la madre. La Caracol se define como una bestia "mutante", adjetivo que ahora comparte con su progenitora, pues describe cómo "mi madre fue mutando" (Eudave, 2008, p. 34); es como si notara que aquello que tanto repudió de su madre en diversas etapas de su vida, ahora también es un poco de ello. Es parte de la reconciliación necesaria para la reafirmación de la identidad femenina.

La madre en esta novela figura al sujeto social oblilgado a obedecer, que representa prácticas sociales del capitalismo, lo que la convierte en la sujeto escindido que actúa bajo el mandato del otro: es el sujeto del deber. "De este modo, también el sujeto kantiano desempeña un trabajo obligado reprimiendo sus 'inclinaciones'" (Han, 2019, p. 79). En la madre se puede ver representada la sociedad disciplinaria y represiva de la que Helena, no quiere ser parte. Helena representa a la sociedad de la modernidad tardía cuyas máximas son "la libertad y la voluntariedad. Lo que más espera del trabajo es una ganancia en términos de placer" (Han, 2019, pág. 80). Por ello, sus trabajos no son satisfactorios para ella porque la mueve el placer, no el deber. Y cuando regresa a su trabajo después de

una crisis médica lo hace solo para entregarle a su jefe su renuncia: "No te entiendo, creí que te gustaban los retos. ¿No te gustan?" Pregunta el jefe. "No me gustan, le contesté […] Porque responden a las expectativas de los otros, y dejé mi renuncia sobre su escritorio. Cabe mencionar que esa noche no tuve ninguna pesadilla" (Eudave, 2018, p. 66).

Por otra parte vemos como la Caracol que se llama a sí misma "bestia mutante" (Eudave, 2018, p. 121), en plena crisis, con treinta y tantos años de vida, después de su divorcio, de la muerte de su abuelo, de la renuncia a su trabajo y de la entrada de su madre al asilo piensa "A mí eso de que cada cual tiene una misión, una meta, de que somos importantes, me parece una soberana estupidez. Uno va por aquí de paso encontrándole sentido a lo que no tiene…" (Eudave, 2018, p. 53). Con este pensamiento nos deja ver que existe una negación en la búsqueda de espiritualidad como medio de desarrollo humano (al margen de cualquier religión). Para la Caracol, encontrarle un sentido a la vida se permea de desesperanza "y al final solo te quedas con tu empolvada vida" (Eudave, 2018, p. 53). De ahí la Bestiaria vida.

Otra presencia femenina descrita fuera de los parámetros "tradicionales" de la mujer es la "tía innombrable que nunca está cuándo se la necesita…". Ella encarna el espíritu libre de la familia capaz de enfrentar y romper los convencionalismos sociales y culturales. "Es la tía prohibida la que se reveló y se fue a vivir su vida" (Eudave, 2018, p. 45). Es innombrable porque no sigue las reglas y, paradójicamente, la innombrable es nombrada desde el Yo enunciante de Helena. Para los otros no hay una relación del Yo al Tú (Helena-Irene) sino del Yo al ella, una tercera persona que la aleja y la coloca en otro plano, ya que no concuerda con la moral tradicional de la familia: "Se llama Irene. Yo sí podía decir su nombre y no solo referirla como 'ella'. ¿Dónde está 'ella'? ¿Qué ha hecho 'ella'? ¿Qué maldición es 'ella'?" (Eudave, 2018, p. 45).

Irene es otro símbolo de la mujer emancipada: hizo lo que quiso, fue *hippie*, fuma hierba, viaja y es feliz. Al ser libre, es también libre de ser comparada con un animal o bestia, como el resto de los personajes (Alemany Bay, 2016). Esta identificación de Helena con Irene las lleva a la

complicidad en solo una ocasión: cuando ella le comparte la locura de la familia: "Nosotros vemos gente chiquita en las alfombras [...] el primero en verlos fue el bisabuelo paterno, Juan […] no quiso tomar ningún remedio [...] él era un hombre honesto y cuerdo […] tenía que comprobar la existencia de ese hombrecillo viviendo en su alfombra [...] dejó de comer, de salir [...] enclavado en la búsqueda de la gente que vivía en la alfombra […] llegó el doctor y se lo llevó a una clínica de descanso. Nunca más volvió a salir" (Eudave, 2018, págs. 46-47). Y después, Helena la vuelve a evocar, como parte de una necesidad de refugio a través de una sublimación lograda por un estado alterado de conciencia. Esta ensoñación en la que va a buscar refugio en la casa de la "innombrable," tal vez en busca de su propio espíritu libre es representado por la tía: "fui a buscar algo, si era a mí misma equivoqué la estación, paré en el holocausto equivocado" (Eudave, 2018, p. 95).

La hermana, la Súcubo representa otro discurso femenino importante. La Caracol, desde el inicio, manifiesta su rechazo a la hermana menor, como es de esperarse de un primogénito, y le atribuye características diabólicas y seductoras. Esta caracterización le permite separarse de ella y desde la otredad, definir la personalidad que Helena quería conformar y lo que le gustaría tener y no de la Súcubo. "me obsesioné con la idea de que mi hermana era diferente, y yo no era como ella […] Ojalá yo hubiera estado tan segura de mí como lo estaba de ella, pero no, no tenía la menor idea de quién era yo, ni de por qué estaba allí. Y volví a enrollarme sobre la cama mientras la Súcu crecía y crecía" (Eudave, 2018, p. 31).

Las cuatro personajes, con sus propias personalidades, simbolizan distintas miradas de la complejidad de las relaciones entre mujeres y la manera como se va perfilando la identidad femenina. La relación amor-odio entre ellas, el crecimiento de Helena al distinguirse de las otras es resultado de la introspección discursiva de la novela. En contraposición, Helena se relaciona con los personajes masculinos: de identificación (con el padre), de simpatía (con el abuelo), de cordura (con el tío) y de sumisión y emancipación (con el exmarido). A excepción de la relación con el marido, el vínculo con las figuras masculinas es amable, no es conflictiva.

Esta construcción relacional reafirma la fuerza del discurso femenino. La interacción con las mujeres sí presenta una cara más compleja, pues son ellas las que le permitirán construir su identidad.

Narrativa de lo inusual

Bestiaria vida es una novela corta en la que los capítulos "dialogan entre sí o funcionan como piezas de un rompecabezas en construcción" (Alemany Bay, 2016, p. 105). Hay un eje temático que va hilando los fragmentos que componen cada capítulo. Esta novela puede leerse no solamente como piezas de rompecabezas sino estampas de vida que van relatando el proceso introspectivo de la personaje principal. En su interior muestra una narrativa dotada de inventiva, creatividad y cierta dosis de humor ácido. La autora asocia a los personajes de la familia con seres mitológicos sin animalizarlos, sino los dibuja de forma que estos funjan "como un…", lo cual irrumpe en lo tradicional y aporta un valor literario a la narración. De esta forma se suspende la referencia del primer grado, es decir, la función descriptiva, y emerge la de segundo grado a manera de una redescripción del mundo, porque cuando "alguien habla metafóricamente refiere oblicuamente al mundo" (Ricoeur, 2017, p. 35).

Las estampas son recuerdos, sueños, reflexiones, críticas desde la perspectiva de la narradora principal, Helena. El pacto ficcional comienza con los recuerdos anotados en una libreta. Empieza por el nacimiento de Helena, como le contaron que fue: "me hice como los caracoles deben hacerse antes de tener su caparazón: un círculo sobre mí misma" (Eudave, 2018, p. 27). Los personajes transmutan de sus personalidades humanas a sus personalidades animalescas. Esto permite crear el mundo posible de la ficción, para realizar una crítica a la vida y a la sociedad circundante, desde acciones que asemejan actos bestiarios de los personajes. Para Hernández Quezada, sus planteamientos "ponen el dedo en la llaga del antropocentrismo y su visión excluyente de la realidad […] que por medio de una escritura animalsonante basada en las cualidades discursivas de la 'otra mitad', Eudave se aproxima a los límites definidos de un territorio

impar en que se han establecido los objetivos humanos, los conocimientos, los procesos de control." (2016, p. 142).

Los personajes animalizados se deben a "la necesidad de la protagonista por caracterizarlos de esta manera […] la figura del monstruo muestra y enmascara un universo en el que encontrarse y mantenerse dentro, sin perder la razón, resulta casi una tarea utópica" (Martínez, 2018, p. 2). Y el rumbo para encontrarse y mantenerse cuerda lo dan las propias visiones contrapuestas de la realidad que la autora va presentando en las estampas de una vida cotidiana común: trabajos convencionales y aburridos, reuniones con amigos, fiestas o actividades mundanas como dormir o regar el jardín. En este sentido, el texto funciona como "sistemas de representación metafórica y que intentan revelar las emociones ocultas detrás de las circunstancias cotidianas" (Alemany Bay, 2016, p. 115) como pasa cada vez que el padre ve en su espejo al "abominable hombre del trabajo".

La representación de los humanos como los verdugos de animales que podrían ser más fieros o de otros seres humanos se presentan cuando una mujer mata de un taconazo a un cocodrilo, cuando se encuentran a los leones muertos embolsados, los animales que mueren por fumigaciones o el padre que mata a su hijo cual si este fuera una piñata. Todo ello presentado en notas de periódico resalta el suceso como noticia. Recortes seleccionados por Helena para mostrar la vileza humana. Lo insólito no son los sucesos en sí mismos, sino la posibilidad que sucedan. De esta manera, la crítica a la realidad es otro de los elementos de la narrativa de lo inusual.

Una vez establecido el pacto ficcional, la posibilidad de un mundo en donde la familia sea un bestiario, puede justificar la locura que se hereda en la rama paterna y que se manifiesta cuando los personajes comienzan a ver personas pequeñas que salen de las alfombras. La locura es un elemento que se ubica entre la realidad y la ficción del relato debido a que a quienes les pasa esto tienen que ser internados en un centro de salud. Y no sucede así cuando una parienta lejana de la abuela se pierde en los espejos. Esta imagen que puede recordar a *Alicia a través del espejo*, reafirma la ambigüedad de la imagen, el límite entre lo real y lo ficticio (Alemany

Bay, 2016), metáfora de la mirada de medusa que la misma narradora asienta en el significado literal: "esto puede pasar en el sentido más literal: cualquiera puede perderse en un reflejo" y que sostiene la ficción con la sorpresa, mas no con la incredulidad: "nos quedábamos sorprendidos de que aquellos acontecimientos, ocurridos por allá a principios del siglo xx, fueran reales." (Eudave, 2018, p. 102). Y poco a poco el relato sobre la imagen en el espejo se va volviendo un relato de la irresoluble soledad desde lo más sórdido y oscuro: de las peleas de la mujer consigo misma hasta su corrupción *postmortem* frente a la mirada del esposo.

Las referencias espaciales son importantes para distinguir distintos planos narrativos. Se identifican los espacios que crean intimidad y cercanía en la protagonista, que le permiten hundirse en soledad; como el jardín, la cocina o su departamento. Otros espacios favorecen un diálogo más expresivo, como la casa de sus padres, el cementerio, la agencia de su madre. Como una característica de la escritura femenina "los espacios están marcados por la feminidad prefiriéndose los interiores frente a los exteriores y teniendo como ejes simbólicos los movimientos de fusión, posesión, descenso y sobre todo, horizontalidad" (Redondo Goicoechea, 2009, p. 39).

Pero también se encuentran los juegos entre el interior de los personajes y la vida exterior, otros planos complejos difíciles de imaginar fuera de la ficción. Por ejemplo, la familia es vista como un laberinto del que Helena desea salir; la madre es una nave contenedora que fagocita a la familia. Los espejos también contienen a las personas; estos juegos de imágenes podrían representar la construcción intersubjetiva de las acciones, reflexiones sobre la vida y recuerdos de los personajes. La referencia a que siempre somos parte y estamos en relación con otros y nuestra imagen nos recuerda siempre a nosotros mismos: quienes somos y cómo nos vemos. La locura o la enfermedad, paradójicamente ancla a los personajes en la realidad, pues los aleja de la bestialidad y los ubica en un plano ordinario dentro de lo extraordinario.

Conclusiones

Bestiaria vida se caracteriza por tener una narración limpia, sencilla, puntual, pero a nivel de significado, lleva al lector a realizar un esfuerzo cognitivo al superponer planos ficcionales que generan figuras e imágenes complejas. Ello reafirma la creatividad discursiva característica del lenguaje narrativo que tiene su base en la trama. Lo inusual en la novela empata perfectamente con lo que Ricoeur define como innovación semántica, en la cual "la producción de sentido nuevo está ligado a operaciones de síntesis que crean nuevos seres de discurso" (Ricoeur, 2017, p. 33).

Helena construye su identidad a lo largo de un relato intimista, autoreflexivo, sarcástico y crítico. La develación del nombre de la Caracol: Helena, casi al final de la novela (como el de los otros personajes femeninos) es muestra de ello. Helena se percibió a sí misma como huérfana desde su infancia aun teniendo a ambos padres. Se vio empañada en nostalgia, se vio solitaria y aislada: "uno tiene que asimilarse, convertirse, volcarse, si no quiere ser devorado" (Eudave, 2018, p. 37). Así, se pueden encontrar en la novela constantemente diálogos con ella misma sobre la soledad: "he dicho que no hay nadie cerca para recordármelo, para advertir las imprecisiones, estoy sola en medio de mis recuerdos fragmentados" (Eudave, 2018, p. 31). Esta característica aleja al relato de los temas fantásticos o de la ciencia ficción, pues "se convierte en vehículo simbólico para indagar en el universo femenino y en el reconocimiento de su identidad" (Tarazona, cit. por Alemany Bay, 2016, p. 115).

Es mediante epifanías que los nombres de pila de tres personajes femeninos son develados casi al final de la novela: la Caracol es Helena, la Basi es Laura y la Súcubo, Susana. El hecho de nombrarlas o referirlas ya sin esa máscara de seres mitológicos, las hacen más cercanas al lector. Esto, junto al desenlace, transmite una sensación de cierto sosiego y sensación de esperanza ligado con el momento de la reconciliación de la protagonista con estos personajes, lo cual, a su vez, la reconcilia con su propia identificación de género y como persona.

La melancolía raya en la depresión a través de la evocación de los recuerdos que "hacen ruido, los míos por lo menos, parecen una manada

de bisontes acorralados, asustados, no saben a dónde ir" (Eudave, 2018, p. 28). Helena, con la distancia suficiente que da la madurez, ve su niñez, adolescencia y juventud en retrospectiva y siente nostalgia por aquél pasado del que tanto se quejó. Los recuerdos en "el espacio femenino propio debe representarse simbólicamente horizontal porque vive, fundamentalmente en relación; por eso está siempre poblado de presencias tanto del presente como del pasado al que está fuertemente enlazado" (Redondo Goicochea, 2009, p. 43). En la novela, el pasado es un eje fundamental en el que gira la introspección de Helena.

La melancolía, según Freud, es una "relación destructiva con un elemento distinto que se ha interiorizado, convirtiéndolo en parte de sí mismo. Con ello, los conflictos que originalmente eran conflictos con los otros se interiorizan y se reconfiguran en una relación conflictiva consigo mismo que conduce al empobrecimiento del yo y a la autoagresividad" (Han, 2019, p. 87). La melancolía viene precedida de una pérdida en este caso Helena ha perdido la posibilidad de comunicarse con la madre, pero es este hecho lo que le permite comenzar a vislumbrar su reafirmación como persona, al reconocer su papel de víctima: "me flagelaba porque era yo, y nadie más, la que, como buena bestia mutante, traía su látigo de sufrimiento integrado" (Eudave, 2018, p. 121), con estas frases tan contundentes, con esas grandes introspecciones, observamos la evolución de la personaje y la manera en que va mostrando una inteligencia emocional paralela a su inteligencia racional. A la par que sus proyectos laborales fueron cambiando, también fueron cambiando sus actitudes y su visión de la familia. Es así que descubrimos a la protagonista con un mayor grado de madurez psicológica al reconocer que la única responsable de cómo vivir la vida, de cómo verla, era ella misma.

En esta novela se aprecia el predomino de la enunciación desde el Yo, característica de la escritura femenina (Redondo Goicoechea, 2009). Conforme avanza el relato, la protagonista se asume como la suma de sus yoes. El estar centrada en el yo, la narración nos adentra en el universo femenino, en la complejidad de su psiquis, la cual se plantea, desde la ontología misma; pregunta como ¿quién soy yo? que para poder responderla,

Helena decide reconstruirse desde sus primeros años para identificarse en el presente. Con lo anterior observamos en esta narrativa femenina cómo "el presente se suele explicar o justificar continuamente con el pasado enraizado éste en la infancia y las relaciones familiares, que pueden ser la clave para comprender el difícil y controvertido yo de la mujer adulta" (Redondo Goicoechea, 2009, p. 39).

La matrofobia es una característica de esta narrativa de lo inusual. Recordemos que los "momentos claves en el proceso de constitución del ser femenino, al que suelen referirse continuamente estos relatos, es a la primera experiencia amorosa" (Redondo Goicoechea, 2009, p. 39) y esta es con la propia madre. Al no existir tal, la personaje tiene que reconstruirse, lo que sugiere el elemento de conflicto central que la atañe a ella y a sus relaciones con los demás personajes. Irrumpe en ese sueño e idealización de la figura materna el mostrarla en un principio como una enemiga, un ser lejano, distante, frío y carente de las cualidades maternas del ideario colectivo; el resultado es el deseo de la protagonista por disociarse de su madre y encontrar su propia identidad femenina. El psicoanálisis refiere que este mecanismo de rechazo es en cierta forma un requisito para concretar la madurez psicológica en la figura femenina. Nuevamente las preocupaciones ontológicas de autoconocimiento como persona y como mujer aparecen. Conforme avanza la narración, observamos la forma como la protagonista va reflexionando y tomando conciencia de su propia vida. Como afirma Virginia Woolf nos "pensamos sobre el futuro a través de nuestras madres". Al final, la protagonista se descubre a sí misma desde la ya ausente mirada de Laura.

Este final suscita una invitación a la reflexión sobre la responsabilidad de vivir. Recordemos que "la escritura femenina tiene una honda de raíz ética que la sostiene" (Redondo Goicoechea, 2009, p. 119), ya que independientemente de la historia familiar, la responsabilidad de la construcción de la vida de Helena depende y recae en ella misma. La sugerente reconciliación con parte de su clan familiar otorga una visión positiva donde Helena es capaz de abrazar su pasado, sanando sus vínculos familiares. Finalmente, no es su madre ni su hermana en quienes

recae el dilema psicológico de su propia identidad. Desde el yo de Helena se resignifica el contexto en cual ella está inmersa. La novela manifiesta a través de Helena, una madurez en su filosofía sobre la vida.

Bibliografía

Alemany Bay, C. (2016). *Bestiaria vida*, de Cecilia Eudave: novela corta, novela de laberintos, novela de lo inusual. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 103-118. En línea: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/66069/1/2016_Alemany_RLMC.pdf Consultado el 30 de mayo de 2020.

Cardó Soria, G. (Octubre de 2006). El mito de Deméter y Perséfone: la relación primaria con la madre y la feminidad. *Fepal - XXVI Congreso Latinoamericano de Psicoanálisis "El legado de Freud a 150 años de su nacimiento"*. Lima, Perú. En línea: http://www.fepal.org/images/2006mitos/Cardó.pdf Consultado el 02 de junio de 2020.

Eudave, C. (2008). *Bestiaria Vida*. España: Eolas.

Genette, G. (1989). *Figuras III.* Barcelona: Lumen.

Han, B. C. (2019). *La sociedad del cansancio.* Bacelona: Herder.

Hernández Quezada, F. J. (junio de 2016). *Bestiaria vida*: la mirada crítica del animal. *Mitologías hoy, 13*, 133-145. En línea: https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.312 Consultado el 30 de junio de 2020.

Irigaray, L. (1985). El cuerpo a cuerpo con la madre. En L. Irigaray, *El cuerpo a cuerpo con la madre. El otro género de la naturaleza. Otro modo de sentir* (págs. 32-44). Barcelona: Ediciones de Les dones. En línea: http://www.debatefeminista.pueg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/010_02.pdf Consultado el 20 de abril de 2020.

Martínez, J. T. (14 de noviembre de 2018). *Bestiaria vida*: la costumbre de ver la vida de manera insólita. El tránsito entre realidad y fantasía como constructor de sentido. *2º Coloquio Internacional La novela corta en México 1922-2012*. Ciudad de México, México. En línea: https://www.lanovelacorta.com/images/ii-coloquio-novela-corta-mesa5-04.pdf Consultado el 15 de junio de 2020.

Redondo Goicoechea, A. (2009). *Mujeres y narrativa. Otra historia de la literatura*. España: Siglo xix.

Ricoeur, P. (2017). *Escritos y conferencias 2. Hermenéutica.* Madrid: Trotta.

Ruíz Pérez, N. (2018). Las madres enemigas en la narrativa de lo inusual. Análisis de la matrofobia en tres novelas mexicanas. *Tesis. Máster en estudios literarios*. Alicante, Valencia, España: Universidad de Alicante. En línea: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/76839/1/Las_madres_enemigas_en_la_narrativa_de_lo_inu_Ruiz_Perez_Maria_de_las_Nieves.pdf Consultado el 30 de mayo de 2020.

El sujeto femenino indígena en *Ñu'ú vixo / Tierra mojada* (2018) de Nadia López García[1]

MIGUEL ÁNGEL GÓMEZ SORIANO*

Hacia una revisión de las poetas actuales en lenguas originarias

No parece exagerado afirmar que, durante los últimos años, la poesía mexicana escrita en lenguas originarias se encuentra en un momento de vitalidad o renacimiento, como han planteado Diana del Ángel y Mariana Ortiz (2018), pese a la compleja continuidad histórica que estas lenguas han mostrado desde la Conquista y a los muchos problemas que, derivados de aquel choque de culturas, todavía permanecen sin resolver:

> Los escritores en lenguas originarias no sólo se enfrentan hoy en día a circunstancias adversas como aprender a escribir en una lengua ajena y contar con poquísimos lectores en la suya, sino que se ven involucrados en una resistencia ante la negación con que ha sido tratada la singularidad de su cultura y en una lucha por desentrampar la "homogeneización" y los "lugares comunes" con que ha sido construida la imagen del indígena en los últimos quinientos años. (2018, p. 111)

[1] La presente investigación forma parte de un Proyecto, financiado por el Ministerio de Educación del Gobierno Español, que lleva por título "Construcción / reconstrucción del mundo precolombino y colonial en la escritura de mujeres en México (siglos XIX-XXI)".

* Universidad de Alicante

Con todo, desde los años ochenta, la progresiva (aunque lenta) escolarización en estas lenguas, los estudios y la recuperación de sus creaciones literarias (pensemos en la incansable labor de Miguel León-Portilla, como ejemplo más reconocido) o su utilización en diferentes talleres de literatura, empezaron a abrir el camino a un progresivo reconocimiento. Este, además, se ha visto aumentado en las décadas posteriores gracias, en gran parte, al apoyo de las instituciones oficiales, con la creación de becas y premios para la poesía escrita en lenguas indígenas:

> Desde 1992 el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) ofrece cada año una beca para escritores en lenguas indígenas, en 1993 surge la Asociación de Escritores en Lenguas Indígenas, en 1994 se instaura el Premio Nezahualcóyotl de Literatura en Lenguas Mexicanas, en 1996 se inaugura la Casa del Escritor en Lenguas Indígenas, en 1998 se crea el Premio Continental Canto de América de Literatura en Lenguas Indígenas y desde el año 2016 se otorga el Premio Cenzontle a la Creación Literaria en Lenguas Originarias. (Del Ángel y Ortiz, 2018, p. 112)

Sin embargo, se puede plantear que las propias políticas culturales, reformas educativas o apoyos institucionales condicionan también la propia creación (Del Ángel y Ortiz, p. 113). Y este es tan solo uno de los muchos escollos que es necesario sortear, entre los que también debemos mencionar: la visibilización de la gran diversidad lingüística que se esconde tras la denominación de "literatura indígena",[2] la obligatoriedad a la autotra-

[2] En un interesante ensayo sobre el valor político de la lengua, Yásnaya Elena Aguilar Gil plantea cómo la misma formación del estado-nación (México, en este caso) favorece la unidad lingüística y es tajante en su crítica a la postura del estado y sus políticas respecto a las becas y premios: "Premios literarios distintos para lenguas no validadas por el Estado, convocatorias especiales creadas para todas las lenguas discriminadas sin importar que tras la categoría se oculte una diversidad de once familias de lenguas tan distintas entre sí como el chino y el inglés, con mecanismos gramaticales y poéticos tan distintos que no soportan ninguna agrupación" ("Lo lingüístico es político", en línea).

ducción a la que se ven sometidos los propios creadores[3] o, simplemente, "el trabajo de investigación que hace falta para comenzar a dimensionar la riqueza poética de cada lengua mexicana y contrastar las particularidades de la tradición oral y los mecanismos culturales que participan en cada una de ellas" (Del Ángel y Ortiz, 2018, p. 112).

A todas esas complicaciones, además, debemos sumar otra paralela que atraviesa de manera más general el panorama literario: la presencia mucho menor de la mujer con respecto al hombre en la configuración del canon literario, como se ha demostrado a través de diversos estudios de antologías poéticas (puede verse una panorámica al respecto en el trabajo de Ignacio Ballester Pardo 2019, pp. 99-112). Siguiendo esta misma línea, aunque las conclusiones son previsibles a simple vista, cabría plantearse estas mismas relecturas desde una óptica de la inclusión de autores o autoras mexicanos en lenguas originarias en dichas antologías; y, por otro lado, en los lugares —ya mencionados— expresamente definidos para el reconocimiento de estas mismas lenguas, cuál es la relación entre la representación masculina y la femenina. Baste un mero apunte: en su ya larga trayectoria, las únicas mujeres que han ganado el premio Nezahualcóyotl han sido Natalia Toledo y Sol Ceh Moo.

Sin embargo, no son pocas las mujeres que, dentro de este ámbito, se han incorporado a la creación poética a lo largo de los últimos años, como ha señalado Susana Bautista Cruz, que ha resaltado cómo a los poetas en los años setenta "les tocó abrir espacios de difusión en casas de cultura donde se congregaban para discutir sus textos o realizar talleres

[3] La poeta Irma Pineda, en un texto presentado en el Coloquio sobre Traducción Literaria organizado por el Colegio de México y la Universidad Nacional Autónoma de México, plantea, entre otras, que "La literatura indígena, como la conocemos actualmente, no puede concebirse sino de manera bilingüe, ya que es una creación pensada en alguno de los idiomas originarios de nuestro país. No obstante, de permanecer sólo en éste, su difusión estaría restringida al ámbito comunitario, por lo que para poder llegar a una diversidad de lectores y escuchas, necesariamente tiene que ser traducida al español" (s/p).

en sus lenguas" (Bautista, s.f.).[4] El listado que ofrece es, cuanto menos, reseñable:

> Briceida Cuevas Cob (maya-peninsular), Irma Pineda (diidxazá/zapoteco), Natalia Toledo (diidxazá/zapoteco), Ruperta Bautista (maya-tsotsil), Juana Karen Peñate (ch'ol), María Luisa Góngora Pacheco (maya-peninsular), María Concepción Bautista Vázquez (maya-tsotsil), María Roselia Jiménez Pérez (tojolab'al), Yolanda Matías Guerrero (náhuatl), Celerina Patricia Sánchez (tu'un savi/mixteco), Noemí Gómez Bravo (ayuujk/mixe), Angélica Ortiz (wixárica/huichol), Enriqueta Lunez (bats'i k'op /tsotsil), Adriana López (bats'il k'op/tseltal) y Elizabeth Pérez Tzintzún (purépecha) (Bautista, s.f.)

Y, como insiste en el mismo texto, aquellos esfuerzos han tenido claros resultados, pues una generación joven retoma aquellos mismos planteamientos, en una evidente y rica continuidad:

> La nueva generación de mujeres poetas en lenguas indígenas ha ido en aumento: Nadia López García (tu'u un savi/mixteco), Angelina Díaz Suyul (maya-tsotsil), Rubí Tsanda Huerta (p'urepecha), Claudia Guerra (diidxazá/zapoteco), Cruz Alejandra Lucas Juárez (totonakú/totonaca), Margarita León (ñahñú/ otomí); Rosa Maqueda Vicente (ñahñú/ otomí), Rosario Patricio Martínez (ayuujk/mixe). Incluso se han sumado representantes de lenguas yoreme/mayo y cmiique iitom/seri del norte del país con Emilia Buitimea Yocuipicio y Zara Monroy (Bautista, s.f.).

[4] En este texto, Susana Bautista Cruz también insiste en la importancia de los factores que han favorecido esta visibilización, en coincidencia con los ya planteados anteriormente, como son los premios a la escritura literaria en lenguas indígenas, la creación de fechas conmemorativas y festivales de poesía o la creciente difusión editorial tanto gubernamental como por parte de las editoriales independientes y, por último, determinados medios digitales.

Todas ellas, según la propia Bautista Cruz, constituyen no "una poética unitaria sino un cuerpo polifónico gracias a la variedad de sus voces y nuevas temáticas. Todas mantienen una continuidad relacionada a la tradición literaria a la que pertenecen (o la que están construyendo)" (ibid.), a partir de una idea de la lengua como vehículo de identidad y de pertenencia cultural, pero también de lucha y de resistencia.[5]

En este sentido, la obra de la gran mayoría de estas poetas está construida desde un lugar identitario complejo, atravesado por una doble problemática que ha sido expuesta con gran claridad, sin salir del ámbito en el que nos movemos, Yásnaya Elena Aguilar Gil (2018); la lingüista y activista reflexiona sobre la complicada relación que, como mixe, mantiene con conceptos como, precisamente, "indígena" y "feminismo":

> Desde mi rechazo inicial a ser catalogada como indígena y de mi negación a usarla ha pasado tiempo. Ahora me relaciono con ella de una manera distinta, pero es innegable que la construcción de esta relación fue difícil. Entiendo "indígena" como una palabra que nombra a naciones, personas y comunidades que sufrieron procesos de colonización y que además en los procesos de conformación de los estados nacionales modernos, las naciones indígenas quedaron por fuerza dentro de estas entidades jurídicas; estos estados han combatido su existencia y se relacionan con ellos mediante la opresión. Los pueblos indígenas son naciones sin estado. Entiendo ahora que la palabra "indígena" nombra una categoría política, no una categoría cultural ni racial (aunque sí racializada). Entendí también que no bastaba con negar y dejar de usar la palabra "indígena" para que la categoría dejara de operar sobre mí. Me di cuenta de que es posible usarla como herramienta política para subvertir

[5] Además, a este conjunto de poetas habría que sumar otro, muy cercano o incluso colindante en ocasiones, que es la obra de aquellas autoras que se han dedicado a la recuperación del pasado precolombino o virreinal, aunque no siempre desde una conexión directa entre esta recuperación y la reivindicación de una determinada lengua o cultura; al respecto, remitimos al texto de Carmen Alemany Bay (2019).

las estructuras que las sustentan con el riesgo siempre presente de caer en los ríos de la folclorización y la esencialización.

De la otra palabra aún no puedo sacar conclusiones rotundas. Me encuentro todavía danzando en torno, angustiada a veces. Desde que la aprendí, me he relacionado con ella de diversas formas que van desde el rechazo abierto hasta el entusiasmo sin plantarme de manera definitiva. Además de "indígena" soy mujer, el sistema patriarcal o los sistemas patriarcales me atraviesan y el feminismo propone subvertir las categorías de opresión de este sistema. No hay manera de que la palabra no me convoque, aunque me convoque de manera incómoda. Pronto me di cuenta que este posicionamiento complejo respecto del feminismo era compartido por muchas mujeres indígenas en lucha en diferentes lugares del mundo (pos. 304-320).[6]

Así pues, "si las mujeres no indígenas se relacionan de manera compleja con el feminismo y sus acepciones e implicaciones, para las mujeres indígenas la jerarquía colonial complejiza radicalmente la situación y explica, creo yo, las muy diversas respuestas" (Aguilar, pos. 337), todo lo cual implica un lugar de reflexión, de construcción, doblemente articulado, "como indígenas desde una categoría política y como mujeres atravesadas por categorías patriarcales, ambos aspectos totalmente imbricados y no sólo adicionados" (Aguilar, pos. 337).[7]

[6] Citamos el texto a partir de su edición digital en formato Kindle, por lo que, en lugar del número de página, indicamos la posición tanto en esta como en las siguientes citas a este mismo texto.

[7] Para terminar de redondear la complejidad que todo esto implica, cerramos las citas a la autora con esta reflexión sobre la compleja ubicación en que esto coloca a este sujeto femenino indígena, de ahí las múltiples y variadas respuestas que pueden tener lugar: "El colonialismo, actualizado y ejercido por los estados nacionales también, nos coloca bajo la categoría indígena, categoría política insisto, y desde ahí se ejercen las resistencias, pero también se corre el riesgo de articular nuestra narrativa esencializando esa categoría como si se tratara de un rasgo cultural. Culturalmente soy mixe, políticamente mujer indígena mixe. Los riesgos de asumir la categoría sin ponerla en entre dicho tiene

Todas estas cuestiones atraviesan, de una u otra manera, la obra de la mayoría de las numerosas poetas que, en la actualidad, escriben desde esa doble conciencia, desde esa identidad escindida en la que históricamente ha supuesto, es imposible negarlo, una doble marginalidad.

En estas líneas planteamos la lectura de *Ñu'ú vixo / Tierra mojada* como ejemplo de construcción de la voz poética concebida desde una problematización explícita de esa identidad femenina indígena como tema principal. En cualquier caso, y aún teniendo en cuenta la complejidad de la noción de identidad en sí y su definición, planteemos que se trata de una poesía que, como vamos a ver, tiene su centro en la misma construcción de una voz poética que es respuesta a esa doble identidad, indígena y femenina: de ahí nace la propia escritura, como búsqueda de una respuesta a esa doble desgarradura. No nos planteamos, por tanto, un enfoque teórico, sino que buscamos ver de qué manera todas estas reflexiones en torno a la identidad, que Nadia López ha expresado también de manera directa, como vamos a ver, son trasladados a la médula versal, tanto temática como formalmente.

Nadia López García, raíces y alas: la relectura de la tradición en *Ñu'ú vixo / Tierra mojada*

Ñu'ú vixo / Tierra mojada, poemario de Nadia López García (Tlaxiaco, Oaxaca, 1992) resultó el poemario ganador del ya mencionado Premio Cenzontle en 2017. La misma obra se define como una reivindicación de

como consecuencias aceptar los rasgos asociados que los estados nacionales pretenden imponer. Enunciarse indígena puede por un lado significar posicionarse desde la resistencia política al colonialismo y al estado reconociendo las luchas de todas las mujeres que pertenecen a naciones sin estado como luchas articuladas por una misma raíz o por otro lado podemos enunciarnos indígenas reproduciendo, no siempre de manera voluntaria, la narrativa de los estados nacionales que son siempre despolitizadas, folclorizantes y reproductoras de la sujeción. Estas dos caras de la relación que podemos establecer y de hecho establecemos muchas veces de manera involuntaria producen preocupaciones concretas y angustias particulares" (Aguilar, pos. 353).

la mujer mixteca desde la misma dedicatoria que la encabeza: "*Na ña' an ku'u ve'é* / A todas las mujeres de mi casa". La autora ha insistido en esta idea con ocasión de alguna de sus entrevistas:

> En *Ñu´ú vixo* abundan las mujeres, aquéllas que se quedan a la espera durante la migración, que viven en la tiricia, que buscan reconocer su sexualidad, aquéllas que se arriesgan a escribir y ser pájaros. Lo concebí en mi mente por mucho tiempo atrás, yo vengo de una casa llena de mujeres, tanto porque los varones se han ido de esta tierra o porque han migrado. Las voces que están en mi memoria son de mujeres, de mis tías, abuelas, madre, las mujeres de mi pueblo a quienes debo mucho. (Salgado, 2019)

El de Nadia López es uno de esos casos en los que la anécdota biográfica ilumina, al menos en parte, la creación literaria. El germen de esta poesía podría buscarse en la infancia: hija de padres trabajadores en la recolección agrícola, conoció la migración y la falta de un hogar estable desde sus primeros años, que transcurrieron lejos de su territorio natal, primero en San Quintín, Baja California, y más tarde en diferentes lugares de Oaxaca.[8] Este paulatino regreso físico al lugar de origen se corresponde, también, con un acercamiento lingüístico y cultural:

[8] También podemos ver el germen, en este temprano conocimiento de la migración, de otra obra de la autora, *Tikuxi Kaa/El Tren* (2019), poemario, también bilingüe, destinado a explicar este fenómeno al público infantil. Esta vertiente de su obra dedicada a promover la literatura en su propia lengua entre los más pequeños es un aspecto compartido con otras poetas como Irma Pineda o Natalia Toledo. Otro punto en común entre varias de las poetas mencionadas en este artículo es la importancia de la imagen en el poemario, presente también en *Ñu'ú vixo / Tierra mojada;* para Diana del Ángel y Mariana Ortiz, esta "incorporación de material gráfico —ilustraciones, grabado y fotografía— (…) además de insertar al libro en el mercado de objeto de arte, remite a los códices precolombinos" (2018, p. 113).

> Hubo varios hechos que cambiaron mi forma de ver el mundo, de situarme en él, que me transformaron. Quizá el más profundo fue conocer la historia de mi madre, todo el dolor que cargaba en sus espaldas, ella es una mujer que fue monolingüe hasta los 15 años y que no concluyó su educación primaria por no poder hablar español, que sufrió golpes y castigos por hablar la lengua mixteca, razón por la que decidió que en casa nunca se escuchara la lengua de la lluvia. (Salgado, 2019)

Como en muchos casos de marcada diglosia, nos encontramos ante un rechazo de la lengua por parte de sus propios hablantes, tras haber sido maltratados al desconocer o no utilizar la lengua mayoritaria; es por eso que, como acto de defensa, la madre de Nadia López decidió no educar a sus hijos en *tu'un savi* o mixteco, cuya etimología remite a los términos empleados por la poeta, la lengua de la lluvia. Sin embargo, como cuenta la propia autora, durante la adolescencia descubrió que, a escondidas, su madre se expresaba en esa otra lengua con sus amigas (Borges, 2017), momento a partir del que empezó a aprenderlo y reivindicarlo. Esta conciencia lingüística se encuentra, también, en el origen de su obra:

> Por mucho tiempo se ha violentado a las lenguas y a sus hablantes por desconocerlas, por pensarlas inferiores, pienso que entre más las compartamos, entre más las hablemos, éstas tienes mucho más camino por recorrer y podemos, en un futuro, tener a personas que se interesen por ellas y las aprendan y desde lo comunitario es necesario seguir hablándolas, enseñarlas a los niños, no dejar que mueran. (Salgado, 2019)[9]

[9] Puesto que ya hemos realizado alusiones a la determinación que tiene el bilingüismo en la creación literaria en lenguas originarias, no podemos dejar pasar las alusiones al respecto de la propia Nadia López: "no todo el libro fue concebido originalmente en *tu´un savi,* —hay dos poemas, y pueden darse cuenta al leer la versión en español— que nacieron en español y yo los traduje al mixteco. Lo cual no es raro, sobre todo en mi persona que a diferencia de casi todos los poetas en lenguas originarias que su primera lengua fue aquélla de su comunidad, en mi caso mi primera lengua fue el español, tam-

Aquellas ausencias iniciales (de lengua, de cultura, de tradición) son uno de los dos pilares principales de la identidad (y de la poesía) de Nadia López, que ha desarrollado su trayectoria posterior (biográfica y literaria) como un reencuentro y una reivindicación de esas raíces. Esta recuperación del *tu'un savi* como lengua poética es, conscientemente, un esfuerzo por rescatar de los márgenes otro pensamiento: "el escribir, hablar y leer en su "lengua de sangre" —y en cualquier otra lengua originaria—, es enfrentarse a la vida desde una cosmovisión distinta" (Magdiel, 2020). En consecuencia, la poeta sostiene que su obra está:

> Bañada del simbolismo cultural de mi parte mixteca, pero busco ir más allá. Hay varios poetas bilingües jóvenes, como yo, en un movimiento que defiende las raíces, los mitos de creación, pero sin olvidar que estamos en medio de una modernidad y pensamos que quedarnos únicamente en ese simbolismo sería aislar a nuestra lengua y lo que escribimos de la literatura en general. (Vargas, 2017)[10]

Consecuentemente con este pensamiento, el otro de los grandes pilares de la poesía de Nadia López es la conciencia de cómo toda esa herencia se relaciona, en la actualidad, con su condición como mujer. En

bién ahí apunto algo sobre el bilingüismo, desde mi pensamiento y consideración ser bilingües es justamente eso, habitar en dos mundos, en dos lenguas y desde ellos crear, viajar de una a la otra" (Salgado, 2019).

[10] Además de estos mencionados poetas jóvenes, la poeta reivindica la importancia de su formación —además de la tradición mexicana o, incluso, latinoamericana más canónica, también aludida—, precisamente, esa cadena de autoras en la que la hemos insertado como uno de los últimos eslabones: "Llegué a la poesía escrita en lenguas originarias cuando tenía 17 años. Primeramente, leí a Natalia Toledo e Irma Pineda, dos poetas que aprecio y admiro mucho, aunque las leí en su versión al español, pude reconocer que venían de una lengua más lejana que el español y supe que podemos escribir en nuestras lenguas. Ellas son mis influencias, también Álvaro Mutis, Octavio Paz, Rosario Castellanos, Idea Vilariño y otros" (Salgado, 2019).

este sentido, la poeta se ha pronunciado respecto a la complejidad de estas reivindicaciones feministas en el seno de los pueblos originarios, en cuyas comunidades "no figura la palabra feminismo" (Tagle, 2020): "Las teorías feministas están planteadas desde un pensamiento blanco occidental que poco conoce el mundo indígena, por lo cual no empata con su estructura de pensamiento ni con sus historicidades" (Tagle, 2020). Es por eso que plantea la necesidad de revisitar una tradición que, en muchos casos, invisibiliza y violenta a la mujer; de ahí que resalte que "falta que dialoguemos sobre violencias, despojos simbólicos y culturales":

> Lo único que puede cambiar cualquier historia de violencia y machismo es que nosotras mismas reconozcamos estas formas de pensamiento dentro de nuestras tradiciones, espacios y cotidianeidad, con lo cual podamos cuestionar la visión que la sociedad y las comunidades han impuesto sobre nosotras. La mayor violencia que ejercemos contra nosotras mismas es creernos el discurso histórico que nos dijeron, del cual deriva la culpa que sentimos al no cumplir las expectativas que social o comunitariamente se tengan sobre nosotras. (Tagle, 2020)[11]

Es a partir de esta postura que reivindica una relectura de la tradición:

> En la mixteca se replican mucho los papeles, es decir, casi todo lo que la abuela vivió, lo vive la mamá y lo vive la hija. Una forma de romper con esta

[11] Como ejemplo de esta necesidad de replantearse los propios mitos y símbolos culturales que, a menudo suprimen el papel de la mujer, cita el siguiente ejemplo: "Hablando del simbolismo de mi propio pueblo, en el Códice del Árbol de Apoala —relato de fundación del pueblo mixteco— se menciona que hace mucho tiempo había un río —entidad femenina—, del cual creció un árbol —entidad masculina—, en cuya copa crecieron príncipes y princesas muy antiguas que fundaron la comunidad, pero desde hace 80 años la historia se cuenta a partir del árbol" (Tagle, 2020). De manera más o menos consciente, esta simbología se encuentra en la base de *Ñu'ú vixo / Tierra mojada*, como analizaremos a continuación.

> transmisión de violencia, de estereotipos y de lo que se nos ha contado que es ser mujer, es hablando y escribiendo sobre la realidad. (Tagle, 2020)

En su caso, como la misma autora insiste:

> Vengo de una familia que se conforma mayoritariamente por mujeres y en muchas generaciones se trasmitió la idea de que ser mujer empezaba cuando ayudabas a poner el nixtamal, hacer las tortillas… y concluía cuando terminabas de criar a tus hijos. (Tagle, 2020)

Su mensaje final es claro:

> La construcción comunitaria para el miramiento entre mujeres tiene que recaer y nacer desde los espacios que ocupan las propias mujeres. Más allá del trabajo teórico sobre la concepción de ser mujer y el replanteamiento de nuestra propia corporalidad, nos toca buscar que las mujeres repiensen y se replanteen el papel que se nos ha asignado, el que nos obliga a agachar la cabeza, hablar despacito y no ejercer nuestros sueños si estos interrumpen los de alguien más. (Tagle, 2020)

Todos estos planteamientos se encuentran, como vamos a ver, en la base ideológica de *Ñu'ú vixo / Tierra mojada,* si bien expresados a través de un pensamiento y un lenguaje de raíz hondamente poética que hace, precisamente, que ambos se encuentren especialmente imbricados, en una unión de forma y fondo especialmente productiva y coherente. La poesía de Nadia López se mueve entre un lenguaje objetivo, capaz de incorporar al poema las costumbres y los objetos cotidianos, y su ruptura, causada por la irrupción de una subjetividad conseguida con la utilización de diferentes recursos tropológicos, de manera que el resultado nos traslada a una visión del mundo y un paisaje emocional muy personales.

En este sentido, el poemario se encuentra sembrado de metáforas e imágenes que mueven el sentido no tanto hacia lo irracional, también presente, como hacia una determinada veta mística muy particular, fruto

de determinada unión de lo amoroso y lo telúrico en la que nos detendremos más adelante y, sobre todo, de la irrupción de un fuerte carácter simbólico en estos versos. A lo largo de la obra nos encontramos, insistentemente, con determinados símbolos muy significativos, provenientes en su mayoría de la personal relectura de su tradición cultural que nos está proponiendo la poeta, y que son desarrollados en cascada, de unos poemas a otros, hasta cobrar pleno sentido en el conjunto, como sucede, precisamente, con esa misma tierra mojada que da título al poemario.

De hecho, esta tierra mojada es el símbolo principal del que se derivan muchos de los otros símbolos o metáforas expresados a lo largo de esta poesía, al descomponerse precisamente en diversos tropos secundarios que remiten a los dos componentes de este sintagma: la tierra y el agua, o la tierra y el cielo; los dos elementos, en cualquier caso, que podríamos considerar los pilares de la cultura ñuu savi: por un lado, la conexión pluvial con el mito de origen; por el otro, la conexión telúrica con la tierra que les pertenece desde entonces, y que recibe (y da) la vida en unión con ese agua.

Estas hondas conexiones entre la construcción del lenguaje poético de estos versos y la tradición cultural que se está releyendo, reincorporando o reactualizando se encuentran presentes en la práctica totalidad del poemario a través de los diferentes recursos tropológicos. Uno de los poemas que mejor expresa, en sus breves versos, todo este sentido simbólico es "Semilla", que condensa muchas ideas expresadas en otros lugares con total rotundidad, en un proceso de auto-reconocimiento de la voz poética:

> Hoy mi corazón ha despertado:
> en este camino,
> soy agua de lluvia
> en tierra de siembra.
> (López García, 2018, p. 34)[12]

[12] Por cuestiones de espacio y porque nuestro análisis de los poemas no puede versar sino sobre la traducción al español, citaremos únicamente esta versión, con plena conciencia

Tanto este como el poema siguiente pertenecen a la parte final del poemario, pero ambos son un punto de partida idóneo para nuestros propósitos; el siguiente, "Sangre", liga de manera expresa estos símbolos poético-culturales con la reivindicación de la mujer que es, como decíamos, el principal propósito del poemario; la voz poética ha aceptado su tradición, comprende su legado, y se erige sobre él hacia un interlocutor al que le recuerda su herencia compartida:

Mi palabra viene del agua,
está viva.

Yo también estaba aquí
cuando se fundó el mundo.

¿No lo recuerdas?

Mira mis ojos
y escucha mi palabra,
mi sangre venida de lejos,
soy mujer de lluvia.

Mira mis ojos. (p. 37)

La lectura cruzada con las palabras ya citadas de la propia poeta arroja una luz meridiana: así, los símbolos que en esta poesía han venido a sintetizar toda la herencia cultural (el agua, principalmente) son reclamados, también, desde el lugar de la mujer. Este es el sentido principal del poemario: la lectura (poética) de la tradición, su asunción y su reivindicación desde el punto de vista de la mujer como, en efecto, la otra mitad de esta

de que el ideal sería otro. Puesto que trabajamos todo el tiempo con el mismo poemario, a partir de este momento indicaremos únicamente el número de página.

cultura, pese a la tradición de imposiciones o silenciamientos que se busca denunciar y cambiar.

Es en este sentido que muchas de las composiciones reivindican la figura de la mujer, su lugar tradicional (el hogar), sus labores (domésticas), y su propia sabiduría, su propia tradición; el poema inicial es explícito en este sentido:

El sol nace y la casa ya huele a cempasúchitl
y ocote.
Las piedras respiran despacio,
la casa despierta
y la leña habla en el fuego.

En esta casa no hay nubes,
hay flores azules, rojas y amarillas.
Hay mujeres que tejen palma,
hacen tortillas y rezan por sus hombres,
por sus hijos.

En esta casa hay grillos que lloran,
corazones que no duermen y esperan
un hijo, un amor, una palabra…
un nombre junto al fuego.

En esta casa hay flores,
flores de espera. (p. 11)

Ese espacio íntimo, la casa, tradicionalmente asociado a lo femenino —frente a lo público y masculino— en las sociedades patriarcales, es presentado a través de una serie de símbolos y metáforas que lo configuran a través de una dialéctica entre presencia y ausencia. La propia construcción formal, basada, salvo en la primera y breve estrofa, en la repetición (hay, no hay) insiste en esa dinámica: frente a la ausencia masculina, la casa

es un lugar eminentemente femenino. Además, la mujer aparece representada a través de sus costumbres o labores (tejer palma, hacer tortilla, rezar por sus hombres) y, especialmente, sus sentimientos, que aparecen a través de varias metáforas: una de cuño visionario-irracional (En esta casa hay grillos que lloran), otra metonímica (corazones que no duermen y esperan) y otra, final, que redondea el poema al mismo tiempo que su símbolo principal, el de las flores.

Las flores, ornamento de gran importancia en la cultura, se encuentran presentes en la composición desde el mismo título y la vertebran, hasta convertirse en símbolo no solo de la mujer sino de su espera; en tres ocasiones aparece el símbolo, hasta este sentido final: primero, el olor a cempasúchitl que abre el poema; segundo, las flores azules, rojas y amarillas que aparecen casi a la mitad del mismo (en claro paralelismo con el verso siguiente, de manera que ya evidencia la correlación entre flores y mujeres); y, por último, la repetición de los dos versos finales, que funcionan casi como epifonema: todo lo que hay en esta casa-flor son, en efecto, flores, pero no unas cualquiera, sino unas que simbolizan la que parece una de las principales condiciones de esta mujer mixteca, la espera.

Es por eso que buena parte del poemario se impregna de una gran melancolía, de una sentimentalidad y un sentimiento hondos, que parecen haber calado, con la misma agua, esa tierra mojada. Uno de los poemas que mejor expresan esta idea es "Viento malo":

Me entró por la boca el viento malo,
bajó por mis caderas y tocó mis pies.
Hace falta más lluvia.

Mi padre dice que las mujeres no soñamos,
que aprenda de tortillas y café
que aprenda a guardar silencio.
Dice que ninguna mujer escribe,
soy la niña que lloró la ausencia,
la lejanía y el miedo.

Hoy digo mi nombre en lo alto,
soy una mujer pájaro,
semilla que florece.
Las palabras son mis alas,
mi tierra mojada. (p. 21)

El título del poema y la primera estrofa desarrollan el viento como símbolo negativo —opuesto al agua o la lluvia, que son vida—, aspecto que se mantiene en diversos poemas posteriores, en los que el este elemento —o derivados, como el frío— simbolizan la tristeza, el abandono o la soledad. Todos estos sentimientos, además, vienen en este caso formulados a partir de la anécdota más explícita de todo el poemario respecto a la represión masculina: el padre, como figura de autoridad, impone a la voz poética un lugar tradicional en el que solo se admiten las labores del hogar y el silencio.

Sin embargo, pese a la tristeza que esta imposición infunde a este poema (cuyo eco resuena en otros lugares del poemario), el tono dominante es el de la reivindicación, un empoderamiento que es, incluso —de manera poco habitual en la obra— vinculado con el proceso creativo, con unos versos finales metapoéticos que cobran todavía más fuerza al emparentarse con algunos de los símbolos que se vienen desarrollando en la obra. Frente a ese silencio impuesto, la voz poética se reivindica en su identidad femenina y en su escritura, ambas simbolizadas doblemente: ella y su palabra son, por un lado, semilla que florece en tierra mojada —símbolo que ya hemos analizado— y, por otro, mujer pájaro cuyas alas son las palabras, símbolo que también va a ser reiterado en el poemario como uno de los atributos poéticos asociados a la mujer y su libertad.[13]

[13] Por otro lado, este símbolo alado y sus conexiones con las aves, podría emparentar con la importancia de determinados símbolos animales presentes también en otras poetas, en una especie de bestiario, como ha señalado Ignacio Ballester Pardo (2018, p. 210), cuyo recuento podría arrojar interesantes resultados.

Dentro de esta búsqueda de la identidad, encontramos también una reconstrucción de la genealogía femenina, de esa línea familiar de la que proviene gran parte de la sabiduría y las enseñanzas tradicionales, transmitidas entre las mujeres de la familia y que, en muchas ocasiones, se encuentran ligadas precisamente con la superación de esa tristeza que parece venir con la propia condición y que es, en realidad, fruto de las diferentes imposiciones. El poema "De la tristeza" es el más claro al respecto:

Decía mi abuela que cuando la tristeza
parece no tener fin,
es probable que el alma se nos haya caído
en el río,
por eso llora y llora
y no puede detenerse.

Nos falta el aire,
la boca se nos seca
y las manos nos duelen.

Pareciera que la tristeza se nos ha trepado,
se nos agarra del cuello y dejamos de soñar.

Para curarla:
baños con agua de árnica,
baños con alcohol,
baños con agua salada
para que se nos deshinche el corazón,
los ojos,
las manos
y también las alas. (p. 13)

De la misma manera que, en este poema, frente a todas las metáforas que evocan el poder de la tristeza, acaba por vencer el mensaje positivo de la abuela y la condición alada de la mujer, en otros poemas será la tía la que hace presencia (en "Jacinta"), vencida porque "su tierra se ha quedado sola" (p. 19), con sus hijos "muertos en tierras lejanas" (p. 19) o la bisabuela, que, en "Manos", redondea ese mismo símbolo telúrico: "Busca tu tierra, busca tu corazón" (p. 28).

Toda la nostalgia y la tristeza que impregnan buena parte del poemario provienen, principalmente, de esta condición que venimos analizando, pero tiene, también, una estrecha relación con un discurso amoroso. La tristeza familiar que comparte el sujeto poético emparenta con la situación de la mujer que, especie de Penélope mesoamericana, queda en casa mientras el marido y los hijos se han marchado, de ahí la nostalgia de los poemas analizados hasta este punto.

Sin embargo, buena parte del poemario vertebra, también, una historia de amor y desamor que llega a emparentar esta poesía con una especie de mística propia, como ya anticipábamos. Responden a este espíritu amoroso los poemas "Mayo", "Mujer", "Tierra", "Raíces", "Manos" (parte de él), "Viajera" y "Te busco", con lo que hablamos de, aproximadamente, casi la mitad del poemario; todos —salvo el primero, que habla de una tercera persona que no ha regresado— dirigidos a un destinatario explícito en segunda persona, cuya ausencia, búsqueda y encuentro son vinculados con una comunión con la naturaleza. El desarrollo de esta veta amorosa en *Ñu'ú vixo / Tierra mojada* es importante, en primer lugar, porque implica una reivindicación del amor expresado desde el punto de vista femenino, que llega incluso a mostrarse abiertamente erótico, aspecto generalmente vedado a la mujer en la cultura *ñuu savi*, lo que convierte este aspecto en un impulso necesariamente renovador:[14]

[14] "Otra área que trato de explorar es el erotismo; la mujer mixteca casi no se autorrefiere. A mi mamá le tocaron esos tiempos en los que se les decía con quién casarse y había mucho tabú. Hasta la fecha, cuando voy allá veo que se tienen creencias, como si te cae miel

Olor a maíz tienes en los ojos,
eres tierra mojada, lluvia, sol y viento.
Mujer sexo de miel, árbol fuerte en tu espalda,
vientre de nube, hija del cielo.

Digo la palabra mujer,
mientras busco tus manos-raíz
y tu vientre ahora mojado.

No buscaré que amanezca,
hoy dormiremos en el fuego de tu boca
mujer colibrí. (p. 23)

Además, todo este viraje hacia una tópica amorosa es interesante dentro del poemario porque incide en algunas de las metáforas y símbolos ya planteados desde otro punto de vista. Sobre todo, el amor está expresado a través de la misma conexión con la naturaleza que domina en toda la obra, como vemos en "Raíces":

En la lluvia,
vienes tú y contigo el paso de la vida
que abre caminos.

En la lluvia,
mis entrañas se abren para tomar de ti,
poco a poco, tus sombras, tus soles,
tu alma.

en la falda ya no vas a tener hijos, lo cual es parte del simbolismo de lo que somos, pero también de lo que considero frena un poco a que la mujer se explore" (Vargas, 2017).

En la lluvia,
inundas con tu aroma
todos los espacios habitables en mí
y en mi tierra.

En la lluvia, mis raíces comienzan a tejerte
y nos adentramos,
el uno en el otro sin pausas,
sin temores.

En la lluvia, florecemos en el otro. (p. 27)

Las mismas metáforas y la relación de desposesión y búsqueda empleadas en este lenguaje amoroso, sumado al insistente uso del símbolo, son las que entroncan con la mística, de manera que la ausencia del amor es descrita a través de la enfermedad e, incluso, la desconexión con la naturaleza, mientras que la presencia del ser amado es, por el contrario, una conexión cercana a lo sagrado, como vemos en dos de las estrofas de "Viajera":

Cada vez que no camino contigo
me siento enferma, mi corazón llora.
No queda en mí sombra,
no hay nada ni sol en mis manos.
(…)
Cuando camines conmigo
nacerán en mis lugares sagrados
flores rojas en las que te veré
y yo diré tu nombre (…). (p. 31)

Ñu'ú vixo / Tierra mojada es, en definitiva, un viaje a través de la feminidad mixteca: ritos y mitos, costumbres y sentimientos, tradición y renovación se conjugan en estos versos para reivindicar la identidad y el

papel de la mujer dentro de esta sociedad; como dicen los versos finales del último poema, en el que se retoman muchos de los símbolos y metáforas dispersos a lo largo de toda la obra:

> Rezo por ver mujeres siempre,
> mujeres que digan su palabra
> en este ancho cielo
> como jícaras con mucho agua.
>
> Jícaras que mojan las semillas de la tierra
> y florecen en lo sagrado. (p. 39)

La obra de Nadia López se inserta, en definitiva, en una corriente compartida con otras autoras, como Natalia Toledo, Irma Pineda, Briceida Cuevas Cob o Rubí Tsanda Huerta, por volver a nombrar solo a algunas de ellas, cuyas obras configuran un mapa, todavía por trazar, en el que encontraremos unas mismas calas: la importancia de temas como la recuperación de las propias cosmovisiones, la comunión con la naturaleza, la reflexión de la colectividad, el erotismo o el papel de la palabra como memoria y resistencia.

La poesía se revela, en estos casos, como un medio idóneo para la reflexión en torno a la identidad, para la expresión del diálogo problemático entre el presente y las raíces culturales: en tanto recuperación de una herencia pero también como replanteamiento de ese legado; en tanto aceptación y reivindicación de una cultura y sabiduría ancestrales y que tienen plena validez hoy día, pero también como replanteamiento de aquellos aspectos que no encajan con las necesidades de una sociedad igualitaria. *Ñu'ú vixo / Tierra mojada* constituye, precisamente, la relectura de una de las múltiples raíces que se hunden en la historia originaria mexicana: fértil suelo sobre el que seguir creciendo con energía renovada en pleno siglo XXI, con un pie en la tradición y otro en el porvenir.

Bibliografía

Aguilar, Y. E. (s.f.). Lo lingüístico es político (Putsktu'u: Ja putsk jëts ja tu'u). *Tierra Adentro. Cultura*. Recuperado de: https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/lo-linguistico-es-politico-putsktuu-ja-putsk-jets-ja-tuu-2/

Aguilar, Y. E. (2018). La sangre, la lengua y el apellido. Mujeres indígenas y Estados nacionales. En Gabriela Jauregui (Ed.) *Tsunami.* Madrid-México: Sexto Piso. Edición Kindle.

Alemany, C. (2019). La poesía visual y las recuperaciones precolombinas: el caso de Leticia Luna. *Hispanófila, 187*, 3-18.

Ballester, I. (2018). Tabla sin asidero: el feminismo en la poesía mexicana actual a través de Dolores Dorantes. *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos, 18*, 207-223.

—— (2019). *La dimensión cívica en la poesía mexicana contemporánea: herencia, tradición y renovación en la obra de Vicente Quirarte,* México: Tirant Humanidades.

Bautista, S. (s.f.). Levantar la voz con la palabra: poesía de mujeres indígenas contemporáneas. *Tierra Adentro. Cultura.* Recuperado de: https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/levantar-la-voz-con-la-palabra-poesia-escrita-por-mujeres-indigenas-contemporaneas/

Borges, G. (02 de noviembre de 2017). Nadia López García, la escritora rebelde de la cultura mixteca. *La Vanguardia.* Recuperado de: https://www.lavanguardia.com/vida/20171102/432539402545/nadia-lopez-garcia-la-escritora-rebelde-de-la-cultura-mixteca.html

Del Ángel, D. y Ortiz, M. (2018). Panorama de la poesía mexicana contemporánea escrita en lenguas originarias. *Madurez de la joven poesía mexicana. América sin Nombre, 23*, 109-121.

López García, N. (2018). *Ñu'ú vixo / Tierra mojada*, México: Pluralia Ediciones.

Magdiel, O. (3 de abril de 2020). Escribir, hablar y leer en "lengua de sangre" es enfrentar cosmovisiones: Nadia López. *Leviatan.* Recuperado de: https://leviatan.mx/2020/04/03/escribir-hablar-y-leer-en-lengua-de-sangre-es-enfrentar-cosmovisiones-nadia-lopez/

Salgado, A. (11 de febrero de 2019). La poesía es un refugio: Nadia López García. *La Jornada Zacatecas.* Recuperado de: https://ljz.mx/2019/02/11/la-poesia-es-un-refugio-nadia-lopez-garcia/?__cf_chl_jschl_tk__=391d70cc992e7d9dbe0e353bc814c147e-f04346c-1596037239-0-asorfobbg_hgbn2jqzlkzdere1uo7y-0fSciTcdSythS4d2SxKuDgH60bktrmO7sgkzqrQ0_ghnlfo-n_Hvswzc0nnrxg240PjB8b9wCego105uaz1wbur56oalanx6ysmuk-fwruwSa7uPctdd6CJpb8oruhpqU4lckg_fxSBoNfDbljrzhbuzac-conv_tMe0Wyma5oSkyqP-dmxJd8_mffltsugCivWrJjeqsnrwp-bb-L2nOcf-qFNgs3i9_cPndj-qec9Cs1jD5iuStlznrsvcbqD5d7jL-CqmljSW4gVgk9gl45B93mq_PuvPskKrra6r8a0PU0aextBY-1Yr-n1fwe7umh54Vd8Vddyt7151uNKa5Jnemq6qxoZgbqCoaSpf_mTwUqzN-GjgHaLczOskI

Tagle, A. L. (3 de junio de 2020). La palabra feminismo no figura en los pueblos originarios, dice Nadia López. *Crónica*. Recuperado de: https://www.cronica.com.mx/notas-la_palabra_feminismo_no_figura_en_los_pueblos_originarios_dice_nadia_lopez-1147586-2020

Vargas, A. (26 de octubre de 2017). Joven poeta rinde tributo a las mujeres mixtecas; expresen lo que son, pide. *Jornada.* Recuperado de: https://www.jornada.com.mx/2017/10/26/cultura/a04n1cul

El diálogo entre memoria y violencia en *La paz de los sepulcros* de Jorge Volpi

MARÍA REBECA CHÁVEZ BÁEZ*
DIANA SOFÍA SÁNCHEZ HERNÁNDEZ*

El interés sobre la memoria como objeto de estudio, según Astrid Erll, se relaciona con los recuerdos, el olvido y los procesos históricos de transformación que conllevan también la metamorfosis de las culturas, las tecnologías y los medios de comunicación; sea desde una interacción de experiencias cotidianas e individuales hasta acontecimientos que fundan el sentido de un pasado lejano (2012, pp. 7-36). Entre los aspectos que distingue a la memoria como fenómeno social, destaca su vínculo con el ejercicio de la violencia. Esta premisa implica reconocer que, por una parte, el auge de la violencia obliga a reflexionar sobre los procesos y los matices de la memoria, ubicando a esta última como un espacio de lucha y confrontación política. Por otra, es evidente que la violencia juega un papel esencial y definitivo en las transformaciones históricas, culturales y en las prácticas sociales de aquellas comunidades que la padecen. Lo anterior se materializa y es visible en los cambios y matices que adopta el lenguaje de los medios masivos de comunicación, de la prensa tanto impresa como virtual y, por supuesto, de la literatura. Particularmente el lenguaje ficcional consigue dotar a la violencia de una concreción y contextualización que a través de su carácter simbólico proyecta escenificaciones y representaciones brutales de la misma. Pensamos en la violencia

* Universidad de Guadalajara.

ejercida tanto desde el poder de Estado como desde el ámbito del crimen organizado.

En consonancia con Astrid Erll, nos parece necesario subrayar que la ficción literaria da forma a la realidad transformándola en un relato de la memoria colectiva y, por lo tanto, coloca al arte literario como un medio (un soporte) del recuerdo. En otras palabras, la literatura se torna en una fuente de reflexión sobre el pasado y el presente a través de "narraciones literarias de todos los géneros y de todos los grados de ficción, narraciones que en determinados contextos se convierten en medios de la cultura del recuerdo y que le dan forma a la memoria colectiva" (2012, p. 93). En el contexto actual, la literatura que aborda y reflexiona sobre el México atribulado y fracturado por la inseguridad, tiene un efecto histórico que conforma, en su conjunto, lo que Erll llamaría en términos generales, una "*novela* de la memoria" (2012, p. 93).[1] Sobre los géneros, en el mercado editorial destaca el renovado impulso de la crónica, la *non-fiction novel* y los subgéneros que engloba el género negro, como el neopoliciaco y la novela de detectives. Al parecer, los autores han encontrado en esta lista los modelos narrativos idóneos para abordar y repensar la violencia actual, sus causas y sus efectos. Aunque el tema no es nuevo, el auge de la tradición literaria en la que se ubican data de mediados del siglo xx.

Desde una visión panorámica y diacrónica, la violencia en la literatura de América Latina y México ha sido eje narrativo de diversas obras que exponen de alguna forma lo que el país y parte del continente han sufrido. Teresa Basile en la introducción de *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente* enfatiza que es notable la presencia de la violencia en América Latina desde los años de 1960 hasta la actualidad: "desde la etapa revolucionaria hasta el presente sacudido por las violencias en clave neoliberal y aquellas provocadas por la guerra de las drogas" (2015, p. 274). Respecto a la literatura mexicana, Ernesto Pablo Ávila señala que se ha hecho patente la presencia del crimen y la violencia "global" con la llegada del nuevo siglo y el simulacro de un cambio político y social en

[1] El énfasis es nuestro.

México. Según el autor, la literatura se ha ligado a las cuestiones sociopolíticas más relevantes de la época como los conflictos políticos, la pobreza urbana, la corrupción, la falsa vida democrática y la carencia; los autores y sus obras hacen un reconocimiento narrativo de México para demostrar el agotamiento de una vida democrática y cómo la muerte y el crimen generalizado estaban cercando la realidad. En esta lógica, las temáticas requirieron un estilo que fuera coherente y verosímil con un estado de ánimo desesperanzado y pesimista. Se produce, por tanto, una literatura sin expectativas, cínica, que explora las frustraciones de los individuos, su cosificación y desinterés en la transformación del orden social (2015, p. 276). Como señalábamos, el neopolicial, lo mismo que una parte de la crónica actual, reflexiona sobre distintas formas de violencia y ofrece un espacio imaginativo para su denuncia. Paula García Talaván, por su parte, señala que el subgénero fue construido con atributos nítidos, tales como: "la tendencia al realismo más crudo, la revisión de las historias oficiales, la recuperación de formas de la cultura popular y la insistencia en la crítica social y en la reflexión metaficcional" (2014, pp. 71-74). En este punto, cabe subrayar que tanto Ávila como García Talaván reconocen como rasgo distintivo del subgénero la denuncia social al lado de la exploración y experimentación con distintas técnicas narrativas, como la metaficción.

Respecto al neopolicial en México, María Carpio resalta que, a pesar de los modelos extranjeros, "los precursores del policial mexicano adecuaron su narrativa a los ambientes, los personajes y el lenguaje local" (2017, p. 36); de esta manera, los autores mexicanos consiguieron acercarse y aportar un tono local a la novela policial del género negro o *Hard-Boiled*. *El complot mongol* (1969), como se ha reconocido en múltiples estudios y antologías, es la primera obra con la que Rafael Bernal se arriesga en el género. Su novela configura de manera discreta pero inequívoca una tradición que, décadas más tarde, renueva Paco Ignacio Taibo II con *Días de combate* (1976), valorada como claro ejemplo del neopolicial mexicano.

En la saga del detective Belascoarán Shayne, Taibo II expone, con reconocida calidad literaria, la realidad urbana de México, dominada por la corrupción policial y la ausencia de justicia. *Días de combate* y los siguien-

tes ocho volúmenes de la saga son un referente obligado de la expresión, o manifestación nacional, en el cambio característico del nuevo subgénero. Esa manifestación nacional era lo que María Carpio señalaba como el adecuamiento de lo extranjero a lo local. Además de Taibo II, el tema criminal en el marco del neopoliciaco también fue abordado por autores como Vicente Leñero, Daniel Sada, Rafael Ramírez Heredia y Jorge Ibargüengoitia. Con el paso del tiempo, la popularidad del neopolicial permitió que, a partir del nuevo milenio, el subgénero en México tenga variantes que bien pueden ser polémicas, marcan la atracción del subgénero por los lectores contemporáneos. Entre las "variantes" narrativas que se aproximan al subgénero se encuentran la llamada "narconovela"[2] y el *post-neopolocial*. La primera es una narrativa ambientada en el Norte del país, en la que se mitifica la figura del narcotraficante, subraya la ambición y los excesos del poder y sobresale, en ocasiones, la exploración de una violencia gratuita. Por su parte, en el *post-neopolicial,* "los autores re-elaboran los aspectos formales para exponer, desde una óptica descentralizadora, las condiciones sociopolíticas actuales de la capital del país y su periferia, principalmente mediante la zona fronteriza del norte" (Carpio, 2017, p. 36). En esta última reconfiguración del neopolicial, la zona fronteriza con Estados Unidos es el espacio protagónico de las obras; sin embargo, algunos autores mantienen su interés por ubicar sus tramas en la capital del país. Este es el caso de la novela de Jorge Volpi.

En una especie de prólogo que acompaña la reedición del 2007 de *La paz de los sepulcros* (1995),[3] Volpi cuenta que dicha novela es fruto de una expiación narrativa ya que fue escrita durante los primeros meses de

[2] El término "narconovela" se empleó en el mercado editorial para destacar aquellas obras publicadas por autores originarios del Norte cuyo tema principal fuera el narcotráfico. Sin embargo, la etiqueta ha cobrado tal éxito que su uso se ha extendido a toda novela ubicada en la frontera Norte con Estados Unidos cuyo tema aluda, incluso de forma secundaria, al crimen organizado.

[3] La fuente consultada para el presente análisis fue la edición de DeBolsillo publicada en el año del 2018. Al citar, se agregará la página entre paréntesis.

1994, momento de gran convulsión política: México padecía la transición del monopartidismo a la pluralidad democrática, lo que presagiaba el fin del gobierno priista. El país luchaba contra una crisis económica originada en 1970, pasaba por un proceso de urbanización que modificaba los grupos y prácticas sociales y, por último, sufría una oleada de violencia y crímenes que descubría la influencia en el poder de los nuevos grupos de narcotraficantes y del crimen organizado. En el marco de un contexto de tal convulsión social, Jorge Volpi esbozaba una novela acerca de un posible asesinato del candidato del PRI a la presidencia. Para configurar la trama se apoyó en su experiencia en la Procuraduría General de Justicia del Distrito Federal y en la Procuraduría General de la República. En marzo de 1994, antes de que Volpi concluyera su novela, es asesinado Luis Donaldo Colosio, aspirante a la presidencia por el partido revolucionario. El autor, al verse superado por la realidad, decide reescribir la obra, cuya nueva versión es considerada por él como deudora y antítesis de la iniciada en Oaxaca. Una década más tarde a la primera edición, señalábamos, el autor añade al final de su prólogo: "a doce años de distancia su lectura ya no resulta profética. Para mi sorpresa, *La paz de los sepulcros* se ha convertido en una novela histórica" (p. 10). La relación de la novela con el asesinato de Colosio cambia la experiencia de la lectura ya que el sentido ficcional se debate con una línea histórica que confronta varias interrogantes de dicho caso y de su procesamiento. Precisamente, este conflicto entre ficción e historia, acentuado por el paso del tiempo, permite revisar la relación entre violencia y memoria enmarcada, además, en el modelo narrativo del subgénero del neopoliciaco.

La paz de los sepulcros narra la investigación extraperiodística que Agustín Oropeza lleva a cabo cuando cubre la nota roja de un crimen inusual: en un hotel lejos de la Ciudad de México, dos cuerpos sin vida son encontrados, el de Alberto Navarro, importante político y posible candidato a la presidencia, y el de un joven desconocido. En el desarrollo de la investigación, el periodista se inmiscuye en las penumbras de la oscuridad de la ciudad, donde hay espacio para transgredir las leyes, es decir, Oropeza entra al espacio de la corrupción, la prostitución, la violencia y el

narcotráfico. Ésta novela del subgénero neopolicial vuelve la mirada hacia una reflexión sobre lo ocurrido con Colosio y lo que estaba ocurriendo en México para ofrecer una posibilidad de continuidad dentro de su ficción.

Con respecto al género, la novela de Volpi retoma las características del neopolicial de 1970 al generar oposición del investigador respecto a un crimen de nivel nacional ocurrido durante el régimen de un solo partido. Dicha situación es un medio que demuestra la falta de justicia y la corrupción del Estado, además del contexto de violencia del país. El papel del investigador tiene mayor complejidad psicológica, pues aún cuando se siente abandonado en la búsqueda de la verdad, se muestra activo por conocerla, aunque no imponga justicia ni restablezca el orden. También se opta por un lenguaje más popular y la incorporación de diversos discursos, un realismo crudo y la revisión de historias oficiales. Sin embargo, *La paz de los sepulcros* también posee rasgos más actuales del género: el protagónico del detective es compartido con la complejidad psicológica de víctimas y criminales, además su eje narrativo se concentra en los fenómenos de violencia, en el papel del crimen organizado y otros temas que exploran la transgresión de las normas sociales y confluyen en el nuevo sistema neoliberal.[4]

En la narración se entretejen los discursos diferenciados de los personajes, la prensa y la televisión. Los discursos de mayor peso son los político-gubernamentales y los mediáticos; ambos se complementan y conforman un relato que se impone como una verdad en torno al asesinato de Navarro y al seguimiento de la investigación. Sin embargo, es importante señalar que junto a estos discursos participa la voz narrativa del periodista Oropeza para confrontar el sentido e intención de los discursos que mediáticamente son más populares. De este modo, el discurso de Oropeza es el contrapunto tanto ideológico como afectivo respecto a la

[4] Para profundizar más en los cambios del género negro, el "neopoliciaco" y sus actualizaciones leer "Espacios al margen de la ley" de Verena Dolle en Brigitte Adriaensen & Valeria Grinberg Pla (Coord.) (2012). *Narrativas del crimen en América Latina: Transformaciones y transculturaciones del policial*. Berlín: Lit. Verlag Dr.W. Hopf.

realidad construida (y distorsionada) por los medios masivos de comunicación; cómplices de los que ostentan el poder y, por lo tanto, la "verdad" o el relato "oficial". La explicación e investigación del hecho violento detona, en la obra de Volpi, un ejercicio de búsqueda sobre la verdad, la confrontación de experiencias y perspectivas y, por lo tanto, la construcción coherente y sensible del relato que conforma la memoria de una colectividad sobre su pasado más reciente.

El discurso político-gubernamental de *La paz de los sepulcros* está representado en los comunicados y conferencias de prensa para la aclaración del caso Navarro, a través de los que se anuncian los hallazgos y avances de las investigaciones al respecto. Las cuatro voces oficiales que encabezan los comunicados son la del Presidente Del Villar, el Fiscal Dr. Corral Morales, el ministro del Interior Dr. Gustavo Iturbe, y Piña Rodríguez, vocero del cuerpo policiaco. Los cuatro ejercen mandos importantes que mantienen el puente de comunicación con los ciudadanos, y conforme a su trabajo presuponen una credibilidad que se legitima y se asume a partir de la autoridad que simbolizan. Todas esas voces tienen en común la representación de una imagen pública que caracteriza al sexenio del presidente: un gobierno democráticamente estable, afable y transparente, y lo transmiten por medio de un lenguaje ordenado, pasivo y bien cuidado que señala la cercanía con los ciudadanos, la vigencia de la estabilidad y la seguridad prometida.

En sus discursos se evita la información que comprometa su imagen, por esa razón no se aborda el tema de la tortura en el asesinato de Navarro, se omite mencionar que el lugar del asesinato no fue un hotel sino un motel, y se ocultan las evidencias encontradas en los cuerpos de las víctimas. ¿Por qué las omisiones y encubrimientos? porque admitir la tortura es admitir la violencia existente; admitir las evidencias es seguir una investigación que revelaría información sobre la cofradía necrofílica, la corrupción y todo lo que oculta el gremio político. Admitir esa investigación podría revelar públicamente el quiebre político en la contienda de los candidatos del mismo partido, dicha prueba sería el asesinato de uno de ellos. Cabe señalar que la novela subraya la voluntad del gobierno

por silenciar todo asunto relacionado con la violencia común: en las declaraciones a través de los medios de comunicación, se evita hablar de los detalles del asesinato de Navarro, de los casos de desaparecidos, de la red de prostitución infantil, del consumo de drogas y alcohol; del robo de cadáveres, entre una larga lista de atrocidades. La autocensura del gobierno se representa como una estrategia de control sobre la sociedad y, al mismo tiempo, este silencio evidencia una sociedad en conflicto, fracturada.

La omisión desde la autoridad es una apuesta por el olvido selectivo. Implica distorsión de los hechos y, su reiteración, paradójicamente, convence de su veracidad a quienes lo escuchan. Como señala Teun van Dick, el discurso político tiene la intención de persuadir, ya que su poder de mediación deriva de su amplia influencia y constante presencia en los medios de comunicación. Ello legitima y reafirma su poder (2009, p. 93). En la novela, Jorge Volpi retoma esta idea sobre el valor de la repetición y el privilegio que tiene el poder al imponer su versión como fuente autorizada (incuestionable) a través de los medios de comunicación. No hay mejor ejemplo de lo anterior que el discurso dado en la conferencia por el presidente Del Villar y el vocero del cuerpo policiaco Rodríguez Piña, a raíz de las notas de prensa sobre el asesinato del ministro de Justicia:

> El estado de aquel cuarto de hotel bastaba para comprobar que ahí yacía […] una trama abyecta que necesitaba ser revelada, por más que ello sólo fuese a incrementar la angustia y el pánico de los sobrevivientes, por más que a nadie conviniese tal pesquisa: ni a la familia del ministro de Justicia, ni a los parientes del cadáver incógnito y desde luego tampoco, mucho menos, al Gobierno de la República. Estas consideraciones hacían que el crimen se perpetuara en el tiempo más allá de cualquier voluntad: el crimen *debía* ser investigado ("hasta las últimas consecuencias", dijo como siempre la policía), el público *debía* conocer la verdad (al menos avances hasta encontrarse un nuevo entretenimiento), y el culpable o culpables *debían* ser hallados y castigados, sin importar quiénes fuesen […] este largo y abstruso proceso, de llevarse a cabo, equivalía a mantener las heridas abiertas y sangrantes —un sangrado interminable: una muerte más cruel que las ya ocurridas—, y provocaría sin

> duda el desprestigio del reluciente y ahora occiso ministro de Justicia, y por descontado, la ruina del gobierno de la República. Qué manía de seguir matando a los muertos, qué insana voluntad de mirar la sangre y la podredumbre hasta llenarnos los ojos y los oídos y las pantallas de televisión: en estos "tiempos difíciles" (palabras del presidente Del Villar, dichas, hay que creerlo, con las mejores intenciones) había que "mantenerse unidos, evitar los rumores que vulneraban la estabilidad de la democracia, que con tantos sacrificios había sido alcanzada por el país" y, en fin, "andarse con cuidadito"(palabras, no tan bien dispuestas, de Rodríguez Piña): lo que equivalía, en mis menos cuidadas frases, a callarse la boca, hacerse el muerto, nunca mejor dicho, y esperar a que se desarrollase el normal "curso de las investigaciones" (es decir: el olvido). De este modo, uno de los crímenes más espantosos de que se tuviera memoria debía ser olvidado por la fuerza: debía desaparecer cuanto antes de las mentes y las pláticas de los ciudadanos, resuelto o no. (pp. 24-25)

En el fragmento, aunque extenso, es importante observar desde qué perspectiva cada grupo asume el impacto del asesinato de Navarro y la intención que expresan para su proceder. Por un lado, se encuentra el discurso dado por el cuerpo policiaco y por el presidente Del Villar, quienes expresan que habrá el debido seguimiento del caso y piden cesen los rumores sobre ese hecho. Es interesante que señalen indirectamente a los medios de comunicación como los responsables de fomentar la violencia en el país y, por tanto, éstos sean acusados como responsables de que la estabilidad y seguridad del gobierno y de la ciudadanía se encuentre en riesgo debido a su interés en el asesinato de Navarro. Tácitamente, la voz oficial insiste en el olvido del caso como un remedio necesario. Del Villar y el cuerpo policiaco utilizan el "espectáculo de la violencia" como dispositivo de protección: alientan a los ciudadanos a no fomentar ese tipo de hechos y por lo tanto culpan a los medios por su divulgación (pareciera que la violencia es producción de los medios y no parte de esa realidad). Además, de manera breve y sutil, Del Villar acepta, de forma distante, "los tiempos difíciles" que vive el país pero no se detiene en el tema y vuelve enseguida sobre la promesa de su buena gobernanza. Por otro lado,

estos discursos son confrontados por la voz narrativa, quien por medio de los paréntesis constantes advierte al lector de la falacia que oculta la promesa de una "pronta" resolución del caso. En este sentido, el "debería" nunca se lleva a cabo, según su experiencia y, por tanto, señala la verdadera intención de las palabras de esa conferencia: lograr el olvido para salvar la imagen pública del gobierno. Ello implica advertir a los medios sobre su intromisión en el caso Navarro y deslegitimar lo que otros informan al juzgar sus aseveraciones como rumores. En consecuencia, la única fuente de información confiable será la que declare el gobierno.

De forma paralela, a través del recurso de los paréntesis, la voz narrativa explicita la manipulación de la información: "El olvido es un bien necesario para todos y nadie tiene derecho a perturbarlo en aras de ideas vacías y demagógicas como justicia, bien o verdad: aunque no se dijese así, abiertamente, era lo que pensaban todos los involucrados, lo que todos hubiesen querido: un olvido paulatino, profundo, confortable" (Volpi, 2018, p. 26). El narrador-personaje menciona que el olvido es un bien necesario para los involucrados, pero ¿qué tan honesta es dicha afirmación?, ¿a quién conviene que se oculte la veracidad de lo sucedido y a quiénes que la versión más próxima a la verdad salga a la luz? El silencio es confortable para el gremio político y para la familia de Navarro, pero desde una perspectiva ética, ¿qué sucederá con la memoria y el relato de la víctima dos? En realidad, la voz narrativa hace referencia a una sociedad que se conforma con los discursos demagógicos y estereotipados del poder, aunque no exista justicia ni se busque la verdad. En la novela se representa a una sociedad que empieza a convivir con la violencia y a normalizarla. El olvido y la autocensura se tornan en un recurso que permite salvaguardar su "estabilidad". Además, la voz narrativa también apunta hacia la influencia que ha tenido el Estado y los medios de comunicación para construir una realidad paralela en la que el olvido impuesto implica negar la existencia de la violencia y la corrupción. En este relato "oficial" se niega cualquier conflicto en la memoria colectiva de la sociedad, puesto que ésta asume su relato de los hechos como una "verdad" incuestionable.

En los siguientes discursos políticos que ofrecen las voces del gobierno se trata de actualizar las investigaciones respecto a Navarro, entre otros temas a aclarar. Todos ellos tienden a salvaguardar la imagen pública de la autoridad federal (recordemos que la novela reconstruye la atmósfera de la campaña electoral). Por ejemplo, construyen una narrativa falsa para la resolución del caso. Lo sabemos por el contrapunto que genera la investigación de Oropeza, el narrador, donde revela resultados diferentes a los que declara la fiscalía. Por otra parte, la versión oficial se concentra en crear un relato denigrante sobre un antiguo "enemigo" al que culpan del asesinato, del robo de cadáveres y básicamente de todo lo terrible que ocurre en el país y que amenaza su estabilidad: el FPLN. Dicho movimiento guerrillero recuerda, para el lector mexicano, al movimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). En la obra, el FPLN lucha por la defensa de sus derechos sociales frente a los tratados políticos que los afectan. El periodista menciona que:

> El FPLN era conocido por, o al menos es la imagen que todos guardábamos de él, o a la que nos habían inducido, como el errático, desbalagado y funesto epígono de la guerrilla selvática de los noventa (éste era su fundamento, pero el parentesco ya era muy lejano), que en cambio de siglo se había vuelto urbana en vez de rural y había modificado diametralmente su discurso. […] llamaban a su vocación antidemocrática —y, en vez de la voz cívica y tormentosa, gallarda y profética, soberbia y cursi del antiguo subcomandante, despuntaba el desequilibrio rallando en la locura y la violencia verbal sin límites […] del teniente Gabriel. (2018, p. 86)

La construcción del enemigo cumple con la función de que la población olvide las diferencias y los conflictos propios; la ciudadanía se conforma, entonces, como un ente homogéneo o una masa uniforme en contra de esta nueva figura amenazante. Esa narrativa del enemigo se configura a través de la prensa y otros medios de comunicación, quienes divulgan su amenaza al culparlo de los hechos violentos que afectan al país. Los medios masivos de comunicación manipulan y distorsionan el discurso del

mismo movimiento para revertirlo en su contra. Aunque parece contradictorio, otra estrategia discursiva del grupo político en el poder es deslegitimar a los medios de comunicación. Cuando estos no responden a sus intereses, la veracidad de sus afirmaciones y de sus fuentes son cuestionadas o ridiculizadas. En suma, la novela aborda como tema sustancial, la manipulación de los medios. Éstos son víctima de la censura, de la amenaza a sus colaboradores y de la intromisión a sus recursos mediales; es decir, la autoridad tiene el poder para incidir en la información que se publica, en las perspectivas que deben ser adoptadas y controla o evalúa aquello que debe ser omitido.

Teun A. van Dijk señala que el discurso mediático es de los más influyentes por la diversidad de los discursos empleados como la oralidad, la imagen y el texto. Los medios de comunicación tienen poder de mediación con la opinión pública porque "ellos deciden qué actores estarán representados públicamente, qué se dirá de ellos y, especialmente, cómo se dirá" (2009: 96). En su discurso son capaces de manipular los esquemas mentales y sociales, es decir, constituyen parte de la cultura de una sociedad. El discurso de la prensa, retomado y representado en esta novela, ofrece varios puntos de abordaje de un solo hecho porque en sus formas de representatividad se puede leer su postura ideológica interviniendo los hechos. Por ejemplo, el asesinato de Navarro es relatado en dos periódicos diferentes:

> *Alberto Navarro, ministro de Justicia de la República, había sido brutalmente asesinado en un hotel a las afueras de la ciudad* (nótese la cantidad de eufemismos en una sola frase: así apareció el titular de *Reforma*). Tal cual: *el ministro de Justicia, el primero que ocupaba ese cargo, creado expresamente para él por el presidente Del Villar, había sido encontrado* ("en circunstancias deplorables", le dijo al presidente el coronel Rodríguez Piña, director de Investigaciones de la policía: y también esto era un eufemismo) *en un hotel de mala estofa, y lo que era aún peor, en compañía de otro cadáver, todavía no identificado, al cual le faltaba*, o había perdido, o al que le habían arrancado (¿cómo decirlo?), *la cabeza* (sí, la cabeza). "¿Maricones?", dicen que dijo el presidente. "Aún no

lo sabemos", tartamudeó Rodríguez Piña, "parece que no, o al menos no de forma cotidiana, señor". (p. 21)[5]

Reforma presenta la noticia de manera parcial al interesarse en quién le dio el cargo de ministro de la Justicia a Navarro, en dónde fue asesinado y en compañía de quién (cuerpo masculino). Cuando este periódico resalta esos elementos en la muerte de Navarro da la impresión de no apoyar al candidato, aunque no se hable de preferencias políticas (el periódico *Reforma* es reconocido por ser un periódico de derecha, cuyos intereses obedecen al gremio empresarial). El otro periódico que trata el asesinato de Navarro es *Tribuna del escándalo*, nota roja que presenta los hechos con profundo detalle tanto visual como narrativo sin importarle violentar la privacidad de las víctimas ni de sus familiares. El efecto duradero del morbo y el impacto visual concentran el interés del medio. Como ejemplo valga una breve descripción de la fotografía:

El pobre ministro de Justicia pasó a ser sólo una imagen dentro de la fotografía de Juan Gaytán, […] está tomada […]desde un ángulo oblicuo que procede de la puerta, la cama en primer plano (con su cadáver encima), […] El cuerpo de la Víctima uno —Alberto Navarro, ministro de Justicia— se ve de lado, el brazo y la pierna derechos con las cuerdas que aún lo atan y la pérdida de los dedos apenas visibles […] el otro cadáver —el medio hombre—, un resquicio, una entelequia que nadie querría reconocer como lo que es: un ovillo negro, un hato de ropas negras esparcidas por el suelo… (pp. 21-23)

Ahora la descripción periodística:

[5] El énfasis es nuestro. Se pretende distinguir la información y el tono de la nota periodística de los demás discursos que la intervienen, como el diálogo entre el presidente y Piña respecto a la nota y a la voz del narrador quien interrumpe el flujo del discurso al exponer su opinión.

> La Víctima uno se hallaba tendida sobre las sábanas, en una especie de altar, desnuda a excepción del calcetín izquierdo […], boca arriba, con los brazos y las piernas extendidos en forma de *x*, amarrados con cuerdas de marino a las patas de la cama, la cabeza ladeada, llena de golpes, heridas y moretes, y una enorme hendidura del vientre producida por un cuchillo […]La Víctima dos, era aún más deplorable […] Sólo el cuello tronchado, la ausencia de cabeza y rostro y alma, mostraba su verdadera condición. (pp. 17-19)

Tribuna del escándalo exhibe un relato detallado del homicidio en el que sobresale la imagen ultrajada de Navarro. Recordemos que es reconocido por los lectores al haberse postulado como candidato de las elecciones presidenciales que ya están próximas al momento del doble asesinato. En la nota, es el primero en ser enunciado y en la fotografía ocupa el primer plano. En contraste, la llamada "víctima dos" apenas es descrita y aparece en el borde de la imagen. En ambos periódicos, con una licencia tácita para invadir la intimidad de las víctimas, se quebranta la privacidad de la figura más popular. Con ciertos recursos narrativos y descriptivos, se cuestiona su imagen pública porque el reflejo de su ideal político es confrontado con especulaciones homosexuales y violentas. Además, su muerte afecta la imagen pública del Gobierno de la República, es por ello que las autoridades y la fiscalía actúan de inmediato realizando las conferencias aclaratorias y deslegitimadoras. En los medios, ambos cuerpos no han sido éticamente respetados debido a que se vuelven un espectáculo de la fragmentación violenta del cuerpo; en su cosificación como objetos de consumo se convierten en una metáfora social. El espectáculo de la violencia es aprovechado por la prensa de nota roja que Oropeza describe con precisión:

> Mi profesión es el amarillismo […] Trece años de muertes, monstruos, horrores auténticos e inventados, tragedias grotescas, comedias infames, hipérboles continuas y exageraciones sin límites que conforman la *otra realidad* que, semana a semana, les damos a nuestros ávidos y cada vez más numerosos lectores […] Como periodista, como reportero, hubiese tenido que reinven-

> tar el mundo […] En vez de ese trabajo de maquillista, yo me decanté por lo contrario: por exagerar hasta el límite las desgracias, por deformar hasta la podredumbre cualquier pelea doméstica, por inventar una monstruosidad en cada miseria; mi labor, una labor que podía ser la de cualquiera, no consistía en aligerar algunos aspectos de la realidad, sino en crear el pánico y el asco que se consumen por millones cada día. No buscaba la noticia, sino el *efecto*. (p. 68)

Ambos periódicos ofrecen puntos distintos del mismo hecho e influyen en la población que los consume, según sus preferencias. Sobresale el consumo y el impacto de estas representaciones mediáticas en la ciudadanía. Se nos describe una sociedad ávida de violencia en un contexto de aparente tranquilidad y estabilidad tanto económica como social:

> La imagen impresa, que muchos consideraron obscena y que la televisión se negó a transmitir (¿dónde termina el derecho a la información y dónde comienza la ética periodística?), que los lectores buscaban con desesperación en los estanquillos para horrorizarse a solas y para que sus esposas los reprendieran por comprar y fomentar ese espanto —la fascinación de la violencia—, y que llegó a ser prohibida en la televisión y en las escuelas, se convirtió en el único referente de esos hombres. (pp. 15-19)

Debido al impacto que tienen el discurso político y el mediático, el autor utiliza la voz narrativa para contrastar y cuestionar ambos discursos (ya confrontados entre sí), reduciendo así su impacto en el lector; es decir, funciona como polarizante de los efectos de cada discurso al mostrar otra perspectiva. Además, el discurso de la voz narrativa replica el proceso de la persuasión de los discursos mediáticos al convertirse también en una voz preeminente: sabemos que la narración en primera persona posee la ventaja de adquirir mayor verosimilitud por su cercanía con el lector, sin embargo, es la menos confiable por ser una voz que no da lugar a otras voces que la confirmen o la nieguen. Entonces, si la voz narrativa también puede distorsionar la información, cuando interviene entre los otros dis-

cursos, afecta la confianza y el pacto de lectura. En un juego especular, la confusión de los espectadores y receptores de los *mass media* se replica en el efecto que genera el acto de lectura: tanto el lector como los espectadores perciben varias versiones del mismo hecho y no reconocen qué tanto hay de certeza en lo dicho o sustentado por cada discurso. Aunado a lo anterior, la voz narrativa también hace una crítica a la falta de profesionalismo y ética de la prensa (no sólo de la nota roja) debido a que los medios no se hacen responsables de su papel como mediadores privilegiados en la construcción de la realidad ni del impacto que puedan tener en la manipulación de los afectos o juicios de la sociedad:

> Y entonces parece que las cosas nunca ocurren, que todo es parte de un teatro de la imaginación y de la publicidad y de los medios y que nada es comprobable ni cierto; […] Las voces van y vienen, adquieren tonos cambiantes, se contradicen —nunca se escuchan entre sí— hasta lograr una convicción colectiva, el máximo atentado del rumor: lo que se sabe, queda y permanece, quizá sin motivo, es lo que conocemos como Historia. (p. 62)

Esta reflexión de la voz narrativa señala que las múltiples producciones informativas, su falta de profesionalismo y la incidencia ideológica, económica y política del poder, provocan la pérdida del conocimiento colectivo de la verdad sobre los hechos que definen el devenir político de un país, como el asesinato de Navarro (que es un símil casual, según el autor, del caso Colosio). Sin la certeza, el recuerdo de este hecho se torna borroso y se convierte en incógnita en la memoria, puesto que el homicidio (sus autores y sus causas) está distorsionado por las múltiples versiones contradictorias que diluyen la verdad o la versión más fiel a lo sucedido. El lector es invitado, en el entretejido complejo y paradójico de los discursos que conforman la trama de la obra, a cuestionar su realidad y reconocer el carácter discursivo que la configura.

El riesgo de la representatividad discursiva de la realidad que proyectan los medios de comunicación se debe a su fácil manipulación. Su configuración de "lo real" parte de una perspectiva cuya postura ideológica,

por intereses particulares o por abusos del poder, omitirá versiones que no le parezcan favorables o pertinentes. En lo narrado por los medios autorizados de comunicación se ejercerá el privilegio de legitimar, registrar, seleccionar, omitir, modificar o distorsionar los hechos. La reflexión anterior es una de las problemáticas que intenta evidenciar la novela de Jorge Volpi al acentuar la desinformación que circunda el caso Navarro. En otras palabras, la distorsión de los hechos se explica por la vinculación del personaje con el grupo político en el poder. De esta forma, en la trama de *La paz de los sepulcros* destaca el énfasis del autor en la estrategia del exceso de información controversial como recurso para extraviar la verdad. Es decir, la cantidad desbordada en la producción mediática logra perder el seguimiento transparente del caso del ministro de Justicia y provoca que tanto el discurso mediático como el político construyan una falsa continuidad del caso. En esta lógica, siguen ocultas las irregularidades que cuestionarían la figura pública del partido político que ostenta el poder y la verdad oficial. Entonces, ¿dónde queda la veracidad, la objetividad y la justicia en la memoria colectiva?, ¿tiene un valor?: "'¿Qué pasó esa noche?' La memoria traiciona rápido, se desvanece pronto, los recuerdos cada vez más alejados de su fuente original, velados por las rememoraciones posteriores que se van superponiendo una tras otra" (Volpi, 2018, p. 163). El fragmento apunta hacia el diálogo que se construye entre el olvido impuesto, tema y eje de reflexión de la novela, y la paradójica construcción de un recuerdo que pretende incorporarse a la memoria colectiva a través de la literatura.

El pasado que conforma nuestra historia, tanto personal como grupal, tiene diversas formas de registrarse, por ejemplo, en las interacciones con los otros, los documentos oficiales, los medios de comunicación, la literatura, etc. La ficción literaria, entonces, además de rescatar pasajes polémicos del pasado, cuestiona la memoria colectiva ya establecida remarcando las contradicciones o vacíos e incongruencias de aquellos discursos que le han dado forma. Cuando Jorge Volpi coloca distintos soportes en connivencia, que son medios de la memoria y memorias en sí mismas, muestra que el pasado cuya fuente principal es la memoria, se torna frágil y ma-

nipulable. No obstante, el pasado, a través de la memoria, se construye y reconstruye gracias a esos soportes que lo alimentan. Como se ha hecho evidente en el desarrollo de nuestro análisis, los soportes de la memoria difieren en su valor y reconocimiento: pueden anularse unos a otros, pueden adquirir mayor importancia que otros según la perspectiva y posición desde donde se juzguen; no son homogéneos ni se articulan desde una lógica evidente. Es decir, en la elección y entramado para la configuración del recuerdo sobre un hecho particular, existe de manera invariable, un trasfondo tanto ideológico como ético que orienta su articulación. El problema entre los soportes revela con mayor precisión la tensión irresuelta entre la memoria individual y la memoria colectiva. Si bien, entre ambas existe una interrelación innegable, al referirnos sobre un hecho concreto, ambas formas de la memoria se nos presentan en su heterogeneidad y contradicción. Este es el material de la literatura.

Por último, regresando a la obra que nos incumbe y siguiendo la reflexión del párrafo anterior, cabe señalar que el narrador-personaje reflexiona sobre la relevancia, o mejor dicho irrelevancia de la verdad en la memoria social, ya que al parecer no importa acceder a ésta desde un sentido positivista, sino a las producciones que ésta genera. La verdad será de aquellos capaces de mediar con ella y, en el contexto de la novela, la verdad silenciada es ese reflejo de violencia que oculta realidades que jamás serán conocidas:

> A quién podría interesarle la verdad (si acaso existe), lo único que importaba era (como bien lo saben los dueños de *Tribuna*) el escándalo, la verdad a medias, las medias mentiras que no dejan de ser mentiras pero que a poco a poco se convierten en verdad ("¿Cómo no va a ser cierto, si lo decía el periódico?") Nadie busca verdades sino entretenimientos […]La verdad, lo que creemos que es la verdad, no es sino un acto de violencia que le hacemos a las cosas. (p. 179)

La figura democrática es decisiva para el discurso político ("oficial") y aquel de los medios masivos de información, porque el sistema político se rige por varios principios que involucran tanto las acciones políticas

como a los medios de comunicación. Por ejemplo, se guía por normas constitucionales en donde existe una separación de los poderes del Estado y, además, se debe respetar la transparencia informativa. Por lo tanto, el sistema político necesita de los medios de comunicación para dar a conocer sus acciones, su imagen y propósitos, así como consensar la opinión pública y valorar sus estrategias. Si hablamos de una sociedad "democrática", entonces, se debe reclamar públicamente una imagen que concuerde con esta postura. Como lo demuestra la novela, en apariencia hay libertad de expresión en la prensa y en los medios, pero tácitamente se emplean estrategias de vigilancia y censura. Ambos discursos, el político y el informativo, ejercen un tipo de poder de acuerdo a la permeabilidad que tienen en la sociedad que atiende sus discursos. Por ello, según su influencia, cada uno es capaz de construir realidades paralelas. Esta complicidad hace imposible encontrar una verdad que explique los motivos y los actores principales de un hecho en concreto, como es el caso del homicidio de un político.

La paz de los sepulcros refiere la cercanía del poder político con el poder de los medios masivos de comunicación a la vez que revela la existencia de esas versiones desconocidas que fueron silenciadas. Así, mientras el discurso oficial se esfuerza por configurar la imagen de un país estable y seguro que progresa sin conflictos o, en todo caso, los resuelve adecuadamente; el caos de la violencia se filtra en las irregularidades y conflictos que indirectamente los discursos políticos dejan ver. A su vez, permea en los discursos mediáticos que divulgan lo grotesco del homicidio, ya sea de manera discreta o hiperbólica. Además, se reafirma la presencia de la violencia en el silenciamiento de las versiones que no son compatibles con el recuerdo que se desea establecer como la memoria oficial colectiva. Pero ¿quién desea imponer una versión *a modo* de los hechos?

La trama se teje de manera compleja en el diálogo y contrapunto de las distintas perspectivas y discursos que explican o mienten sobre el homicidio. En este sentido, es fácil argüir que en la denuncia realizada por Oropeza, el gobierno en relación con la prensa, y otros medios de comunicación, desean imponer una "realidad" en el imaginario de la colecti-

vidad. Sin embargo, esta necesidad de persuación también la comparte la voz narrativa, quien se dirige a un posible lector. Por lo tanto, hay un juego especular en el que, mientras el personaje-narrador muestra el impacto y el poder de convencimiento del gobierno y los medios, éste pretende hacer lo mismo con su posible receptor. Nos parece que este ejercicio especular tendría como fin forjar una lectura crítica y provocar una reflexión más allá de la trama de la novela.

Si la memoria se construye por medio de una formación discursiva, la memoria en la literatura puede ser escenificada debido a la relación sincrónica y dialógica que la literatura mantiene con los discursos de la memoria que están fuera de ella y dicha realidad extraliteraria se hace visible en el medio de la ficción. La literatura tiene, por tanto, la capacidad de formar la memoria y también de reflexionar sobre ella. Jorge Volpi siguió de cerca el desarrollo de las investigaciones sobre el asesinato del candidato del PRI a la presidencia, Luis Donaldo Colosio en 1994, caso similar al asesinato de Alberto Navarro, ministro de Justicia en la novela. Ambos tienen en común especulaciones e investigaciones que nunca concluyeron: de Navarro sabemos que es falsa la explicación que dio el Fiscal, aunque no tenemos certeza de lo que ocurrió esa noche; de Colosio sabemos, gracias al seguimiento y reflexión del autor en *La segunda conspiración* (1999), que hubo una conspiración para cubrir el asesinato de Colosio, el quiebre político y los problemas sociales y económicos que México padecía en 1994. Cuenta Volpi que la conspiración se articuló como una teoría capaz de interpretar los hechos que habían destruido, en unos cuantos meses, la aparente eficiencia del sistema político. El autor narra que, ante lo inesperado del asesinato de Colosio, el miedo e incertidumbre se extendió en la opinión pública; se vivieron momentos de incertidumbre política y se perdió certeza en la investigación sobre los responsables del homicidio. Paradójicamente, aquellos que supusieron estar involucrados en el hecho contribuyeron, consciente o inconscientemente, a adulterar sus resultados y, por ello mismo, construyeron una nueva espiral conspiratoria. En la novela de *La paz de los sepulcros*, si bien hubo incertidumbre y miedo, se pudo construir una narrativa legítima

y única sobre el caso Navarro. La conspiración fue mejor diseñada y la imagen del país representado, al menos en el discurso, se orientó hacia el éxito en los albores del nuevo milenio. El sexenio por comenzar, sin duda, sería el del ministro del Interior, Gustavo Iturbe.

En cuanto al estudio de la memoria en la literatura, según los modos retóricos de la memoria colectiva en la literatura abordados por Astrid Erll (2012: 229-261), podemos señalar que esta novela de Volpi tiene varios modos de escenificación de la memoria: la novela puede asociarse con un relato narrado desde la experiencia, puesto que lo relata el periodista, quien es personaje activo y voz narrativa que nos muestra esta trama ficcional. También se sitúa en una modalidad antagonista debido a que interviene de manera activa en las competencias del recuerdo y en la lucha con la hegemonía del recuerdo, pues en el texto no sólo se negocian las competencias del recuerdo en plano nacional, sino que se confrontan las versiones del pasado que ofrece el periodista de forma individual: se habla de una disputa por imponer una memoria que se documente y reconozca como oficial con ayuda del relato formado por los diversos soportes de la memoria que apoyan dicho propósito, en contraste con otras memorias. A su vez, se puede asociar esta novela en el modo reflexivo por la capacidad que tiene de motivar la reflexión sobre lo recordado y sobre lo olvidado en una sociedad mediante sus elementos narrativos: la selección del subgénero para llevar a cabo una investigación y reflexión de un caso criminal que hace visible otros conflictos sociales, la selección de una voz narrativa que participa como personaje activo, observador y cuestionador, las referencia a los discursos, los medios, las instituciones y las prácticas de la cultura del recuerdo, así como a los esquemas de pensamiento. Eso sin mencionar la presencia de elementos de la reflexión contemporánea de la memoria en la reflexión explícita de la voz narrativa y su visibilidad en los discursos políticos y mediáticos. Por último, la novela contiene autorreferencias por medio de las cuales su estatus se somete a una reflexión crítica en cuanto son objetos y medios de la cultura del recuerdo: el caso Colosio como referencia central del marco social y las referencias culturales características de dicho contexto.

En conclusión, como Astrid Erll señala, los modos reflexivos de la memoria colectiva, así como las otras escenificaciones, hacen posible que los lectores puedan ver la cultura del recuerdo e indagar de forma crítica en los mecanismos de selección, de la producción, de la continuidad, la manipulación y la función política de las memorias colectivas (2012, p. 258). Volpi, tanto en su artículo como en la novela, se inclina por la búsqueda de la verdad, la justicia y la transparencia para que, al final, el lector se cuestione sobre las maneras que tiene el poder para construir las tramas que configuran la memoria de una sociedad. En este punto, vale preguntarse cuánto conocemos de nuestro pasado y qué tanto de lo que defendemos saber corresponde u obedece a intereses construidos en las distintas coyunturas políticas de nuestra joven vida democrática.

La paz de los sepulcros es una novela que, fiel al subgénero neopoliciaco, deja ver no sólo la violencia superficial, sino que hace visible la violencia sistemática que está detrás de la organización política, la hegemonía de un partido y la sed de poder y dinero que existe en todas las esferas sociales de México. Sus personajes, en su mayoría solitarios o excluidos de su propia realidad, no se distingue si son víctimas, victimarios o testimonios debido a que la sociedad entera es partícipe del sistema violento. Por ello, el autor ofrece una complejidad psicológica que revela los conflictos internos a los que se enfrentan: codicia, poder, lujuria, egoísmo, traición, venganza, etc. Ellos se enfrentan a transgresiones que ocurren tanto dentro como en la periferia de la ciudad; por eso se habla de una violencia urbana. Sin embargo, el periodista, que funciona como detective, no es un héroe que restablezca el orden caótico, pero es signo de resistencia de las memorias alternativas que luchan contra la violencia del olvido al promover el conocimiento de una verdad alterna.

El autor también se centra en un realismo crítico de autorreferencialidad donde sólo hay lugar para la corrupción, la injusticia y las transgresiones. Estas líneas temáticas son enmarcadas en un contexto histórico social que es criticado dentro de una narrativa que se muestra heterogénea con la mezcla de lo popular con lo culto dentro en los discursos y los demás elementos narrativos. Podemos concluir que la violencia se

ve reproducida y convertida en un espectáculo mediático y social, lo que hace que se expanda la percepción de inseguridad, además se hace imposible desentrañar la relación de la violencia con el crimen organizado y el Estado. Nos parece que lo que reflexiona y promueve Jorge Volpi es la resistencia a esa convención social por medio de su visibilidad y denuncia.

Bibliografía

Basile, T. coord. (2015). *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente* [en línea]. La Plata, Argentina : Universidad Nacional de La Plata; Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET); Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. (Colectivo crítico). En Memoria Académica. Recuperado el 10/06/2020. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.378/pm.378.pdf

Erll, A. (2012) *Memoria colectiva y culturas del recuerdo: Estudio introductorio*. Bogotá: Universidad de los Andes, Centro de Estudios Socioculturales e Internacionales (CESO); Ediciones Uniandes.

García, T. P. (2014). "La novela neopolicial latinoamericana: una revuelta ético-estética del género". *Cuadernos Americanos*, (148), 63-85.

Carpio, M. M. (2017) "Nuevas tendencias en el género neopolicial mexicano del siglo XXI". *Revista filológica y lingüística de la universidad de Costa Rica*, 43(2), 35-49.

Pablo, Á. E. (2014) "Violencia y devoción en la reciente narrativa latinoamericana". *Mirador Latinoamericano*, (1), 271-273.

Van, D. T. (2009) *Discurso y poder.* Barcelona: Editorial Gedisa

Volpi, J. (2018) *La paz de los sepulcros.* México: De Bolsillo.

—— (1999) "La segunda conspiración: reflexiones a cinco años de la muerte de Luis Donaldo Colosio". *Letras libres*. Recuperado el 16/04/20. Disponible en: https://www.letraslibres.com/mexico/la-segunda-conspiracion

Maternidades y violencia contra las mujeres: reflexiones a partir de *Casas vacías*, de Brenda Navarro

BRENDA MORALES MUÑOZ*

La violencia contra las mujeres es la agresión, física o psicológica, que se ejerce contra las mujeres por esa condición. Se manifiesta de varias formas que van desde el ataque verbal hasta el feminicidio. Este término fue acuñado (como alternativa al "homicidio") por la activista y escritora feminista sudafricana Diana Russell (1976) con el fin de reconocer y visibilizar la discriminación, la desigualdad y la violencia sistémica contra la mujer. Por su parte, la investigadora mexicana Marcela Lagarde lo definió como el acto de matar a una mujer sólo por el hecho de su pertenencia al sexo femenino, confiriéndole también un significado político con el propósito de denunciar la falta de respuesta del Estado en estos casos y el incumplimiento de sus obligaciones de garantía al considerarla un asunto privado y doméstico.

La violencia contra las mujeres aparece cada vez más en la literatura latinoamericana contemporánea, lo cual es sintomático de la gravedad y el impacto que ha tenido en la sociedad y el arte. *Casas vacías* no deja de lado este problema, pues aparecen tres casos de violencia contra personajes femeninos (feminicidio, abuso sexual y agresiones físicas y verbales). Aunque cabe subrayar que la particularidad es que esta violencia gira en torno a la maternidad, todas las víctimas son o se convierten en madres y repiten esa violencia que las ha marcado.

* Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

En la literatura latinoamericana, se hablaba poco de la maternidad y en muchas ocasiones se idealizaba. Sin embargo, en años recientes han comenzado a publicarse obras literarias cuyas autoras (cabe decir que ningún hombre se ha interesado en abordar este tema, salvo para hablar de la relación madre-hijo) cuestionan los roles de género, la idea romántica del embarazo, la maternidad, la crianza, las relaciones maternofiliales, los embarazos forzados y el aborto. Normalmente los problemas de la maternidad eran temas privados, se suponía que convertirse en madre se debía vivir como un proceso natural hermoso, por lo que las dificultades, dudas y temores no se socializaban. Las escritoras contemporáneas, como Brenda Navarro, rompen con esa idea y abordan la maternidad desde una perspectiva no idealizada, hablan de la soledad, el cansancio, el miedo, el dolor, el hartazgo y la repetición.

En los estudios académicos, tanto la violencia contra las mujeres como la maternidad en la literatura son mundos todavía poco explorados; de ahí la pertinencia de este trabajo. Es importante señalar que hay pocas publicaciones, teóricas o analíticas, que aborden un tema tan esencial en la vida de las mujeres. Tomando esta consideración en cuenta, este artículo se guiará por tres teóricas que han reflexionado sobre el tema, aunque no precisamente desde la literatura.

Maternidad y violencia en la imposición de roles de género

En su famoso libro *El segundo sexo,* Simone de Beauvoir (1949/2013) reflexionó sobre la condición femenina, era mediados del siglo xx y se atrevió a afirmar que una mujer no nace, sino que se hace. Es decir, que los roles de las mujeres no se determinan por una cuestión biológica, sino que son una construcción social. Uno de los roles impuestos era, sin duda, la maternidad. De Beauvoir señaló que las mujeres no tenían que ser madres si no querían, no estaban obligadas a quedarse en casa criando a sus hijos, sino que deberían poder elegir su destino y exigir las mismas oportunidades que los hombres. No sorprende que la recepción del libro haya estado envuelta en el escándalo. Su aporte fue enorme, abrió la

brecha para que se hicieran visibles los cuestionamientos de las mujeres sobre temas como la maternidad, la crianza y el aborto.

Treinta años después, otra filósofa feminista francesa, Élisabeth Badinter (2011), se preguntaba si en verdad existía el instinto maternal o si la maternidad era sólo un hecho cultural producto de las presiones que experimenta la mujer, como la penalización de la soltería y el reconocimiento social de su identidad como madre. A partir de ahí, en todas latitudes, las mujeres han ido reflexionando, cada vez en voz más alta, sobre el significado de la maternidad y de los roles que se les han impuesto de manera violenta: María Llopis, Esther Vivas, Adrienne Rich, Chimamanda Ngozi Adichie o Jacqueline Rose son algunos ejemplos. Sin embargo, es curioso darse cuenta de que, a pesar de que la maternidad es algo muy común, existen pocas obras que la aborden en la literatura.

Una de las preocupaciones presente en las reflexiones sobre la maternidad es por qué se idealiza tanto y no se habla de sus dificultades, por qué si el contexto capitalista y patriarcal reduce el papel de las mujeres a ser madres, una vez que lo son ignora sus preocupaciones y necesidades, violentándolas de muchas maneras. Negar el derecho a elegir servicios de salud maternos, imponer horarios laborales incompatibles, otorgar una licencia muy reducida o la inexistencia de lactarios y guarderías son algunos ejemplos. Las autoras ya mencionadas ponen en evidencia la enorme diversidad de las maternidades, desmontan los mitos de que la maternidad es apacible y señalan que las madres pueden tener sentimientos complicados y subversivos e incluso experimentar el proceso de la maternidad como una agonía y no como un placer, aun si fue elegida libremente. La mayoría de estas reflexiones se hacen desde el feminismo y en primera persona, muchos son textos autobiográficos, por lo que, a partir de las experiencias personales, hay una revisión y ruptura de la figura arquetípica de la madre.

En *El nudo materno*, Jane Lazarre (1976/2008) analiza la ambivalencia del amor maternal, así como la pugna que se da en la vida cotidiana entre la ternura y el enojo que son capaces de despertar los hijos. En su ensayo reflexiona sobre su propia experiencia privada, tan angustiante como

alegre, exponiendo y socializando el complejo proceso de la maternidad. Incluso la califica como "arma destructora" por la manera en la que afecta a las mujeres que sobrellevan el peso de un supuesto destino, pero nadie las prepara para esa imposición ni para la intensidad del vínculo con el recién nacido.

Para la feminista estadounidense es indispensable pensar a la madre como "una persona normal con sus limitaciones y no la contenedora del vasto tesoro de potencial humano que origina y alimenta este mito cultural" (Lazarre, 1976/2008, p. 12). Su apuesta es, entonces, por quitarles peso, culpa y responsabilidad a las mujeres que deciden ser madres, destruir el mito de lo que debe ser una madre ejemplar. Las mujeres que deciden tener hijos entran en crisis cuando se enfrentan a la experiencia y a las presiones de la maternidad, por muy deseada que ésta haya sido y para Lazarre esto debe normalizarse, deben "demolerse una serie de patrones insoportables que nos oprimen a todas: la mística de la maternidad" (1976/2008, p. 17).

Por su parte, la antropóloga mexicana Marcela Lagarde (2005) ha estudiado la opresión que sufren las mujeres en un mundo violento de hegemonía patriarcal. Utiliza la categoría cautiverio como síntesis del hecho cultural que define el estado de las mujeres en este contexto. Para la mayoría de las mujeres la vivencia del cautiverio significa sufrimiento, conflictos, contrariedades y dolor, aunque también hay cautivas felices. Lagarde afirma que se sigue considerando que la realización de una mujer es ser madre y esposa, pero no por separado, sino a la vez, por eso construye el término "madresposa". Desde su punto de vista este destino se presenta como la única vía para ser feliz. Incluso afirma que la maternidad se pone por encima de la salud, del desarrollo personal y profesional o del crecimiento económico de la madre. Lagarde señala que en un entorno patriarcal todas las mujeres están destinadas —o condenadas— a ser madresposas, todas deben cumplir con el estereotipo del cuidado, siempre atentas a las necesidades de otros, como si sólo existieran "maternalmente" (2005, p. 363). También señala un factor fundamental de la maternidad que se verá en el análisis de la novela: la culpa. Pareciera que ésta es

inherente a la maternidad desde el inicio: se siente culpa si hay cesárea y no parto, culpa si se opta por fórmula y no por lactancia, culpa si se dedica poco tiempo al hijo, culpa de trabajar, culpa si se enferma, culpa si se cae, culpa si se comporta incorrectamente, *ad infinitum*.

A lo largo de su amplia trayectoria, la activista italiana Silvia Federici se ha preocupado por estudiar, con perspectiva de género, los trabajos de cuidados y reproducción que llevan a cabo las mujeres en un entorno capitalista. En este contexto considera a la reproducción como un elemento clave para explotar, violentar y dominar a las mujeres, para mantenerlas sometidas y alejadas del trabajo remunerado. En *Revolución en punto cero: trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas* (2013) hace un análisis de la explotación de las mujeres en el capitalismo y sostiene que "forman parte de la población que parecen estar fuera de las relaciones salariales: esclavos, sujetos colonizados, presos, amas de casa y estudiantes" (2013, p. 26). El capitalismo depende del trabajo que desempeñan estos sujetos para contener el coste de la mano de obra. En el caso de las mujeres, dedicarse a la maternidad, a la crianza y al hogar implica dependencia económica y relaciones desiguales de poder. Actualmente, más mujeres trabajan fuera de casa, pero siguen siendo madres y, por lo tanto, responsables de la crianza y el hogar. De esa manera, el trabajo asalariado no ha sido el camino hacia la liberación porque las mujeres que trabajan deben seguir haciendo las tareas domésticas, aun cuando tiene mayor independencia económica. Así, su trabajo no cesa y no es remunerado. De igual forma, señala que la maternidad y la crianza más que una opción libre, se transforma en un suplicio. Es decir, que no hay tal libertad de decisión para las mujeres, ya se verá en el caso de las madres de la novela de Brenda Navarro.

Casas vacías

Este trabajo analizará la forma en la que se representa la violencia contra las mujeres y se problematiza la maternidad en *Casas vacías*,[1] pues esta

[1] La novela se publicó por primera vez en la editorial Kaja Negra en 2018, y un año después se publicó en Sexto Piso. Las citas son extraídas de la edición de 2019.

obra da cuenta de otras caras de esta experiencia, como la forzada o la que se queda suspendida. *Casas vacías* muestra un abordaje disidente de la maternidad y de las diversas maneras en las que se puede ser madre. La autora privilegia la perspectiva de dos mujeres que se enfrentan a la maternidad sin experimentar lo que tradicionalmente les habían dicho que enfrentarían. Se trata de personajes femeninos que hablan sobre el cansancio y la frustración de la crianza y los complejos vínculos que establecen con sus hijos.

La novela de Brenda Navarro, en cuanto su tratamiento de la maternidad, recuerda las ideas de Marcela Lagarde, Jean Lazarre y Silvia Federici porque los personajes femeninos se ven envueltos en problemas que ya se señalaban. Sin embargo, es mucho más compleja, tiene varias capas narrativas en las que toca temas como la violencia contra las mujeres, la desaparición, el incesto, la migración, la precariedad y el autismo; y en todas ellas el denominador común es el dolor que atraviesa a las mujeres. Por motivos de espacio, este trabajo se centrará en la forma en la que se problematiza la maternidad y se representa la violencia.

Madre de Daniel

En *Casas vacías* aparecen muchas madres: la madre de Daniel, la madre de Leonel, la madre de Nagore, la madre de Fran, la madre de Rafael y la abuela de Leonel. Las protagonistas son las madres de Daniel y Leonel, personajes que están innominados, por lo que me referiré a ellas como madre 1 o madre de Daniel y madre 2 o madre de Leonel, respectivamente. Este apartado se dedicará a la madre 1, que es quien abre el relato.

Desde la primera página esta madre habla en primera persona y nos enfrenta al conflicto de la novela: "Daniel desapareció tres meses, dos días, ocho horas después de su cumpleaños. Tenía tres años. Era mi hijo" (Navarro, 2019, p. 15). A partir de esta brutal confesión, el lector acompaña a la madre de Daniel por el sinuoso camino de la culpa que la atraviesa. Ella se atormenta, intenta recordar, vuelve sobre sus pasos al parque donde lo vio por última vez y se pregunta qué le sucedió, dónde estará.

Se culpa por no estar atenta, por perder a su hijo de vista y desea, sin exteriorizarlo, que esté muerto porque sería más sencillo seguir con su vida.

Uno de los cuestionamientos que se hace en la novela es que no hay una palabra para estas madres cuya maternidad queda inconclusa, para quienes pierden a sus hijos. Existe la palabra huérfano para los hijos que pierden a sus padres pero no para lo contrario y parece que lo que no se nombra, no existe. La madre 1 sigue siendo madre aunque ya no tenga a su hijo. Ella pasa el tiempo preguntándose qué ha sucedido con Daniel, cuyo estatus legal de desaparecido le parece sólo un eufemismo para decir que es un fantasma: "No hay palabra que defina a una madre sin un hijo que ya parió, porque soy amátrida, ya que Daniel sigue vivo y yo soy la madre, soy algo peor, algo innombrable, algo que no se ha conceptualizado, algo que sólo el silencio hace llevadero" (Navarro, 2019, p. 120).

A través de la madre 1 no sólo se plantea una maternidad inconclusa por la desaparición, sino una maternidad forzada. Cuando está embarazada de Daniel, su esposo Fran le impone el papel de madre de Nagore, la hija de su hermana que fue asesinada por su esposo. La novela presenta así el caso de un feminicidio en el espacio privado, lo que antes se llamaba violencia doméstica para eximir al Estado de su responsabilidad (como señala Marcela Lagarde), que además fue presenciado por una menor:

> Xavi mató a Amara en una pelea que había durado cinco años de los doce de matrimonio. Leímos que la jaló de los cabellos, la insultó, la aventó contra la pared. Supimos que Nagore se despertó y detuvo la respiración, que peló los ojos y no parpadeó por temor a que sus pestañas hicieran ruido. Xavi volvió a aventar a Amara hacia la pared. Amara gritó algo inteligible. Xavi siguió atacando pero Nagore sólo escuchó ruidos junto al sonido de voces y movimientos bruscos, no supo si de sus cuerpos o de otros objetos que podían estar cayendo al suelo. Pegó su oreja pequeña a la pared. Su madre lloraba, está segura de eso. Nagore contó después que no supo si llamar a la policía y que también quería llorar pero temía que su padre la escuchara y también le pudiese pegar a ella. Amara lanzó un grito agudo que retumbó en los oídos

de su hija porque después de eso no volvió a oír nada, al menos por un tiempo (Navarro, 2019, p. 76).

Sin duda es una escena terrible que permite conocer el feminicidio desde la perspectiva de una niña pequeña que pudo oír los últimos momentos de su madre. Por este feminicidio, cuando está embarazada, la narradora viaja con su esposo a Utrera para que él esté con sus padres[2] que acaban de perder a su hija. Fran parece olvidarse de su esposa, sólo se ocupa de su propio duelo y de Nagore, su sobrina. El embarazo parece importarle muy poco y ella, en un país extranjero, se siente sola.

Fran decide unilateralmente adoptar a Nagore, hace el trámite que le permite sacar a la niña de España y llevarla a vivir con ellos pero nunca le consulta la decisión a su esposa. Así que ella de pronto tiene que hacerse cargo de su hijo recién nacido y de Nagore, de seis años. Este personaje vive una maternidad forzada por Fran, quien le impone una hija no deseada: "No sabía qué hacer con dos niños. Nunca quise ser madre, ser madre es el peor capricho que una mujer puede tener" (Navarro, 2019, p. 30). Parece que la madre de Daniel nunca está completamente segura de convertirse en madre, pero no hay vuelta atrás, el feminicidio de Amara hace que pase de no tener hijos a convertirse en madre de dos niños.

Quizás porque su maternidad fue forzada no puede establecer un vínculo amoroso con la niña: "Sé que Nagore siempre tendrá en su mente que Amara es su madre y ninguna otra. Lo sé. Entonces, ¿para qué perder tiempo cuidando a una hija que no es mía, por qué habría de ser yo su

[2] Otra madre que aparece poco es la de Xavi, el asesino, una madre avergonzada de su propio hijo. Este personaje recuerda a Eva de *Tenemos que hablar de Kevin*, novela de Lionel Shriver (2003). La culpa recae siempre en las madres, aunque ellas se esfuerzan en educarlos y guiarlos para ser buenas personas: si en algún punto del camino los hijos, Kevin o Xavi, cometen actos atroces, la sociedad voltea a verlas, las señalan y las juzgan. La madre de Xavi, en pleno velorio de Amara grita: ¡También yo la quería! ¡También Nagore es mi nieta, yo no críe a un asesino! Pero es de todos sabido que una madre es responsable del ser que alimentó en sus entrañas" (Navarro, 2019, p. 81).

hogar? (Navarro, 2019, p. 29). Incluso se refiere a ella como "el regalo más escabroso que alguien me había dado" (2019, p. 121) o como "la mayor carga de mi vida" (2019, p. 124). Ella sabe que es terrible pensar eso de una niña huérfana, así que nunca lo dice en voz alta, nunca se lo dice a Fran. Este personaje está inmerso en un entorno patriarcal del que hablaban Federici y Lagarde, pues sigue las órdenes de Fran. Aunque no lo desea, acepta en silencio hacerse cargo de la niña.

Nagore es un personaje cariñoso al que, sin embargo, la madre 1 dice, en no pocas ocasiones, odiar, actuando como una auténtica madrastra de manual. Esto se exacerba cuando Daniel se pierde. Nagore la culpa por haber descuidado al niño y la madre le pregunta "¿Por qué no desapareciste tú?" (Navarro, 2019, p. 18). El vínculo emocional entre ellas empeora con la desaparición de Daniel: la madre la olvida en la escuela, esquiva sus besos, la insulta y la golpea. No obstante, Nagore resiste y parece comprenderla, con todo el dolor que lleva encima a su corta edad es uno de los personajes femeninos más fuertes y maduros de la novela.

Nagore es inteligente y tierna, pero también es dura. Fue una buena hermana con Daniel, lo cuidaba y la relación entre los dos niños es uno de los pocos motivos dulces en la novela. Tras la desaparición, Nagore es quien cuida a la que se supone que debía cuidarla. La madre 1 parece desmoronarse, sin su hijo ahora menos que nunca quiere ocuparse de Nagore. Parece que esa maternidad impuesta, en medio del sufrimiento por la desaparición de Daniel, le pesara mucho más. Por eso la niña se hace cargo de su madre adoptiva con paciencia y ternura, aunque recibe insultos y malos tratos. Sin embargo, es un personaje que evoluciona, que se hace fuerte a punta de sufrimiento. No se deja, enfrenta a la protagonista y es capaz de decirle: "Tú mataste a Daniel y ni siquiera nos permitiste despedirnos de él; tú eres peor; tú nos dejaste sin él; sin que pudiéramos despedirnos, nos lo arrebataste" (Navarro, 2019, p. 121). Sus palabras hieren a la madre 1 porque le da la razón, se culpa por haber perdido a Daniel y siente que todos la culpan, pero sólo Nagore se atreve a expresarlo.

En medio de su desmoronamiento, la relación con Fran es muy diciente del entorno patriarcal y de lo que se espera de una madre. Él,

aparentemente bueno y comprensivo, es descrito como "un árbol", él no cuida, sino que pide cuidados para Nagore. Nunca comprende ni acompaña a su pareja en la pérdida de su hijo. Le reclama una maternidad no pedida, le exige que atienda a una niña a pesar de que está devastada por la pérdida de su hijo.

Antes de la desaparición de Daniel, la experiencia de la maternidad de la madre 1 es cercana a la de Jean Lazarre, referida líneas arriba. Ella, una mujer de clase media, decidió libremente ser madre junto con una pareja estable y, sin embargo, la maternidad es totalmente ambivalente. En cuanto nace su hijo se da cuenta de que no hay marcha atrás, que la maternidad es para siempre y ante lo difícil que es cuidar acepta que "hay quienes nacemos para no ser buenas madres" (Navarro, 2019, p. 24). Desde el inicio de su maternidad, se refiere a sí misma como una mala madre, pensamiento que se exacerba con la pérdida de Daniel.

Los trabajos de cuidados son agotadores. Tal como señala Silvia Federici, en la novela éstos recaen por completo en la madre. De Fran se sabe poco, nada más que sale todos los días a trabajar. Ella, como no tiene un trabajo remunerado, es la encargada de la casa y del bebé, cuyo nivel de exigencia es total:

> Lloraba como el hombre que sabía que podía comer, dormir y llorar a la hora que se le antojara porque nosotras, aunque cansadas y somnolientas, estaríamos a sus pies. Finalmente, la realidad fue que Daniel se convertía en el carroñero que nos devoraba el tiempo y nos dejaba sudar la putrefacción que emana cuando lo humano se evapora ante el cansancio y luego, otra vez, nos volvía a comer (Navarro, 2019, p. 68).

Todo gira en torno a Daniel, parece que cuando un bebé nace las necesidades de la madre dejaran de importar. Si alguna se atreve a expresarlo, es señalada. En este caso, ante la menor queja, la madre es tildada de exagerada. Para ella, la experiencia de la maternidad no es ideal, es esclavizante y tortuosa, "una cárcel", como ella misma la llama. Así habla del posparto junto a su bebé:

> Con la cintura quebrada, los coágulos arañando las paredes de mi útero y los ojos arenosos de no dormir, los primeros días con Daniel en mi vida, más que una dicha, eran un suplicio ahogado. Cállate, le decía en un silencio amordazado entre los ojos, por miedo a que alguien escuchara el escozor que me causaba oírlo llorar por ese no saber sobrevivir solo en el mundo. Si en el embarazo, triste, pedregoso y mohoso que había pasado ya sentía un arrepentimiento de tener útero y hormonas e instinto maternal, en la maternidad misma cada llanto de Daniel me rechinaba en el oído para constatarlo (Navarro, 2019, p. 80).

La sinceridad de la protagonista es absoluta, algo no muy común en una madre.[3] La narradora está agotada y arrepentida de su maternidad, aun si esta ha sido libre. Por si fuera poco, a los dos años, descubre que Daniel tiene un grado de autismo. Paulatinamente se da cuenta de que su hijo es distinto a los otros niños, su mirada es evasiva, no sonríe mucho y no puede hablar. Con el diagnóstico de un médico especialista ella confiesa: "confirmé que no me interesaba tener ningún hijo aunque tuviera dos" (Navarro, 2019, p. 127). Con la falsa actitud optimista de Fran, le dice que un hijo autista no significa un impedimento, sino más trabajo, más tiempo y más dinero. Ella no quería invertir en eso, si nunca estuvo completamente segura de ser madre, menos quería serlo de un hijo que demandara tanto de ella.

El autismo de Daniel complica mucho su búsqueda, ya que al momento de ser robado no podía comunicarse con nadie, gritar o pedir ayuda. Esto provoca una gran angustia en la madre, se atormentaba pensando en que no podría valerse por sí mismo ¿cómo iba a sobrevivir? Las madres no pueden morirse, como señala Rivka Galchen en *Pequeñas labores*

[3] En la literatura hispanoamericana contemporánea hay un ejemplo de una madre que desea la muerte de su hijo en *Matate amor*, de Ariana Harwicz (2012) y otro de una madre que asesina a sus gemelos en *Las madres no* de Katixa Agirre (2019). La madre de Daniel no llega a tanto, pero sin duda las tres autoras visibilizan el cansancio de la maternidad y la depresión post parto como temas literarios.

(2018): "es verdad eso que dicen, que un bebé te da una razón para vivir. Pero también un bebé es una razón por la que no tienes permitido morirte. Hay días en que esto no se siente bien" (p. 94). Pensar en morir o enfermar cuando se tienen menores con alguna discapacidad debe ser brutal para las madres. Debido a esto, la protagonista, asumiéndose como una mala madre, llega a pensar "¿Cuándo aceptaré que al desaparecer Daniel se me quitó el peso de cuidar a un niño con autismo? Quizá en el fondo dejé que se lo llevaran" (Navarro, 2019, p. 128).

La maternidad está lejos de ser un sueño hecho realidad y esta mujer no es una madre ideal ni para Daniel ni para Nagore, le pesa mucho encargarse de ellos. Irónicamente, ese peso que parece caerle encima con la maternidad se vuelve mucho más pesado con la ausencia de sus hijos. Tras la desaparición de Daniel y el regreso de Nagore con sus abuelos, vive su vida como una condena, dice en reiteradas ocasiones que no merece vivir, pero tampoco puede morir por si su hijo aparece.

La madre de Daniel se cuestiona todo el tiempo su papel como madre, si fue suficientemente buena con él e incluso se pregunta si está siendo una buena víctima, una buena buscadora, porque al parecer no actúa como el resto de las madres que han sufrido el robo de un infante. Brenda Navarro relata también qué pasa en una familia con un desaparecido, los días posteriores llenos de silencio, de culpas y de una profunda angustia. La protagonista cuenta los trámites burocráticos y los señalamientos de las autoridades que parecen culparla a ella, a la madre: "¿Tenía autismo y lo dejó solo?" (Navarro, 2019, p. 115). Debe contestar las mismas preguntas una y otra vez, debe explicarles (y explicarse) qué estaba haciendo cuando desapareció su hijo, por qué lo descuidó y a dónde pudo haber ido. Se somete a los interrogatorios sabiendo que no servirían, que la policía no lo encontraría, que no la ayudarían en nada.

La madre de Daniel pasa los días pensando, como si no pudiera detener su cerebro que la atormenta día y noche. Trata de imaginarse a Daniel siendo feliz con otra mujer, olvidándose de ella. Cree que se merece que se llevaran a Daniel para darle una vida mejor que la que ella le daba. Imaginarlo vivo con otra familia le da cierta tranquilidad. No quiere pen-

sar en que esté sufriendo, sabe el tipo de violencia a la que son sometidos los infantes robados: "también pasa que a los niños los maniatan, violan, descuartizan, esclavizan, los vuelven pornografía. Pero también pasa que es posible que Daniel esté tirado en la basura, pudriéndose, oliendo mal, con cucarachas encima, con gusanos comiéndoselo" (2019, p. 30). A pesar de lo terrible de la imagen, encuentra un poco de consuelo pensando en que está muerto, lejos de cualquier peligro. La confirmación de la muerte de Daniel sería lo mejor, por él y también por ella. Está cansada de los eufemismos y las imprecisiones: "¿Por qué les llaman desaparecidos y no se atreven a llamarles muertos? Porque los muertos somos los que los buscamos, ellos siempre seguirán vivos" (2019, p. 136). Mientras no aparezca, vivo o muerto, su estatus de desaparecido no le daría paz nunca, por eso sentencia: "muerto es mejor que desaparecido. Los desaparecidos son fosas comunes que se nos abren por dentro y quienes las sufrimos lo único que ansiamos es poder enterrarlos ya. Dejar de desmembrarnos tendón por tendón, hilo de sangre por hilos de hiel, porque incluso para cada gota es un calvario caer" (2019, p. 116). Para los familiares de desaparecidos, la certeza de la muerte es un respiro. En obras como *Ayotzinapa. El rostro de los desaparecidos*, de Tryno Maldonado (2015); *La fosa del agua. Desapariciones y feminicidios en el río de los Remedios*, de Lydiette Carrión (2018) o el documental *No sucumbió a la eternidad*, de Daniela Rea (2017), los familiares coinciden en que la espera y la búsqueda es devastadora, desean el hallazgo de un cadáver para poder, finalmente, descansar, abandonar ese limbo en el que permanecen con la ausencia de su familiar. La madre de Daniel se queda suspendida en el tiempo, pensando en el pasado y sin un futuro claro porque desconoce el paradero de su hijo. Piensa que nunca lo entendió, que nunca pudo comunicarse con él y por eso no hizo el intento de gritar o de buscarla. Así que la protagonista no puede morir, sigue siendo madre sin un hijo, su maternidad queda sin concluir.

Madre de Leonel

La segunda protagonista de *Casas vacías* es la madre de Leonel, a la que se llamará madre 2. Esta mujer parece acercarse mucho a lo que señalan

Badinter y De Beauvoir sobre los roles de género que se les imponen a las mujeres. En el entorno en el que creció lo más natural era casarse y convertirse en madre, ella quiere hacerlo, es una decisión tomada y no parece cuestionarse nunca sobre si desea realmente ser madre o es una imposición social.

La vida de la madre 2 es muy diferente a la de la primera madre. Su situación socioeconómica no es privilegiada y no cuenta con una pareja estable. Además, sufre distintos tipos de violencia a lo largo de su vida. En un análisis maniqueo ella sería la villana en esta novela, ella es quien se roba a Daniel. Sin embargo, un enorme acierto de la autora es la forma en la que está construido el personaje, que puede despertar empatía en el lector a pesar de saber que ha sido capaz de cometer semejante acto.

Esta mujer vive con su novio, Rafael, con quien mantiene una relación intermitente y muy agresiva. Durante su noviazgo, él la violenta con insultos y golpes. A ella no le gusta; sin embargo, permanece a su lado: "Tampoco es que me pegara mucho, porque decía que por cualquier moretoncito ya andaban metiendo a la cárcel a la gente, pero una vez descubrió que en las tetas no me quedaban marcas. Entonces le dio por pegarme ahí" (Navarro, 2019, p. 44). A través de su relación se observa la violencia sistemática y normalizada que sufre la segunda protagonista.

Su deseo de convertirse en madre es explicado en función del contexto en el que se desenvuelve:

> Todo empezó cuando mis primas empezaron a tener hijos, de la noche a la mañana las casas de mis tías se llenaron de niños que gritaban por todos lados. Primero dejé de ir a visitarlas, no sé, me sentía incómoda, pero luego empecé a salir con Rafael y al mes de andar le dije que yo quería tener una hija, que si se animaba, que estaba muy guapo, que nos iba a salir bonita. Rafael se rio y me aventó, no estés chingando, me la voy a creer, me dijo. Pues créetela porque es en serio. Me dijo que lo pensaría, pero ni pensó nada. Así me trajo un año (Navarro, 2019, p. 42).

Es claro que Rafael nunca quiso formar una familia, no era una buena pareja y ella lo sabe. La relación es violenta y desigual, pero aun así ella desea un hijo de él, esto también puede explicarse porque el personaje proviene de un entorno profundamente fragmentado. Se aferra a Rafael porque quiere la familia que nunca tuvo. Quizás se obsesione con convertirse en madre porque piensa que así podría ser feliz, pertenecer a algo:

> Con lo que no podía vivir era sin ser madre. ¿Qué por qué la aferración? Pues porque sí, ¿qué tiene de malo querer ser madre, ¿qué tiene de malo querer dar amor? Yo quería educar una niña que fuera distinta a mí, a mi madre, a la madre de Rafael, a mis primas. Una mujercita distinta que no se dejara de nadie pero que fuera amorosa (Navarro, 2019, p. 99).

A pesar de su obsesión, no había podido convertirse en madre, incluso había tenido un aborto involuntario que le ocasionó una gran tristeza. En esta parte, Brenda Navarro sugiere un tema fundamental que suele estar muy presente en las maternidades: la violencia obstétrica. En el hospital al que llega casi desangrada, la doctora de turno le dice "que ojalá no hubiera provocado el aborto porque me podían meter a la cárcel" (Navarro, 2019, p. 91). Esa es una práctica lamentablemente común, incluso en América Latina hay mujeres que han sido encarceladas por tener abortos espontáneos. Además, las enfermeras que debían cuidarla "decían que qué pérdida de tiempo las que abríamos las patas y salíamos con nuestro domingo siete, y que mucha lágrima, pero que la mayoría lo hacíamos a propósito, que éramos asesinas, porque así se les decía a las que abortábamos, asesinas" (2019, p. 91). Los malos tratos y los juicios a los que son sometidas las mujeres por parte de personal médico son frecuentes y sin embargo no se discuten mucho, son parte de una terrible normalidad a la que se enfrentan las pacientes.

Después de la pérdida de su embarazo, la protagonista no deja de insistirle a Rafael para que vuelvan a intentarlo, pero él es contundente: "¡No va a haber bebés, no te voy a embarazar, no va a haber ningún puto bebé en esta casa, si quieres bebés, vas y lo haces tú!" (Navarro, 2019, p.

108). Evidentemente, Rafael no reparó en el peso de sus palabras. La madre 2 es fuerte y proactiva, no espera a que su pareja acepte que tengan un hijo, actúa. Su capacidad de decisión es enorme, es ella la que escoge a Leonel y todo lo que sucede es porque ella lo planea: renta una casa, le pide a Rafael que se vayan a vivir juntos, se encarga de los gastos y la limpieza y, finalmente, es ella quien se roba a Leonel. Decide robarse al niño en el parque para formar la familia que siempre quiso, incluso justifica el robo del menor pensando que podía hacer feliz a su pareja:

> Soy de esas mujeres que prefieren estar con el hombre aunque no las quieran y que siempre dice pues mañana será otro día, pues hay que hacer algo para estar mejor; muy optimista o muy arrebatada; por eso creí que Leonel iba a llegar y mejorar todo. Y es que lo que pasa es que siempre quise tener una hija […] una niña siempre es más divertida, pero luego pensé que Leonel pondría más contento a Rafa, que jugarían futbol, a las luchitas, cosas de hombres (Navarro, 2019, p. 40).

A pesar de tener todo en contra, la protagonista no se conforma: con o sin Rafael, embarazada o no, iba a ser madre. Su obsesión por la maternidad es tal que la vía para lograrlo es cometer un delito. La forma en la que relata el robo hace pensar que fue un impulso en medio de su tristeza, que lo hizo sin premeditación. Sin embargo, poco a poco va desvelando la verdad. Confiesa que ya conocía al niño que se roba: "era el niño más bonito que había visto. Tenía unos cabellitos que parecían caireles y unos ojotes que le llenaban toda la cara. Fue la primera vez que vi a Leonel" (Navarro, 2019, p.104). Así que no se trató de una casualidad, sabía que la madre de Leonel lo llevaba al parque todos los días. El robo además se ve favorecido por las circunstancias, como la lluvia y el consecuente uso de paraguas que cubría la vista, un taxi que iba pasando en el momento justo o la madre distraída en el celular. Tan sólo unos segundos bastaron para que se llevara al niño en un lugar público.

En México los datos de la sustracción de menores son escalofriantes. Según la UNICEF (2019), se calcula que entre 2010 y 2017 casi 6 mil

menores fueron robados. En 2019 se registraron 1140 casos sólo en la Ciudad de México. Las finalidades suelen ser cuatro: tráfico de órganos, explotación laboral, explotación sexual o venta. Con estos datos, resulta inimaginable la culpabilidad que la madre de Daniel pudo haber sentido pensando que su hijo podría tener alguno de estos cuatro destinos. La mujer que se lo roba no lo hace para maltratarlo, lo hace porque quiere un hijo y él es "el niño más bonito que ha visto" (2019, p.104). Esto tiene algo de inocencia y mucho de perturbador. Es una mujer que actúa por egoísmo, pensando en formar su propia familia sin detenerse a pensar en el bienestar del niño ni en su madre.

Parece que al llevarse a Leonel del parque estará cumpliendo por fin su sueño de tener una familia, de ser una "madresposa" como dice Marcela Lagarde. Se imagina que será feliz cuidando de Rafael y de Leonel. Sin embargo, esto no sucede, cuando él se entera reacciona agresivamente, le grita, la insulta, la golpea. Además, la maternidad tampoco es como la había imaginado. Desde la primera noche que Daniel, convertido en Leonel, pasa con su nueva familia sufre mucho, es muy angustiante leer lo que le sucede a un niño autista de tres años que fue separado de su madre. La mujer que lo roba no sabe cómo tratarlo: "No sabíamos qué le pasaba porque se tiraba al suelo, se pegaba en la cabeza y si queríamos detenerlo soltaba de patadas y manotazos" (Navarro, 2019, p. 41).

A diferencia de la protagonista anterior, la madre de Leonel no cuenta con una pareja que la apoye, aunque sea económicamente. Ella lleva a cabo trabajo remunerado y no remunerado, pues además de ser el sostén económico familiar, debe hacerse cargo de cuidar a Leonel y de la casa. La realidad de la maternidad la abruma, no tiene tiempo para descansar, encargarse de ese niño no es lo que esperaba. Ella también es una madre no idealizada que pierde la paciencia con Leonel en no pocas ocasiones. Se desespera y se cansa de no entender al niño, de que sólo repita "ore ore" y llega a ser violenta con él:

> Ore ore la chingada, le dije y lo jalé de los cabellos y lo metí a bañar con agua fría y él empezó a gritar ore tita ore ore ore tita tita tita oreeeeee… Y como

> que buscaba a alguien y lloraba y como que empezó a ahogarse con los mocos y el agua y entre que se despabilaba, con sus dos manitas desesperadas me jaló los cabellos y yo me sentí bien hija de la chingada y como que me cayó el veinte que le hablaba a alguien y que algo muy dentro suyo me decía que yo era una pendeja, una cabrona, o algo así y que estaba pidiendo a gritos que llegara esa pinche Ore y sentí muchos celos y mucha tristeza y me metí a la regadera a bañarlo como se merecía y le acaricié su cabellito chinito y suavecito que tenía y lo abracé y no le dije nada pero en el fondo yo quería pedirle perdón por hacerle todas las putadas que le hacía (Navarro, 2019, p. 53).

Parece que reconoce su error y el dolor de Leonel, pero no da marcha atrás. La madre 2, obsesionada con la maternidad, no se arrepiente de robarse a un niño, se arrepiente de robarse a un niño que padece autismo. La segunda protagonista tiene una complejidad extraordinaria, es una mujer trabajadora, organizada, segura de lo que quiere. Aunque también es inexperta, impulsiva y en cierto modo inocente porque su mayor deseo es ser madre, aunque parece que no sabe lo que eso significa, el desgaste que implica cuidar a un niño, más si éste es autista y evidentemente más si es robado. Convertirse en madre así no es, ni de lejos, una situación ideal. Su maternidad no es lo que ella había soñado, después de robarse a Leonel se queda sola, Rafael se va y no conviven con nadie. Por obvias razones casi no pueden salir, no puede "disfrutar" al niño. Vive con miedo, sale poco y cerca porque no quiere que Leonel sea reconocido. Por eso su vida pasa entre cuatro paredes, en la casa de los dos patios que ella rentó pensando que sería feliz al lado de su familia.

La relación con Leonel es muy tirante. A veces tiene momentos tiernos, lo cuida, lo trata bien, le habla con dulzura. Uno de ellos es cuando decide inventar el cumpleaños del que llama su hijo, así como le inventó el nombre. Escoge el primero de enero y planea una gran fiesta. Pero nadie asiste, ni Rafael ni su familia, ahí es cuando ella toma conciencia de que está sola con Leonel. No se sabe cuánto tiempo pasa, pero el niño empieza a ser menos reacio con ella, como aceptando la situación. No obstante, a pesar de sus esfuerzos, Leonel siempre tiene la mirada triste,

por eso la madre 2 sabe que nunca iba a quererla. "Poco a poco empecé a resignarme…al hecho de que yo no iba a ser madre de nadie, que nomás iba a ser la cuidadora de todos los hombres de mi vida" (Navarro, 2019, p. 58). Así es como ella misma considera su existencia "maternalmente", en palabras de Lagarde, aunque fuera cuidadora y no madre.

En esta segunda historia ningún personaje parece actuar éticamente. Todos los que tuvieron conocimiento del robo del menor en algún momento podían haber revertido el daño pero nadie lo hace. Si bien Rafael nunca aprueba el robo del infante no intenta resolver el problema; si él hubiera querido, habría podido llevar al niño con las autoridades para reunirlo con su familia. Tampoco le muestra un mínimo gesto de cariño, simplemente lo ignora, se desentiende totalmente. Otra madre que aparece en esta parte de la novela es la de Rafael, quien solapa el machismo de su hijo y que, aun sabiendo que su nuera se ha robado a un menor de edad, tampoco hace nada por devolverlo a su familia. Se convierte en cómplice, le lleva ropa, comida y pañales, pero no está interesada en establecer una relación afectiva con Leonel. Así, queda claro que el niño es la mayor víctima en esta historia; hay por lo menos tres personajes, incluyendo a quien se lo roba, que pudieron llevarlo a la policía, pero es desolador que nadie lo haga.

La madre de Leonel no es un personaje que pueda encasillarse como una villana. Ya se ha mencionado que es capaz de despertar la empatía en el lector. Me parece que la creación de este lazo empático se relaciona con la idea de sujeto inerme propuesta por Adriana Cavarero[4]. Esta madre es una víctima también, ella ha padecido mucho dolor y mucha violencia, quizás por eso podamos situarnos en su lugar dejando los juicios a un lado. Tiene una historia familiar muy difícil, creció rodeada de personas machistas, ignorantes y prejuiciosas. Su madre es un ejemplo claro de una maternidad forzada y de otro tipo más de violencia: es violada por su hermano y, producto de esa violación, nació ella. Es decir, es hija de

[4] En su libro, *Horrorismo,* la filósofa italiana Adriana Cavarero (2009) define al sujeto inerme como "aquel que sufre una violencia a la que no puede escapar ni responder" (p. 59).

su tío y de su madre, quien, aunque no lo dice abiertamente, no quiso tenerla. Este caso es un ejemplo típico de la violencia sexual en contra de las mujeres, pues en la gran mayoría de los casos la agresión es cometida por un familiar. Para terminar de fracturar su relación, la madre de la protagonista es la encargada de "deshacerse" de Leonel. En un descuido de su hija, se lo lleva. A ella le roban el niño que se había robado y siente en todo el cuerpo la angustia de perderlo. Sólo en ese momento piensa en la madre biológica de Leonel. Las dos están atravesadas por el dolor, por la angustia de no saber dónde está el niño. "Leonel no estaba, ni iba a estar, ni conmigo, ni con su madre, ni aquí, ni en otra vida. ¿Dónde está Leonel? ¿Qué le hicieron? ¿Qué le pasó?" (Navarro, 2019, p. 157).

Las dos protagonistas deben cumplir con el estereotipo del cuidado, siempre atentas a las necesidades de otros, como si sólo existieran "maternalmente". La primera se convierte en madre de Daniel y de Nagore más por voluntad de su esposo que de ella misma y la segunda se convierte en madre de Leonel tratando de cumplir un rol que le ha impuesto la sociedad. Ambas parecen estar atravesadas por la idea de que una mujer sólo existe, o se siente plena, siendo cuidadora o "madresposa". Cuando dejan de serlo, el dolor no se va, las dos tienen un desaparecido, un niño que no vuelven a ver, las dos deben vivir con la ausencia y la culpa.

Conclusiones

Casas vacías presenta una visión totalmente opuesta a la idealización de la maternidad. Todas las madres que aparecen en la novela se quedan rotas: Amara muerta; la madre de Amara sin su hija; las madres de Daniel/Leonel sin saber de él; y la abuela de Leonel completamente sola. Las dos protagonistas, cada una a su manera, son madres disidentes. Una porque nunca parece estar completamente segura de querer ser madre, nunca logra querer realmente a Nagore y porque tener un hijo autista la hace arrepentirse de haber sido madre. La otra porque lo que más desea es ser madre (tal vez por un deseo impuesto o por no haber tenido una familia ni una buena madre) y pasa por encima de los demás para cumplir ese deseo, sin pensar en las consecuencias.

Casas vacías hace pensar en que los trabajos de cuidados y la maternidad están definidos por el mercado y el sistema capitalista. Lo que se vende como empoderamiento de las mujeres parece sumisión. Para los personajes femeninos de la novela, la maternidad está más cerca de ser un cautiverio, como menciona Lagarde, que la materialización de un sueño.

Las obras literarias contribuyen a la reflexión de temas privados y, con ello, visibilizan y socializan los estereotipos a los que todavía se enfrentan las mujeres en la actualidad en relación con la maternidad. Brenda Navarro elige el género de la novela para exponer y argumentar con solidez sus opiniones en contra de las cargas culturales, históricas y biológicas que pesan sobre los cuerpos femeninos, y la imposición de la procreación en una época en la que el feminismo parecía haber liberado a las mujeres de dichas exigencias.

En esta obra, sin duda incómoda, devastadora y muy dura, Brenda Navarro habla de una gran variedad de temas que se consideran privados, pone énfasis en aspectos de la vida cotidiana que definen los roles en el entorno familiar. En especial, aborda el tema de la violencia contra las mujeres, en el caso de la madre de Leonel, de la abuela de Leonel y de Amara, las tres víctimas de violencia por parte de un conocido: pareja, hermano y esposo. Asimismo, se centra en las maternidades no idealizadas. A través de las dos protagonistas, es posible reflexionar sobre la maternidad y los roles de género que se les imponen a las mujeres de los que ya hablaban Silvia Federici, Marcela Lagarde y Jean Lazarre. Sin duda, la novela deja más preguntas que respuestas en el lector: ¿Quién quiere madre?, ¿Cuándo se da el deseo de ser madre?, ¿Cómo se es una buena madre?, ¿Cuál es la función de la pareja en la crianza? o ¿Qué es un hogar y de qué se conforma?

Bibliografía

Badinter, É. (2011). *La mujer y la madre: un libro polémico sobre la maternidad como nueva forma de esclavitud*. Madrid: La esfera de libros.

De Beauvoir, S. (2013). *El segundo sexo*. México: De Bolsillo. (Publicado originalmente en 1949).

Cavarero, A. (2009). *Horrorismo*. México: Anthropos.
Federici, S. (2013). *Revolución en punto cero: trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas.* Madrid: Traficantes de sueños.
Galchen, R. (2018). *Pequeñas labores*. México: Ediciones Antílope.
Lagarde, M. (2005) *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, presas, putas y locas.* México: Centro de Investigaciones disciplinarias en ciencias y humanidades/UNAM.
Lazarre, J. (2008) *El nudo materno.* Barcelona: Las afueras. (Publicado originalmente en 1976).
Navarro, B. (2019) *Casas vacías*. México: Sexto Piso.
Russell D. y J. Radford. (1992). *Femicide. The Politics of Women Killing*. Nueva York: Twayne Publishers.
UNICEF. *Panorama estadístico de la violencia contra niñas, niños y adolescentes en México*. México, 2019.

Técnicas de creación literaria en la estructura y trama de la narrativa de Eduardo Antonio Parra

JORGE ANTONIO MEDINA TRUJILLO*

"Todo lo que no es tradición es plagio".
Eugenio D'Ors

El epígrafe con el que comienza el presente escrito es sin duda polisémico, por lo que se presta a las más variadas interpretaciones, desde los que disentirán por lo recalcitrantemente restrictiva que resulta la aseveración, hasta los que se abrumarán bajo el peso de una verdad evidente. El agobio de estos últimos, de seguro provendrá de la interpretación que queremos darle aquí: no existe creación literaria sin tradición. La tradición es la guía que, como Virgilio a Dante, nos llevará por el infierno de las pasiones humanas y de los demonios exorcizados que los escritores a lo largo del tiempo han plasmado en sus obras literarias. Conocer qué se ha hecho con anterioridad en el ámbito de la literatura, y cómo se ha realizado, es la clave para que la creación literaria salga avante de un mar de incertidumbres, por lo que tanto el novel escritor, como el indagador literario, deben tener presente la imbricación existente entre la tradición y la creación. Sin Homero no existiría Virgilio, sin Virgilio no habría un Tasso, pero sin Tasso no tendríamos a Milton. La cadena de composición literaria se basa en una simbiosis entre la tradición y la creación, donde la primera

* Universidad de Guadalajara.

pervive por medio de la segunda, pero a la vez, la segunda se alimenta de la primera.

Sin embargo, conocer toda la tradición literaria sería imposible y la vida no nos ajustaría para hacerlo, por lo que los campos deben limitarse de acuerdo a los fines que se persigan. Sin duda alguna, conocer los clásicos tanto de la tradición universal como de la nacional —o incluso la regional—, sería de gran ayuda, pero siempre se corre el riesgo de dejar fuera de una selección aquellas obras de las que ni siquiera se sabía que existían. Este campo tan amplio es lo que ha llevado a muchos críticos a afirmar que en la literatura ya está dicho todo. Tal vez sea cierto, pues los temas generales a los que se reduce la literatura son unos cuantos, no así sus variantes que pueden ramificarse, más aún en esta sociedad contemporánea en la que la posmodernidad y el relativismo imperan en casi todos los ámbitos de nuestra vida. Pero si todo está dicho ya, ¿dónde queda el papel del escritor que trata de crear una nueva obra literaria? Podríamos hablar que más que una originalidad presente, se busca la singularidad latente, aquella que dota a las fabulaciones de nuevas e interesantes perspectivas con base en cómo se enuncian sus contenidos, más que el contenido en sí mismo. Tal fue el éxito de la máxime obra literaria en español, pues el *Don Quijote* de Cervantes emuló a las novelas de caballerías que imperaban en el tiempo de su autor, pero lo que la hizo perdurar a través de los siglos, no fue su temática, sino la forma singular en la que se presentaron sus contenidos, de tal forma que aún siguen haciendo eco en pleno siglo xxi.[1] Cabe mencionar que muchos escritores célebres del siglo xx bebieron de su tinta, pongamos por caso a Carlos Fuentes o a William Faulkner, quienes año tras año, releían las páginas de *El Quijote* para reconectarse con la tradición de la lengua española y, por extensión, de la literatura universal.

[1] Por mencionar un ejemplo, en el 2019 Salman Rushdie publicó una novela titulada *Quichotte* (cuya traducción al español salió en el 2020 bajo el título de *Quijote*), que más que ser un *retelling* de la novela de Cervantes, utiliza a sus personajes para formar una sátira que cuestiona a nuestra actualidad.

De acuerdo con el preámbulo anterior, surgen forzosamente dos preguntas: ¿qué es la singularidad?, ¿cómo identificarla en un texto? Cabe mencionar en primera instancia que no hay una opinión o definición consensuada sobre qué es la singularidad, pues los límites entre ésta y la originalidad son muy sutiles. Si recurrimos al diccionario de la Real Academia Española (RAE), la palabra posee dos acepciones: 1) Cualidad de singular, y 2) Distinción o separación de lo común (2019). El siguiente ejemplo nos ayudará a comprenderlo mejor: la novela *Tomóchic* de Heriberto Frías y el cuento "El festín de los puercos"[2] de Eduardo Antonio Parra, hablan del mismo suceso: la represión militar que sufrió un pueblo de Chihuahua durante el porfiriato. La originalidad del tema pertenece a Heriberto Frías, sin duda alguna, pero la manera en que Parra (2013) recrea el acontecimiento es singular: mientras que la novela se cuenta desde el punto de vista del joven subteniente Miguel Mercado, el cuento lo hace desde tres perspectivas distintas, separadas por un renglón en blanco. La primera está narrada en tercera persona del singular y en tiempo presente, y aunque no se nos especifica quién es el actante, tenemos una pista al inicio del cuento: "Es el infierno, piensa el subteniente. Lo piensa mientras las primeras gotas de llovizna se estrellan en su quepí. El infierno" (p. 77). De manera intertextual, el cuento nos remite a la novela y podemos identificar que el subteniente del cuento es Miguel Mercado;[3] en esta parte se narran todas las impresiones que tuvo el subteniente al ver la desolación del campo de batalla una vez sometidos los tomoches. La segunda parte también está narrada en tercera persona del singular, pero en tiempo pasado, y se centra en describir cómo los puercos se comían los cadáveres, una escena que comparte con la novela. La tercera y última parte, regresa a la narración en tercera persona del singular en tiempo

[2] Compilado en el cuentario *Desterrados* (2013).

[3] Aunque más adelante, en el tercer apartado, también podemos inferir que se trata del personaje Heriberto del cuento, pues también es subteniente: "Mi subteniente, dice entonces el soldado junto a él (*junto a Heriberto*), aquí no hay nadie. ¿Por qué no nos volvemos?" (2013, p. 82)

presente, y narra cómo termina la batalla entre los pocos sobrevivientes —en pos de defender a Teresa Urrea, la Santa no católica de Cabora— y el ejército federal. Lo más destacable de esta parte son los pensamientos de nuestro personaje Heriberto,[4] pues están narrados en la segunda persona del singular: "¿Para esto te entraste en el Ejército, Heriberto?, se pregunta. ¿Para eso dejaste los libros? Eres un imbécil. Deseabas vivir el heroísmo y hasta ahora nomás has visto cómo caen los verdaderos héroes asesinados por ti y por tus compañeros de armas" (Parra, 2013, p. 81). Este cambio de persona en la voz narrativa es importante, pues dota al texto de una interpretación más profunda y lo resignifica. El mismo autor lo señala en una presentación virtual: "¿Por qué en segunda persona? Porque siempre he estado convencido de que la segunda persona es un escarpelo que puede abrir perfectamente a los personajes, hasta dejarles expuesta el alma" (2020).

Con esta escueta comparación a vuelapluma, vemos que hay elementos tan sutiles en un texto, que son capaces de concederle nuevas esferas de significado, tanto en su forma como en su fondo. La narrativa de Eduardo Antonio Parra, precisamente se vale de dichos elementos y los conjunta con diversas técnicas literarias, para proporcionarle singularidad a sus textos. La presente investigación se centrará, pues, en analizar cómo utiliza este artificio en sus cuentos y novelas para volverlas singulares. Por cuestiones de extensión, sería imposible detenernos de manera taxativa en cada uno de los textos, pero trataremos de abarcarlos de una forma global y correlacionada.

[4] Aquí nos damos cuenta que el personaje principal del cuento es el mismo Heriberto Frías —es un hecho de su biografía que participó en la batalla contra los tomoches—, algo que podemos determinar por el nombre, porque se revela que escribirá lo que ha presenciado —"Entonces, con un remanso de alivio, al subteniente Frías le llega la certeza de que no morirá en Tomóchic, de que los cerdos no se cebarán su carne inerte, de que regresará a la capital y algún día escribirá un poema épico que recuerde la matanza" (2013, p. 85)— y, principalmente, porque Eduardo Antonio Parra lo explicita a manera de subtítulo al principio del cuento "(Heriberto Frías en Tomóchic, 1892)" (2013, p. 77).

Eduardo Antonio Parra saltó a la palestra de las letras mexicanas con la publicación de su cuentario *Los límites de la noche* en 1996. Conformado por nueve cuentos, cada uno de ellos está dotado de una estructura singular, que no tardaron en hacer eco tanto en el ámbito de la crítica como en el del gusto de los lectores. El primer cuento, "El juramento",[5] posee una estructura que podríamos llamar tradicional —tercera persona del singular en tiempo pretérito—, pero destaca por la manera en que los recuerdos se hacen presentes en el texto: por medio de cursivas. Este recurso ortotipográfico ayuda a recrear la memoria, pues traslada la escena a un tiempo distinto del relato, es una analepsis con la que el pasado se vuelve vigente, razón por la cual, el tiempo verbal cambia a presente:

> Son los muertos, le había dicho su padre durante una tormenta en la isleta, las ánimas de los difuntos ahogados en estas aguas traidoras. Por eso el río maldito pudre todo lo que esté cerca. No hay otro río en el mundo donde se ahoguen más cristianos que en éste; por eso de cuando en cuando salen a gritar su rabia a los vivos. (Parra, 1996, p. 13)

Si bien es cierto que podrían haberse escrito entrecomillados o simplemente incorporados al texto sin ninguna distinción, Parra eligió el uso de cursivas porque además de que enfatizan las aseveraciones rememoradas, se separan de la narración, para asemejar la manera en la que nos sustraemos de la realidad al momento de recordar. Este efecto se vuelve más latente cuando Juan Antonio recuerda la promesa que el Güero les hizo juramentar en su infancia. Este recuerdo es muy importante porque

[5] El cuento trata sobre un grupo de adolescentes quienes, impactados, presenciaron cómo sacaban una innúmera cantidad de cuerpos del Río Bravo y, al saber que la mayoría habían sido asesinados por la migra y su sevicia, juraron siempre atacar a los gringos cuando pudieran, así como nunca irse al gabacho. Sin embargo, el Güero, quien ideó la promesa, la rompe y se va a trabajar —como la mayoría de los hombres del pueblo— a Estados Unidos de América. Cuando regresa a México, varios años después, sus examigos de la infancia quieren hacer cumplir su promesa: matarlo.

se convierte en el preludio del inminente trágico final del cuento. Hay que destacar que el único que posee estos recuerdos es Juan Antonio, primero de su padre —ya fallecido— y después del Güero quien, indefectiblemente, terminará siendo asesinado por sus otrora compinches de la infancia. Con esto, podemos deducir que Juan Antonio escucha las voces de los muertos —demarcadas con las cursivas—, y al recordar las palabras del Güero, nos anuncia que su amigo va a morir. Pero, ¿por qué sólo Juan Antonio recuerda las voces? Porque él mismo también es un muerto, también morirá al final del cuento junto con el Güero:

> Un rastro de líquido tibio y pegajoso que se mezclaba con el agua del Bravo lo llevó a reconocer, enterrada hasta el puño, la navaja con cacha de venado que el Güero siempre traía consigo, la navaja del juramento de sangre. (Parra, 1996, p. 21)

Hasta aquí, hemos podido ver cómo una "simple" diferenciación de tipografía le da al texto un significado tácito, un acuerdo silencioso entre el escritor y el lector. Pero cuando además de este recurso se utilizan otros, la interpretación de un texto se complejiza, exigiéndole al lector una lectura más avezada y, al mismo tiempo, una participación activa para completar las omisiones deliberadas que ha escrito el autor. Uno de los cuentos de *Los límites de la noche* que, además de las cursivas, utiliza otro recurso importante es "El último vacío".[6] Este otro elemento del que hablamos es el "blanco activo", es decir, un renglón o espacio de separación vertical que sirve para diferenciar un fragmento de otro dentro de un texto. A propósito de ello, Juan Villoro, durante su ciclo de conferencias

[6] Este cuento trata sobre un hombre gay, ya maduro, que se encuentra en un bar, a altas horas de la noche, esperando conquistar a algún hombre apuesto. Con cada fracaso, rememora su última relación de pareja: vivía en unión libre, en Monterrey. Él siempre discreto, varonil y en el closet, guardando las apariencias ante la sociedad; su novio —un muchacho bastante menor—, cada vez se cansa más de su actitud y comienza a salir de fiesta frecuentemente hasta que la relación se resquebraja.

de novelas mexicanas que impartió en El Colegio Nacional, en la sesión dedicada a *Pedro Páramo*, habló sobre la estructura de la novela de Rulfo y dijo lo siguiente:

> Y la estructura, ustedes habrán leído la novela, y encontrarán que está escrita en fragmentos, hay una expresión que no sé si se sigue usando, que a mí me impresionó mucho cuando yo trabajaba en revistas literarias, antes de la época digital. Llegábamos nosotros con los tipógrafos, cuando nosotros le pedíamos a los tipógrafos en un texto, que dejará un espacio vacío, entre una parte del texto y otra, es decir, como una pausa, ¿no?, un campo en blanco. Eh, los tipógrafos nos decían "Ah, lo que ustedes quieren es un blanco activo". A mí me cautivó esta expresión de los tipógrafos que parece tomada del budismo zen: no hay nada y hay todo. El vacío está activo, está significando algo, justamente hay que esperar, ¿verdad? Después de leer un fragmento, viene el blanco activo, pensamos y viene otro pasaje, y nosotros tenemos que tender un puente de sentido entre los dos pasajes (2016).

Y aunque Villoro hable de *Pedro Páramo*, el concepto de "blanco activo" es aplicable para otros textos. En el cuento "El último vacío", propiamente, está intercalado entre la actualidad del protagonista —está bebiendo en un bar en la madrugada— y las remembranzas ocasionales que tiene. Los recuerdos están escritos en cursivas —al igual que en el cuento "El juramento"—, en la tercera persona del singular en tiempo presente, mientras que la actualidad del personaje, está narrada en segunda persona del singular, también tiempo presente y en letras redondas. Ahora bien, ¿por qué utilizar el blanco activo y separar los fragmentos de memoria, cuando pudiesen haber sido incorporados en el texto? En el caso del cuento "El juramento" los recuerdos son cortos y sirven para contextualizar una idea, pero en el caso de "El último vacío", más que ideas, se presentan escenas completas, pertenecientes a distintas etapas de su vida, separadas por varios años de diferencia; y al igual que el último apartado de "El festín de los puercos", la voz que narra la actualidad del personaje está en segunda persona del singular, un recurso que nos anti-

cipa la interiorización hacia la psicología del personaje que nos mostrará el relato, algo que comprobamos con las variadas escenas sobre su pasado.

Este recurso del blanco activo no sólo demanda la participación del lector —quien debe conectar los saltos temporales y, en algunos casos, espaciales—, como ya se mencionó, sino que ayuda a comprimir la narrativa, provocando que sus efectos no se diluyan con sobradas explicaciones o profundizaciones en detalles secundarios. Es por ello que Eduardo Antonio Parra lo utiliza en varios de sus cuentos: "La noche más oscura", "El cazador" (1996), "Cuerpo presente" (2006), "Que no sea un perfume" (2006), "Plegarias silenciosas" (2006), "Viento invernal" (1999), "Los últimos" (1999), "El cristo de San Buenaventura" (1999), y en dos de sus tres novelas publicadas hasta el momento: *Juárez. El rostro de piedra* (2008) y *Laberinto* (2019).

Y así como existe este recurso del espacio entre fragmentos denominado blanco activo, otro de los recursos de los que algunos escritores se han valido, es precisamente lo contrario: la ausencia de espacios y separaciones entre los fragmentos o párrafos de un texto. Esta falta de punto y aparte en un texto fue utilizada por José Revueltas en su novela breve *El apando* (1969), por Gabriel García Márquez en su novela *El otoño del patriarca* (1975) y, más recientemente, por la joven escritora mexicana Fernanda Melchor en *Temporada de huracanes*[7] (2017), su novela cumbre hasta el momento.[8] Esta estructura posee dos finalidades principales. La primera tiene que ver con el ritmo del relato pues, al estar carente de espacios y las pausas entre párrafos, el lector debe seguir leyendo, de manera que si el relato está bien narrado, no se podrá dejar de leer hasta llegar al final, como una especie de túnel que hay que cruzar y que no posee ventanas ni puertas intermedias en su trayecto, más que la entrada y la salida de sus extremos. De cierta forma, nos marca un ritmo de continuidad. La

[7] En toda la novela no hay ningún punto y aparte más que al final de cada capítulo, de manera que cada párrafo de la novela es un capítulo en sí; ocho en total.

[8] Estuvo en la lista de las obras finalistas proclives a recibir el afamado *Man Booker International Prize 2020*.

segunda finalidad se relaciona con la primera en el sentido de que el texto sin párrafos atrapa al lector, lo encierra en sus muros de tinta. Este efecto de confinamiento es precisamente el que José Revueltas buscó ocasionar con su novela *El apando*, de manera que la disposición del texto sobre la página amplía el significado del texto: al igual que los personajes se encuentran encerrados, el lector también se apanda dentro de las páginas. De esta forma, la disposición textual ayuda a generar un efecto dentro y fuera del texto.

La técnica del confinamiento textual, por supuesto, tendrá su fin particular dependiendo de cada texto. En el caso de la narrativa de Eduardo Antonio Parra, hay tres cuentos que siguen esta estructura. El primero de ellos es "El pozo", que está incluido en el libro de cuentos *Los límites de la noche*. Este cuento está narrado en segunda persona del singular en tiempo presente, con la particularidad que el protagonista —un vejo maltrecho— está contándole una historia a ese "tú", el cual es ambivalente, ya que es otro personaje más de la historia, pero al carecer de nombre y de descripción física —sólo se dice que es un joven—, también puede interpretarse como una interpelación hacia el lector, de forma que la voz narrativa lo convierte en un personaje y lo hace partícipe para que construya, junto con el narrador, tanto la fabulación como la estructura del relato:

> ¿A poco le tienes miedo a lo oscuro? Muy mal, muchacho; se ve que estás acostumbrado a la ciudad (…) Camina, no te me atrases. No sé por qué te pierdes, sólo sigue la dirección de la cuerda. Yo te guío. No, no te cansas. (Parra, 1996, p. 85)

Y no importa mucho si se trata de un lector o de una lectora, pues el rol dentro del relato se asume de igual manera, sin que el género del muchacho estropee el recurso metanarrativo.

Este cuento de Parra, ambientado en el norte de México, se centra en la historia de cómo el anciano, en sus años mozos, se dedicaba a la abogacía, pero comenzó a hacerse de grandes riquezas al defender a los

campesinos y hacerlos perder en juicios agraristas en contra de caciques y latifundistas, quienes le pagaban para que encaminara el juicio hacia sus intereses. Todo iba bien hasta que uno de sus compañeros comenzó a trabajar con él y, en una borrachera, después de haber ganado una gran cantidad de dinero con un caso, la ebriedad le hizo confesar todo a la prostituta que había contratado, quien resultó ser la hermana de un campesino agraviado por el caso. Al saber de su tetra, los campesinos decidieron tomar la justicia en sus manos y los vejaron hasta casi matarlos; lo hubieran hecho de no ser porque escaparon mientras sus verdugos dormían. Tras días de deambular por el desierto, se acercaron a un pozo a beber agua, pero su compañero lo empujó a propósito… se quedó con todo el dinero. El anciano cuenta cómo sobrevivió después de doce días, hasta que un arriero lo ayudó a salir. Pasó toda su vida esperando el momento propicio para vengarse.

El confinamiento textual en este cuento recrea la sensación de encierro que el protagonista sufrió mientras trataba de no morir en el pozo, al mismo tiempo que no deja que el lector escape, pues la narrativa es tan fluida que uno llega hasta al final sin saber cuánto tiempo pasó, y es ahí donde nos damos cuenta de la inesperada conclusión:

> Pero era demasiado el odio y mucha la envidia como para desperdiciarlos. Y continué la espera… Mira, ahí está el pozo, ¡igualito! (…) ¿Ya entiendes, verdad muchacho? ¡Cómo pesas! Dicen que es malo tenerle odio o envidia a los muertos. Por eso no me quedó más remedio que perdonarlo. Y dirigí mi odio a quien sí vendría… Ahora sí se te ve el verdadero miedo, muchacho. No te preocupes, nunca he matado a nadie… Fueron muchos años, pero valió la pena esperar. No te arrastres, de nada sirve. Ya sé que tú no tuviste ninguna culpa. Piénsalo bien: tampoco yo la tenía. Además, si tienes suerte, el día menos pensado cualquier arriero escucha tus gritos… (Parra, 1996, p. 94)

Por suerte, los puntos suspensivos del final rompen con el hechizo narrativo, y el lector, en vez de caer en el pozo, cae en su realidad de la que se encontraba sustraído. Una vez más, vemos el poder que la segunda

persona del singular le otorga a una narración, de forma que comprobamos que un escritor experimentado no deja nada al azar. Y a propósito de los puntos suspensivos al final de "El pozo", analizaremos su uso en otro de los cuentos de Eduardo Antonio Parra que también utiliza el recurso del confinamiento textual: "En la orilla" (perteneciente al cuentario *Desterrados*).

Además del recurso ya mencionado, algo inusual de este cuento es que está narrado en la primera persona del plural, dándole voz al colectivo de personas rurales que están siendo relegadas por el urbanismo y el progreso de las autopistas. Además, desde cierta perspectiva, al usar el "nosotros", incluye al lector, de manera que al igual que con "El pozo", la narrativa hace que la persona que lo lea se involucre:

> …jamás les hemos importado, ¿por qué iba a importarnos ustedes?, pasan y pasan ante nosotros, orondos y veloces con sus vidrios que nos encandilan al reflejar el rencor del sol, con sus faros que alargan las sombras en lo oscuro, con rugidos de fiera encabronada retándonos a pararnos delante, a atravesarnos en su camino pa sembrarnos en pedazos entre las piedras (…). (Parra, 2013, p. 32)

En este cuento, el uso de los puntos suspensivos es muy recurrente y tiene dos funciones: la primera sirve para hacer una pausa y cambiar ligeramente el tema del que se habla y, la segunda, sirve para cambiar la atención del sujeto o los sujetos de los que se habla. Si bien es cierto que la voz sigue narrando en la tercera del plural, en ocasiones se centra en el "nosotros", en otras en el "ustedes" y también en la forma impersonal "uno", de manera que la narración, que posee tintes de denuncia y reclamo, se carga hacia uno u otro punto de vista:

> (…) a la orilla del camino a esperar que ustedes pasen pa mirarlo venir desde lejos y luego perderse más lejos todavía como si quisieran ganarle al viento en su carrera… así como un día uno se despierta muchacho, otro día amanece hombre con mujer y hasta con hijos (…). (Parra, 2013, p. 35)

El cambio es sutil y, en algunas partes, hasta imperceptible. Sin embargo, en el tercer y último cuento que utiliza el recurso del confinamiento textual es más evidente. El texto "El hombre del costal",[9] incluido en el cuentario *Desterrados*, utiliza los puntos suspensivos para cambiar el punto de vista de la narración, la cual se divide en dos partes: un narrador metadiegético (testigo) en tercera persona —a veces singular, otras en plural—y en tiempo pasado, y un narrador intradiegético en primera persona del singular en tiempo presente:

> Se paseaba entre las mesas con su costal de lona como si anduviera en la plaza, esquivando a los que comían y mirando el piso en busca de sabe Dios qué (…) Aunque no veía los platos de comida, sus ojos se perdían más allá, igual que si siguiera los movimientos de algo que los demás no alcanzábamos a ver, un fantasma o un recuerdo, quizás un sueño… y allí adentro se iban los meses y los años y yo sin noticias de nada ni de nadie, nomás pensando en esa feria enterrada en el baldío, y en la de chingaderas que me iba a comprar con ella, los días se pasaban en planes y planes, ni siquiera quise oír cuando me dijeron que el gobierno había cambiado los billetes y el dinero de antes ya no valía. (Parra, 2013, pp. 60-61)

[9] Este cuento habla sobre cómo la evolución misma de la sociedad comienza a desterrar a las personas que no se adaptan a los nuevos cambios. El personaje principal es un exconvicto que recién acaba de salir de la cárcel, después de estar encerrado por muchos años. Lo que le dio fortaleza para aguantar su condena era la idea de qué haría con el dinero que se había ganado en una apuesta y que había enterrado en un baldío justo antes de que lo encarcelaran. Sin embargo, al salir de la cárcel, el mundo ha cambiado tanto que no lo reconoce y se siente como un extranjero en su propia tierra. La mayor decepción es cuando se da cuenta que en el viejo baldío, donde había escondido su tesoro, se erigía un restaurante. La trama se centra en las cavilaciones del exconvicto, el hombre del costal, sobre cómo recuperar su dinero y las reflexiones que hace respecto del mundo que conocía y el que ahora tiene ante sus ojos.

El uso de los puntos suspensivos, además de cambiar a los narradores, resignifican la acción del relato, pues la dotan de un humor negro y de ironías. En la parte correspondiente al narrador en tercera persona, se evidencian las opiniones prejuiciosas que los demás hacen sobre el hombre del costal, pero luego, al cambiar de narrador nuevamente y darle la voz a él, nos damos cuenta de cuál es la verdad: la impotencia y confusión que le causa el mundo tan cambiado que ahora ve. Sus intenciones no tienen nada que ver con lo que todos piensan y en cómo lo tratan:

> En los rostros de los parroquianos se repetía la misma expresión de angustia, de terror latente, de desesperación. Como si les hubieran desalineado las facciones, dijo. Lo veían con rabia contenida, con una especie de rencor criminal que amenazaba con estallar en cualquier momento. (Parra, 2013, p. 62)

No sólo ha sido desterrado de la modernidad a causa del pasar de los años, sino que la misma sociedad lo destierra al evidenciar con insistencia su pasado como delincuente. El confinamiento textual causa un discurso empático con el lector, quien comprende que, a pesar de estar libre en la sociedad, nunca se había sentido más encerrado que nunca, confinado por las paredes de un mundo extraño y anacrónico. La máxima ironía, hasta entonces sólo demarcada por los contrastes que causan los puntos suspensivos, se revela al final del cuento: cuando el hombre del costal trata de recuperar su dinero, horadando el piso del restaurante con un mazo y una varilla, abandona sus esfuerzos y reflexiona que la paz que busca sólo la encontrará de nuevo en el encierro de la cárcel, un mundo ya conocido bastante bien por él, un mundo que está sustraído del paso del tiempo. Por ello, la contundencia del final es aplastante (sobre todo porque se enfatiza el "yo"):

> Dicen que ya no tenía ese aspecto de loco desesperado, que hasta sonrió al ver a los patrulleros. Sí, aquí dejó su costal de lona, yo fui quien lo tiró a la basura. No contenía sino un montón de botellas de tequila de todas las marcas, incluso algunas de las que ya no hay en el mercado. (Parra, 2013, p. 66)

Hasta el momento, el recorrido que hemos hecho por la narrativa de Eduardo Antonio Parra se ha basado en su producción cuentística, pues es mucho más prolífica que su producción novelística. De hecho, el escritor comentó, durante una entrevista que le hizo Cristina Pacheco —en el programa *Conversando con Cristina Pacheco*—, lo siguiente:

> Mucha gente tiene esa idea de que el cuento es (…) el paso previo para la novela, incluso a mí me decían, mis primeros tres libros fueron de cuento, algunos colegas me decían '¿Y cuándo vas a ser escritor de pantalón largo?', ¿no? Y yo decía '¿por qué de pantalón largo?' 'Sí, ¿cuándo vas a escribir novela?' Y digo, bueno, prefiero los shorts, ¿no?, todavía. (Pacheco, 2013)

Con esta cita, vemos que Eduardo Antonio Parra tiene una predilección por el cuento. No obstante, dejó los shorts a un lado y se puso el pantalón largo. El primer producto de su paso por la novela fue *Nostalgia de la sombra* (2002), una novela que, gracias a su estructura, posee una ambivalencia textual riquísima, pues aunque lleva la etiqueta de "novela", cada uno de los once capítulos que la conforman funcionan como un relato independiente, de manera que podríamos decir, sin problema alguno, que se trata de un libro de cuentos. Sobre cuentarios que poseen elementos comunes en cada uno de sus textos internos que los conectan entre sí, podríamos hablar de varios ejemplos, pero tal vez el más famoso o el que ha hecho más eco es *Dublineses* (1914) de James Joyce, que precisamente juega con la trasposición de personajes en el tiempo y en el espacio, donde un cuento se convierte en la continuación o la precuela de otro.

Sin embargo, la génesis de *Nostalgia de la sombra* bebe de la misma literatura mexicana, de la novela mexicana por antonomasia: *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo. En una entrevista que le hicieron Mónica Lavín y Carlos Pascual en el programa *Palabra de autor*, Eduardo Antonio Parra dijo:

> *Pedro Páramo* es una novela que yo leo una vez al año, por lo menos, ¿no? Eh, y una vez leí un ensayo en donde decían que, eh, pero lo decían de manera

> peyorativa, que era la novela de un cuentista (…) entonces, empecé a ver, eh, cómo, por qué decían que era la novela de un cuentista, y en realidad era el arranque de los fragmentos, y el cierre de los fragmentos que eran muy contundentes, ¿no? Y que podían incluso separarse y podían servir como relatos autónomos,[10] a veces, y dije "bueno, ¿por qué no intentar una novela de esa manera?" (2015).

De esta forma, vemos que la aparentemente mala crítica que se le había hecho a *Pedro Páramo*, a él le sirvió como guía y precepto para construir la estructura de su primera novela. La trama se centra en un sicario —un gatillero experto—, Ramiro Mendoza Elizondo —que durante diez años ha vivido en la Ciudad de México—, quien recibe la orden de sus superiores para asesinar a una ejecutiva de bolsa que les estorba en sus planes, un mandato que lo hace ir al norte del país, donde se enfrentará con su pasado. Es precisamente la vida anterior del protagonista lo que genera la línea de conducción novelística, pues con cada capítulo, se va ahondando más y más en la psicología del personaje,[11] casi como una búsqueda primigenia que intenta justificar o comprender cómo es que se gestan los impulsos de violencia en el interior de un ser humano (una respuesta que queda sin responder y que le toca al lector sacar sus propias conclusiones).

[10] Sobre la charla que ya hemos referido que dio Juan Villoro en El Colegio Nacional, en torno a *Pedro Páramo*, cuenta que en una ocasión escuchó a Juan José Arreola contar una anécdota en la que afirmaba que él y Rulfo conversaban sobre cuál debería ser la estructura de *Pedro Páramo*. Como Arreola tenía una mesa de ping pong, pusieron los fragmentos de la novela para estructurarla de manera lineal, pero al verlos desperdigados de esa forma, yuxtapuestos entre sí, decidieron que ésa sería la estructura: la fragmentación (2016).

[11] Referente a este aspecto, durante el programa *Café Chéjov*, dedicado a Eduardo Antonio Parra, el autor dijo lo siguiente: "Una vez me dijo David Toscana, no sé si es de él o la agarró por ahí, pero dice: 'la diferencia entre cuento y novela es muy fácil: el cuento narra la historia de un asesinato, la novela narra la historia de un asesino'" (2015).

Además de esta ambivalencia de géneros,[12] cada capítulo está narrado de forma distinta: los capítulos impares están escritos en presente, mientras que los pares en pasado. Este cambió de tiempos —como ya hemos visto en los cuentos "El juramento" o "El último vacío"— nos ayuda a ir armando la historia de Ramiro Mendoza, ya sea por lo que él mismo revela de sí, o por lo que los otros personajes hacen o comentan. Ésta es otra técnica conocida como el contrapunto, en la que se van tomando distintas líneas temporales, en este caso dos, y se van acercado hasta confluir al final, donde todo cobra un sentido global y se nos revela la fotografía panorámica de la que sólo habíamos tenido fragmentos. La fabulación se completa. Finalmente, respecto a esta novela, habría que revisar si efectivamente sus arranques y sus cierres de cada capítulo son lo suficientemente contundentes como para ganarse el epíteto de cuento. Para ello, se revisará el "Capítulo Uno": arranque:

> Nada como matar a un hombre. La frase resuena en las paredes de su cráneo y Ramiro reconoce bajo la piel un ligero aumento de la temperatura sanguínea. Es la única manera de saber que valió la pena venir a este mundo. (Parra, 2002, p. 9)

Cierre: "Ramiro sigue caminando hasta que la borrachera, el asco y el eco de sus pasos al rebotar una y otra vez en los muros de los edificios acaban por desvanecer el murmullo de sus pensamientos" (Parra, 2002, p. 29). ¿Cuál sería la contundencia de estos dos fragmentos? La primera fase del arranque ya nos anticipa lo que sucederá o lo que sucedió: la muerte de un hombre. Además, la tercera oración nos revela que Ramiro considera que dicho asesinato vale la pena, lo cual nos orilla a preguntarnos: ¿qué es lo que hace que un hombre piense de esa manera tan maquiavélica? Encontrar las respuestas es lo que generará una intriga que el

[12] Cabe mencionar que la producción literaria de los últimos años se caracteriza precisamente por trastocar los límites de un género literario y otro, es decir, por ser transgénero, por contener una hibridez genérica.

lector tratará de resolver y, para ello, continuará leyendo. Es por ello que, por la expectativa generada, y por la forma en que están narrados los inicios y los finales de cada capítulo, podemos decir que Eduardo Antonio Parra logró su cometido.

Ahora bien, todas las técnicas que ya hemos revisado hasta este punto, son realmente útiles para el quehacer literario y, específicamente, narrativo. Por sí solas, son herramientas que ayudan a resignificar la fabulación, pues modifican tiempos, espacios, narradores y horizontes de expectativas. Al usarlas en conjunto, el texto resultante será un verdadero trabajo de arte literario, sólo que deben ser usadas con la justa medida, sin más ni menos, pues al igual que una escultura puede romperse si se le golpea excesivamente con el cincel, el texto literario también puede resquebrajarse y mostrar sus fisuras y revelar sus trucos, haciendo que la verosimilitud se diluya y, por lo tanto, se vuelva menos creíble. Y como el escritor es un mentiroso profesional —en el mejor término de la expresión—, en todo momento debe cuidar que la verosimilitud se conserve. Esto es lo que Eduardo Antonio Parra hizo en su segunda novela *Juárez. El rostro de piedra*[13] (2008). Esta novela de corte histórico nos relata la vida y obra del Benemérito de las Américas, el otrora presidente de la república mexicana, pero sin atavismos ni tintes de santidad laica, sino como el hombre de carne y hueso que era, pero sin llegar a denostarlo. Siempre rigiéndose por un punto medio y objetivo.

La novela está estructura en diecinueve capítulos, cuyo relato no sigue una temporalidad lineal, sino que al igual que *Pedro Páramo*, está acomodado fragmentariamente. El primer capítulo comienza en 1871 —el penúltimo año de vida de Juárez— y los capítulos subsiguientes irán yendo y viniendo en el tiempo una serie de analepsis y prolepsis que confluirán en el final: 1872, año en que muere Benito Juárez. De esta

[13] Originalmente fue publicada en el sello Grijalbo —perteneciente a Random House Mondadori— bajo el título *Juárez. El rostro de piedra*, pero por problemas con la editorial, Ediciones Era —la principal casa editora de Parra— la reeditó en 2017 con el título *El rostro de piedra*, quitando el "Juárez" de la publicación original.

forma vemos que el contrapunto es otro de los recursos narrativos de los que se vale Eduardo Antonio Parra para estructurar su novela histórica y, al igual que *Nostalgia de la sombra*, los capítulos nones están escritos en presente y los pares en pasado; los primeros en la tercera persona del singular, los segundos en la segunda del singular, ambos con narradores extradiegéticos. No obstante, los mismos capítulos están fragmentados. Cada parte interna, de cada uno ellos, está separada por un blanco activo y, en ocasiones, hay un cambio de temporalidad y voz narrativa (en contadas ocasiones tenemos partes narradas en primera persona del singular, de la viva voz de Benito Juárez). De manera que la novela se convierte en una especie de *matrushka* —se disculpará la analogía ya tan coloquial—, donde las estructuras se dividen en otras estructuras, formando un enredijo que cobrará mayor sentido al final de la novela, pero no por ello nos inmerge en una confusión. Lo realmente notable de esta estructura es que pareciera que estamos leyendo de forma lineal, una ilusión lograda por la integración de todas las técnicas y recursos que hemos revisado hasta este momento. Asimismo, y para no perdernos en la cronología de la historiografía mexicana, cada capítulo viene acompañado del año en que se desarrolla esa parte del relato, de forma que nos ayuda a ubicarnos para armar la fabulación de manera correcta.

Finalmente, y para concluir con este repaso a vuelapluma de la narrativa de Eduardo Antonio Parra, tenemos a su tercera novela hasta el momento, y que corresponde a su último trabajo narrativo publicado: *Laberinto* (2019). ¿De qué va *Laberinto*? Esta novela nos narra la historia de un poblado del norte de México, llamado El Edén, que es devastado por el narcotráfico, en una rencilla entre cárteles que se están jugando por la "plaza" de ese territorio, y que es muy importante por su cercanía con la frontera estadounidense. Toda la historia se desarrolla en una plática de cantina entre Darío y su exprofesor de secundaria quienes, durante toda la madrugada, conversan sobre lo que vivieron hacía años atrás, cuando El Edén fue un verdadero campo de batalla. Ésta es otra técnica narrativa en la que, en unas horas de conversación, se condensa toda una historia; los principales ejemplos de su uso lo tenemos en el cuento "Luvina" (1953)

de Juan Rulfo y en la novela *Conversación en La Catedral* (1969) de Mario Vargas Llosa.

Laberinto, al igual que *Pedro Páramo*, no posee capítulos señalados con algún número o nombre, sino que está compuesta por fragmentos que se encuentran separados por blancos activos. Otros recursos que vuelve a utilizar Parra en esta novela, son el contrapunto y el cambio de registro gramatical: el presente del relato está narrado en pasado —desde la perspectiva de la primera persona del singular, la voz del profesor—; y el pasado, en presente —desde un narrador extradiegético en la tercera persona del singular—. La singularidad de esta novela recae en que los diálogos y los pensamientos de los personajes se encuentran incorporados en el texto sin ninguna señalización ortotipográfica que los apuntale, como bien podrían ser los guiones largos —más propios de la literatura hispana—, las comillas dobles —más característicos de la literatura anglosajona—, las comillas españolas o el uso de cursivas. De manera que la estructura se convierte en un laberinto a recorrer, al igual que el relato que, al estar acomodado en diversas temporalidades y espacialidades, se convierte en otro laberinto. Aquí vemos que tanto la forma como el fondo narrativo, nos remiten al título de la novela. Pero hay más: en la fabulación, hay una parte en la que Darío está deambulando por las calles nocturnas del pueblo en busca de su hermano menor, Santiago, pero lo hace a oscuras, ya que los narcotraficantes han cortado el suministro de la luz eléctrica. En varios discursos, Darío menciona que se encuentra recorriendo un laberinto o que la ciudad, parece un laberinto al encontrase tan derruida y llena de estragos. De manera que una sola palabra, el título, ayuda a configurar todos los aspectos de la novela; el título posee tanto un significado literal como simbólico, lo que demuestra la capacidad de composición de su autor.

Mucho se podría agregar al análisis de cada una de las novelas de Eduardo Antonio Parra, pero para profundizar en ellas, se requeriría un artículo exclusivo para cada una. No obstante, para los fines que se establecieron en la presente investigación, es suficiente. Como hemos podido revisar hasta ahora, la estructura literaria es igual de importante que las

fabulaciones pues, como se dijo en un principio, la singularidad de un texto reside en el "cómo se dijo" y no el "qué se dijo", y la narrativa de Parra nos lo demuestra constantemente. Asimismo, la tradición principal de la que se ha valido el autor para generar su creación literaria, es la mexicana, de manera general, y la jalisciense, en particular. *Pedro Páramo* es como un fantasma que brinca de cuento en cuento, de novela en novela en su producción creacional. Es por ello que tal vez las opiniones que algunos críticos han dicho, sobre que él es el heredero de la tradición de Juan Rulfo y José Revueltas, no sea tan apresurada, basta con que miremos sus cuentos y sus novelas para que veamos esos ecos. De seguro un análisis intertextual de las mismas nos revelarían más información que nos permita avalar la aseveración sobre la tradición de la que dicen es heredero.

Con todo lo anterior, surge la pregunta: ¿Eduardo Antonio Parra, ya forma parte de la tradición? Eso es algo que no se puede responder, pues su obra completa no está concluida aún. Además, por mucho que opinen los críticos, sólo los lectores y, principalmente el tiempo, son los que responderán esa pregunta. Lo que sí podemos decir es que su obra es un bien logrado ejemplo de cómo la creación, por medio de la tradición, logra alcanzar la singularidad. El consejo que su narrativa nos proporciona, sin caer en moralinas aleccionadoras, es la necesidad de leer, leer y releer, antes de querer escribir pues, si se ignora la tradición que nos precede, muy probablemente se incurrirá, como nos lo dijo Eugenio D'Ors, en plagio.

Bibliografía

Café Chéjov [Canal 44]. (2015, Julio 07). Café Chéjov: Eduardo Antonio Parra [Archivo de video]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=SXGRb-X2QBw&t=394s

Pacheco, C. [Canal Once] (2013, Noviembre 11). Conversando con Cristina Pacheco – Eduardo Antonio Parra (08/11/2013) [Archivo de video]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=E1Ei-IUMbX-4&t=24s

Palabra de autor. [Canal Once]. (2015, Julio 17). Palabra de autor – Eduardo Antonio Parra (13/06/2015) [Archivo de video]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=dzC3Fos-I24&t=938s
Parra, E. (1996). *Los límites de la noche*. México: Ediciones Era.
—— (1999). *Tierra de nadie*. México: Ediciones Era.
—— (2001). *Nadie los vio salir*. México: Ediciones Era.
—— (2002). *Nostalgia de la sombra*. México: Editorial Joaquín Mortiz (Col. Narradores contemporáneos).
—— (2006). *Parábolas del silencio*. México: Ediciones Era.
—— (2008). *Juárez. El rostro de piedra*. México: Grijalbo (Col. Novela Histórica).
—— (2013). *Desterrados*. México: Ediciones Era, Universidad Autónoma de Nuevo León y Universidad Autónoma de Sinaloa.
—— (2019). *Laberinto*. México: Penguin Random House Grupo Editorial.
—— [Eventos Gandhi]. (2020, Agosto 04). Eduardo Antonio Parra. Charla de su libro "El rostro de piedra" de Ediciones Era. [Archivo de video]. Recuperado de: https://www.facebook.com/EventosGandhi/videos/301847564482170/
RAE. (2019). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de: https://dle.rae.es/singularidad?m=form
Villoro, J. [elcolegionacionalmx]. (2016, Noviembre 11). ECN. Pedro Páramo, de Juan Rulfo. Juan Villoro. 22 junio 2016. Novelas mexicanas. [Archivo de video]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=n-kZP_qzgGo&t=4997s

La autoría plural en respuesta a la violencia neocapitalista. La escritura de desapropiación en el libro híbrido *La compañía*, de Verónica Gerber Bicecci

MARCO ANTONIO ISLAS ARÉVALO*

El artefacto narrativo[1] que es *La compañía* (Almadía, 2019), de Verónica Gerber Bicecci, está conformado por dos partes —parte "a" y parte "b"—, en las cuales se distinguen respectivamente los géneros literarios del relato y la crónica. Pero un rasgo particular es que la composición del libro se da a partir de textos e imágenes procedentes de diversas fuentes, de las cuales se sirve para concebir su propia narrativa a través de algunas estrategias estéticas que conllevan una hibridación de géneros literarios y narrativos.

De manera que la lógica escritural de este libro tendría relación con lo que Rivera Garza (2019) ha propuesto como una poética de desapropiación. Con ello se refiere a "una práctica de escritura que, reconociendo el lenguaje como trabajo, se aboca a volver visibles las distintas formas de trabajo colectivo que estructuran un texto, constituyéndolo" (p. 83). Si en un tipo de Literatura canónica se ha considerado como punto de partida la creación autoral —única e indisoluble— envuelta acaso en una suerte de inspiración personal, en la escritura desapropiativa encontramos una voz autoral que manifiesta por cuenta propia la diversa procedencia de

*Universidad de Guadalajara.

[1] La obra es así descrita por Carrión (2019), quien propone leer la primera parte como una "fotonovela vanguardista" y la segunda parte como una "crónica de viaje fragmentaria".

su trabajo a la vez que lo interviene, otorgándole así un sentido propio a la obra que se construye a partir del trabajo de lo colectivo. Lo que este tipo de obra busca es alejarse de una estrategia apropiativa que tomase posesión de otros textos llegando a componer —acaso involuntariamente— una narrativa autónomamente[2] autoral. Por su parte, la autoría plural refiere a una propuesta de escritura que pretende desplazar el imperio de la autoría "en tanto productora de sentido, … retando constantemente el concepto y la práctica de la propiedad, pero en una interdependencia mutua con el lenguaje" (p. 19). Es decir, cuando la persona autora se cuestiona aquello que usa como fuente de su texto, y en ese proceso formular diversas formas de producción escritural que hagan partícipe el trabajo escritural de esas otras autorías. Estas cuestiones conducirían a preguntarnos: ¿de qué forma *La compañía* articula una escritura de desapropiación según las nociones de autoría plural? ¿Qué trasgrede de esta obra en la poética desapropiativa según el contexto de violencia neocapitalista que se aborda en la trama y en el contexto mismo de la producción de la obra?

En este ensayo se propone que *La compañía* surge como un ejercicio de desapropiación que, a través de la recuperación del trabajo colectivo —entiéndase material de archivo producido desde distintas fuentes— buscaría componer una narrativa plural mediante distintas estrategias estéticas tales como la reescritura ficcional y el montaje de archivo. A su vez, estas estrategias presentarían implicaciones políticas —partícipes en la desapropiación— que son simbólica y materialmente contestatarias

[2] Esta autonomía literaria hace referencia a la propuesta de Josefina Ludmer (2009) sobre "los tópicos de la autorreferencialidad que marcaron la era de la literatura autónoma: el marco, las relaciones especulares, el libro en el libro, el narrador como escritor y lector, las duplicaciones internas (…) [Los cuales] pueden ponerse o no simbólicamente adentro de la literatura y seguir ostentando los atributos que la definían antes, cuando eran totalmente 'literatura'" (p. 44). Es decir, aquellos rasgos que para Rivera Garza (2019) partían de una literatura canónica y que colocaban al autor como eje central de la concepción de una obra.

a un acontecimiento local-histórico de negligencia corporativista cuyas implicaciones llegan hasta nuestros días. Así, en última instancia, lo que este libro se propone es narrar una historia de violencia colectiva que se origina en el contexto presente del neocapitalismo a partir de las voces que se vieron de alguna forma implicadas e incluso despojadas de su testimonio.

La compañía cuenta la historia verídica de San Felipe Nuevo Mercurio, un pueblo minero en el estado de Zacatecas que se fundó en la década de los 40 debido a los yacimientos de mercurio localizados en esa zona, justo en medio del auge de la demanda del mineral por parte de Estados Unidos (EE.UU.) durante la Segunda Guerra Mundial. Llegó a ser el distrito con mayor producción de mercurio en México, e incluso uno de los más productivos de Occidente. El lugar se pobló de trabajadores al grado de llegar a tener viviendas de adobe, tiendas de abarrotes, tiendas de ropa, y hasta una escuela primaria. Por su parte, la Compañía —única empresa dueña de la extracción del lugar— se expandió tanto que incluso erigió un hospital con el equipo necesario para las pruebas rutinarias y una prisión improvisada para los borrachos del pueblo.

La Compañía cambió algunas veces de dueño y con ello su nombre legal, también tuvo altibajos en la demanda del mineral y por ende sus ganancias se vieron afectadas durante algunas décadas. A pesar de estos cambios administrativos siempre se habló de ella como «la Compañía» (en singular y con el mismo nombre). A principios de los 80 comenzaron a detectarse problemas de salud en los trabajadores y pobladores del lugar: antracosis (inflamación crónica de los bronquios y pulmones), hidrargirismo (intoxicación de mercurio), cefalea (dolor de cabeza), sangrado por la nariz y abortos comunes. Tras algunas inspecciones oficiales se descubrieron depósitos de sustancias corrosivas a cielo abierto y bajo el subsuelo aun cuando la mina tenía rastros de desmantelamiento. Al encargado de la mina de ese entonces, un estadounidense hijo del dueño de la compañía, se le realiza un proceso judicial por la introducción ilegal de dichas sustancias desde EE.UU., las cuales desechaba en suelo mexica-

no. Pocos años después, el hombre fue absuelto al no existir jurisdicción ambiental en México que permitiera resolver el caso.

En la actualidad, el pueblo está casi deshabitado por completo salvo unos pocos que se quedaron para seguir extrayendo lo que queda del mineral. En dos de los pasajes finales que dan cuenta de la cercanía con el presente de la historia pueden reconocerse algunos resultados que dejaron las negligencias industriales. Gerber Bicecci (2019) recupera lo siguiente:

> Los pobladores siguen extrayendo mercurio metálico en hornos caseros y en hornos comunitarios artesanales que se encuentran en los terrenos de la mina. El nivel de contaminación por mercurio en toda el área de estudio es crítico. Existe contaminación, a pesar de que se dejó de extraer de forma industrial. (p. 180)
>
> Es difícil saber con certeza el riesgo total no cancerígeno de la población dado que no hemos establecido la exposición total… Sin embargo, lo que resulta claro es que hay una exposición crónica en la comunidad y que los BPC [Bifenilos Policlorados] pueden generar daños neuroconductuales y endócrinos a baja concentración y con exposición continua. (p. 185)

Estos fragmentos son un primer ejemplo de lo que conlleva la autoría plural desde la desapropiación. Ambos fueron recuperados de una tesis para obtener el grado de doctor en ciencias ambientales de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí presentada por Rogelio Costilla Salazar. Gerber Bicecci los introduce en la crónica, la parte "b" del libro, dispuestos en un orden heterogéneo que conjunta otros fragmentos de distintas procedencias. Esto ajustaría el propósito documental de las fuentes a la narrativa general del libro, desde lo cual se elabora una intervención al texto referido. Más adelante, en el abordaje de la parte "b" de *La compañía*, se profundizará en este aspecto. Primero analizaremos la estrategia desapropiativa de reescritura contenida en la parte "a".

La reescritura como estrategia desapropiativa: "El huésped", de Amparo Dávila, en tiempos del neoextractivismo

La parte "a" del libro corresponde a una especie de fotonovela en la que se combina texto con fotografías en alto contraste, algunas tomadas por la autora y otras de archivo, a las que a su vez le son sobrepuestos elementos gráficos recuperados de *La máquina estética* (1975), de Manuel Felguérez. Por su parte, el texto consiste en una reescritura del cuento "El huésped", de Amparo Dávila[3], publicado originalmente en *Tiempo destrozado* (1959). En el apéndice de fuentes del libro, ella lo explica así: "la reescritura consistió en sustituir a los personajes 'el huésped' y 'Guadalupe' por 'Compañía y 'máquina', cambiar el tiempo verbal del texto a futuro y la voz narrativa a segunda persona" (Gerber, 2019, p. 193).

El libro abre con una primera fotografía de la entrada por carretera al pueblo minero, en donde puede leerse «Nuevo Mercurio 90» sobre una señal al lado del camino. A continuación, da inicio el relato:

> Nunca olvidarás el día en que vino a vivir contigo. Tu marido traerá a la Compañía al regreso de un viaje.
>
> Llevarás entonces cerca de tres años de vaticinios, tendrás dos niños y no serás feliz.
>
> Representarás para la Compañía algo así como un mueble que se acostumbra uno a ver en determinado sitio, pero que no causa la menor impresión.
>
> Vivirás en un pueblo pequeño, incomunicado y distante de la ciudad. Un pueblo casi muerto o a punto de desaparecer.
>
> No podrás reprimir un grito de horror cuando veas a la Compañía por primera vez. Será lúgubre, siniestra.

[3] Gerber Bicecci ha comentado que la decisión de haber recuperado la obra de Manuel Felguérez y Amparo Dávila surgió principalmente del hecho que ambos son zacatecanos, pues la investigación para el libro se produjo en Zacatecas. Esto era significativo en tanto, según sus palabras, debía "ser consciente del contexto genealógico de un territorio al que yo me acerco, y al que no pertenezco" (Bookmate, 2020).

> Sus grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo, parecerán penetrar a través de las cosas y de las personas.
>
> La misma noche de su llegada suplicarás a tu marido que no te condene a esa tortura. No podrás resistirla; te inspirará desconfianza y horror.
>
> "La Compañía es completamente inofensiva", dirá tu marido con marcada indiferencia, "te acostumbrarás". (Gerber, 2019, p. 2-9)

Este comienzo anticipará el tono sombrío con el que se empalmará la historia aprisionante que Dávila concibió y la historia siniestra del pueblo que fue despojado de sus derechos básicos a costa del capital. Como sugiere Sandoval (2019): "el relato ficcional de Dávila sobre la pesadilla que significa la llegada de un 'huésped' a una familia de un pueblo pequeño se convierte en el relato verídico de una comunidad afectada irreversiblemente por la extracción de mercurio a manos de una 'Compañía' minera" (p. 150). La transposición conlleva un efectivo juego entre el género de lo fantástico del que se nutre el relato y el género documental del que se nutre el libro. El elemento de lo extrañamente ambiguo surge ante la llegada disruptiva de un *ente* indescifrable que amenaza la cotidianidad de la familia bajo el consentimiento, o mejor aún, la complicidad del esposo. Este elemento pasaría a ser una alegoría del registro documental que expone la irrupción de la compañía minera, una entidad cuya naturaleza es igualmente ambigua y amenazante al ser una corporación inescrutable —para el pueblo y para las autoridades— y un organismo subrepticio —cambiante de dueño, aunque no de intereses capitalistas—, que deteriora irreversiblemente la salud del pueblo y el medio ambiente del lugar. La sustitución de los personajes, el tiempo verbal conjugado en futuro y la voz narrativa modificada en segunda persona son algo más que una simple modificación textual, se instalan en una estrategia de reescritura que pasa a resignificar el relato según el contexto que subyace en la obra.

Cuando «el huésped» es sustituido por «la Compañía», en realidad el *personaje* no pierde su carácter de símbolo, que en el cuento de Dávila se sugiere como la representación del sufrimiento y el padecer de la mujer, junto a la supresión de las leyes naturales, convirtiéndose así en una pre-

sencia con un doble origen entre lo concreto y lo abstracto (Evangelista et al., 2018). Estas circunstancias son las que permiten extender su efecto hacia la reescritura del relato una vez lograda la yuxtaposición de significados. Si en "El huésped" el suplicio de la mujer es producto del *ser* que llega a la casa por invitación del marido, «La Compañía» se convierte en el *ser* que trae sufrimiento y padecimiento a la vida de los pobladores de Nuevo Mercurio. Mientras que la ambigüedad en el origen de ambos *seres* —entre lo concreto y lo abstracto— trae consigo en su lectura un efecto de profunda impotencia, desolación e incertidumbre que se vincula y hace referencia a esas personas que tienen que disputar su supervivencia cuando menos digna frente a aquellas *compañías*[4] intrusivas. Las mujeres que habitan el lugar y participan como madres de familia podrían ser en muchas formas las principales afectadas emocional y físicamente por los atentados ecológicos de la compañía minera; sin embargo, ello no impide que la relectura —o bien, lectura de la reescritura— permita expandir el mundo de los sujetos aludidos en referencia a los trabajadores mineros, los niños y las niñas del pueblo, etc.[5]

[4] Es oportuno notar la ambigüedad que conlleva el título de la obra, que a su vez es el nombre con el que se remite a las distintas corporaciones mineras que se han relevado la extracción en el pueblo de Nuevo Mercurio. El sustantivo "Compañía" refiere tanto al "efecto de acompañar" (Real Academia Española, s.f., definición 1) a una persona como a "la sociedad o junta de varias personas unidas para un mismo fin, frecuentemente mercantil" (Real Academia Española, s.f., definición 3). En esto también radica la naturaleza de lo extrañamente ambiguo, un doble origen que contribuye a los efectos antes mencionados.

[5] Eso último podría ser un punto de convergencia entre la obra de *La compañía* y el entronque teórico-filosófico reciente del ecofeminismo, como bien lo sugiere Loría Araujo (2019). El ecofeminismo está "dedicado a estudiar el modo en que la opresión que las mujeres sufren en la sociedad patriarcal es un reflejo del que el ser humano ejerce sobre la naturaleza no-humana" (González Carretero, 2010, p. 178). Lo cual, extrapolado a la perspectiva de la crítica literaria, la búsqueda del ecofeminismo respondería a "textos

Una de las características de la desapropiación es precisamente la reescritura. Pues,

> lejos de ser una policía a la caza de apropiaciones varias, la estética desapropiativa produce estrategias de escritura que abrazan y den la bienvenida a las escrituras de otros dentro de sí de maneras abiertas, lúdicas, contestatarias. … Por eso, su forma de "aparecer" suele conseguirse a través de diversas estrategias de re-escritura, dentro de las cuales se pueden contar a las así llamadas excavación, reciclaje, yuxtaposición. Si bien los protocolos académicos se sirven de las comillas y del aparato bibliográfico para dar cuenta de las relaciones de apropiación de sus discursos a través de la cita textual, las estéticas desapropiativas echan mano de recursos más amplios, más diversos. (Rivera Garza, 2017)

La idea de recuperar un texto para reconfigurarlo podría ciertamente parecer una forma de apropiación. Sin embargo, la estética desapropiativa toma presencia cuando dicha sustracción es apenas un primer paso en el complejo entramado de la resignificación del texto «apropiado». Entonces, la práctica escritural se abre camino hacia una estrategia que le permita al texto en construcción interpretar un nuevo papel que, posiblemente junto a otros textos, reconfigure su sentido inicial a través de algunos cambios formales, los cuales pueden llegar a ser sumamente sugerentes aun cuando se limiten en cantidad. En el caso de *La compañía*, las alteraciones al texto no solo promueven en él un nuevo significado, también funcionan para insertarlo en la obra plural como una pieza clave de su composición final, al igual que los demás extractos de textos recuperados.

De tal manera, la reescritura desapropiativa no solo es una práctica a través de la cual se vuelve a *hacer* algo que ya había sido *hecho* con anterioridad. Rivera Garza (2019) sugiere que "el proceso de reescritura deshace

que vinculen el deterioro ecológico con la precarización de los cuerpos mayormente vulnerados y no privilegiados por el sistema" (Loría Araujo, 2019).

lo ya hecho, mejor aún, lo vuelve un hecho inacabado, o termina dándolo, aún más, por hacer. … Reescribir, en este sentido, es el tiempo del hacer sobre todo con y en el trabajo colectivo…, implica volver atrás y volver adelante al mismo tiempo: actualizar: producir presente[6]" (p. 65). Ciertamente, al volver al relato de Dávila, Gerber Bicecci lo hace partícipe de una actualidad tan inaudita como su trama: lo relaciona en fondo y forma con el presente de un acontecimiento que vitaliza aún más lo ominoso y lo sombrío que ya venía propuesto en el sentido del primer relato. Sin embargo, una cuestión pendiente para otros estudios de desapropiación sería analizar hasta qué punto el texto reescrito se interpretaría siempre como un producto dependiente del texto original, desde su sentido hasta su efecto de lectura. Y más importante, cómo el texto reescrito define por sí mismo ese proceso de *deshacer*, *rehacer* y *por hacer* que anticipa la poética desapropiativa.

Retomando el análisis presente, no puede dejarse de lado la composición visual que aunada al texto complementa esta primera parte del libro. La razón de ser descrita como fotonovela viene precisamente de las fotografías que son utilizadas en cada página de la sección "a" de *La compañía*. Son fotografías a blanco y negro con un alto contraste, y de las cuales algunas contienen pictogramas de Manuel Felguérez. En ellas figuran imágenes del pueblo que parecieran una exploración solitaria con la idea de retratar la desolación y el abandono que quedó en el presente del lugar. Cada fotografía se une al texto con un sentido particular. "Si se habla de la 'Compañía' se elige como imagen una piedra de mercurio, una fotografía de botes con residuos tóxicos o una de las minas por fuera.

[6] Continuando con el diálogo hacia las literaturas posautónomas propuestas por Ludmer (2009), en estas también hay mucho de actualización del presente. Pues ellas mismas "reformulan la categoría de realidad: no se las puede leer como mero 'realismo', en relaciones referenciales o verosimilizantes. Toman la forma del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo y hasta de la etnografía (…). Salen de la literatura y entran a 'la realidad' y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano (…). Fabrican presente con la realidad cotidiana y esa es una de sus políticas" (p. 42).

… [El resto] son fragmentos de construcciones de Nuevo Mercurio, ya deterioradas y que dejan claro que el lugar está deshabitado y en ruinas" (Sandoval, 2019, p. 150). Así, su composición acompaña la reescritura del cuento aportando sentido a la narrativa de los despojos que dejó la Compañía en sus últimos años de extracción.

Una estética de desapropiación considera que lo primero que se busca es desposeerse del dominio de lo propio, tal como el significado de su primera acepción. Y como sugiere Rivera Garza (2017), ya desde esa definición básica del término, desapropiar llama a la acción:

> Se tata de renunciar críticamente a lo que la Literatura (con L mayúscula) hace y ha hecho: apropiarse de las experiencias y voces de otros en beneficio de ella misma y sus propias jerarquías de influencia. Se trataba y se trata de poner en claro los mecanismos que permiten una transferencia desigual del trabajo con el lenguaje de la experiencia colectiva hacia la apropiación individual del autor. Todo con el fin de regresar al origen plural de toda escritura y construir, así, horizontes de futuro donde las escrituras se encuentren con la asamblea y puedan participar y contribuir al bien común.

Sería, pues, cuestionarse qué es aquello de lo que nos apropiamos de los demás, y qué de ello se vuelve *nuestro* en realidad. Aquellos textos que forman parte de nuestro acervo cultural y que forman líneas narrativas que llegan hasta nuestros días. De manera que dichas tramas son parte del relato que desborda en la producción individual. Con ello se abre la pregunta hacia el proceso del cual responde dicha apropiación, pues la desposesión no solo señala el objeto, también la relación desigual que hace posible dicha posesión en primer lugar: el dominio y el despojo de una narrativa. Algo como lo que «la Compañía» misma, en el contexto neocapitalista presente, hizo durante mucho tiempo con la historia del lugar.

Gerber Bicecci se (des)apropia del cuento de Dávila una vez que propone su reescritura como nueva forma de producción hacia un entramado narrativo que cuestiona el presente de la modernidad neocapitalista,

específicamente ante un caso bien documentado de neoextractivismo. La desapropiación ocurre asimismo desde la historia de Nuevo Mercurio cuando propone, en el texto reescrito, una experiencia colectiva de los habitantes vulnerados y violentados, es decir, jerarquizados en lo más bajo del sistema capitalista. El dominio de ambas narrativas pasa a segundo orden, incluso pierde interés en su apropiación una vez que concibe su origen plural hacia un horizonte equitativo, donde su voz autoral convive en armonía —aún en tono de denuncia— con la de Dávila y los testimonios que siguen a la segunda parte del libro.

El montaje escritural de una crónica polifónica bajo la autoría plural

En la búsqueda de una escritura desapropiativa, Rivera Garza (2019) se pregunta: "¿de qué manera las figuras del narrador, punto de vista o arco narrativo, por ejemplo, tendrán que rehacerse para dar fe de la presencia generativa de otros en su mismo existir?" (p. 78). *La compañía* plantea un diálogo con dicha interrogante manifestando una narrativa que oscila entre lo ficticio y lo documental. Aun siendo producto de una composición reescritural, la parte "a" manifiesta una narrativa que recorre el trazo cuentístico que inevitablemente hereda del relato de "El huésped". Veíamos que la figura del narrador, punto de vista y arco narrativo, en efecto, se ven alterados en su sentido original para ser partícipes en una resignificación contextual; sin embargo, parten del mismo género del que fueron concebidos para su reescritura. Si bien logran la integración de nuevas voces al sentido original del relato —un paso de la desapropiación—, también es verdad que por sí misma esa narrativa de integración necesitaría de una estrategia escritural que pudiera afianzar ese dar fe *de una presencia generativa de otros en su mismo existir*. Haría falta una forma de expresión que supere los recursos de la narrativa y llegue a otros géneros con el fin de reforzar la (des)apropiación de las voces colectivas que, aun cuando existen, permanecen en el anonimato sin la oportunidad de ser *escuchadas*.

La parte "b" de *La compañía* continúa su exploración escritural —y excavación documental— por medio de una búsqueda de expansión des-

apropiativa. Lo que Castro (2019) refiere como "crónica polifónica", es precisamente una composición documental que complementa en fondo y forma la historia de Nuevo Mercurio; todo esto por medio de textos que proceden de distintos tipos de fuentes. Entre sus páginas hay extractos de conversaciones, informes oficiales, relatos narrativos, notas periodísticas, estudios científicos, tesis doctorales y ensayos académicos; de los cuales se revelan sus fuentes solo hasta el final, en el apéndice del libro. Esto hace que la lectura de la segunda parte continúe en el juego de la oscilación narrativa, aunque en cierto momento llegue también a inclinarse hacia un tratamiento documental que termine por completar la historia de Nuevo Mercurio con un tono científico-oficial, añadiendo con ello peso a la trama de denuncia.

Al comienzo de la *crónica* se aborda la historia de José "Largo", un habitante colindante que descubre por azar un yacimiento que lo hará rico. Esta parte resulta una introducción que funciona para adentrarnos en el nacimiento de Nuevo Mercurio y su bonanza prometida. La parte "b" comienza así:

> San Felipe nuevo Mercurio [se ubica] al noreste de Zacatecas (donde, como dicen, hasta las lagartijas traen cantimplora), al sur del imponente pico de Teyra, y en la parte baja de la sierra. [Ahí] se encontraban dispersos [algunos] abrevaderos y las míseras casuchas de los peones […]. José Espinosa, alto, delgado, moreno, nariz aguileña, barba rala y bigote más escaso aún, [era] popular entre los peones y empleados de la hacienda, […] le llamaban con simpatía "José Largo". (Gerber, 2019, p. 91)

Las páginas intercalan extractos del relato "José Largo", de José Luis Martínez P., el cual según el apéndice del libro no ha sido trabajado mediante una reescritura como tal —según fue el caso de "El huésped"—, pero sí está recortado y alternado por extractos de otras fuentes. A esto lo llamaremos «montaje escritural», una segunda estrategia desapropiativa que consiste en la confección del texto a partir de la referencia directa de otros, pero intervenidos para un propósito narrativo. De esta manera los

fragmentos —luego de una investigación documental mediada particularmente por la temática aquí adscrita— son seleccionados, diseccionados, anotados e insertados en un texto *nuevo*, de forma que la autora se vuelve la ejecutante creativa del proceso: impulsada mediante la libertad creadora del sentido personal, pero procurando sobre todo la responsabilidad del sentido común. Es decir, una obra individual que tendría plena conciencia de ser un producto material del trabajo colectivo. Por ejemplo, el siguiente fragmento que resulta vital para el contexto documental de la crónica, pero sobre todo valioso por la sutileza narrativa que logra expresar —el cual es recuperado de una conversación con el Dr. Bernardo del Hoyo, según se lee en el apéndice—:

> Zacatecas está marcada por impactos meteóricos. Nuevo Mercurio es un impacto meteórico. Está borrado, pero lo es. … Alrededor de las minas hay material de meteoritos que cayeron hace millones de años. El mercurio que se saca de ahí es de algún meteorito que se fundió. (Gerber, 2019, p. 96)

La intervención de dichos extractos documentales no solo constituye información relevante para la historia que explica el comienzo de la explotación del territorio que pasaría a ser Nuevo Mercurio. También añaden una forma sutil de representar la frivolidad del corporativismo capital que, en este caso, ha venido a violentar millones de años de permanencia natural. Y en apenas una ínfima parte de ese tiempo, periodo que el humano ha sido parte de dicho asentamiento, solo ha sido afectado por otro gesto más rapaz que de la misma forma proviene del humano: la prevalencia del capital.

Aunado a dichos extractos documentales, la parte "b" también se compone de elementos gráficos que son intercalados según el contenido de lo que se está contando. Diagramas industriales, mapas topográficos, planos de un recorrido subterráneo y dibujos realizados por la autora, son algunos de los diseños que aparecen aquí. No son solo "ilustraciones que acompañan", según explica Gerber Bicecci para una entrevista, son más bien elementos que "narran parte de la historia, [que] funcionan como

una página más o como un párrafo más" (Castro, 2019). A continuación de la última cita que aquí se recuperó, la de Zacatecas y sus impactos meteóricos, aparece un mapa de cráteres históricos en el estado. El mapa en efecto completa la información permitiendo dimensionar la magnitud de los impactos meteóricos en relación al tamaño de Zacatecas y la cantidad de mineral que pudo haberse acumulado en millones de años. Todo al servicio de las compañías mineras que, tal como se cuenta en la crónica, está al alcance de un registro y la afluencia del capital.

De manera que la historia de "José Largo" con su promesa de bonanza —ante el descubrimiento del yacimiento de mercurio que pactará para la creación de una compañía minera y consecuentemente el pueblo de Nuevo Mercurio— se vuelve pronto una tragedia:

> La Compañía tenía a su médico. […] Había llegado de Nueva Rosita y se llamaba Juan Palomares. El hospital […] estaba dotado de aparatos de rayos equis, pues había que hacer exámenes torácicos a los mineros cada seis meses. Palomares hizo [los] primeros exámenes radiológicos tanto a los mineros de nuevo ingreso como a los rutinarios. Estos se clasificaban por el porcentaje de silicosis producida por inhalación de partículas de sílice que tenían o que habían adquirido. [Pero] Palomares entregó a la oficina del superintendente los resultados de las placas [con] porcentajes de antracosis [inflamación crónica de los bronquios y pulmones, debida a la aspiración de polvo con cristales de carbón], mal que sólo adquirían los mineros del carbón. (Gerber, 2019, p. 212)

Pero la crónica tiene más recursos de dónde completar y continuar la historia y sus distintos ángulos. Apenas termina el relato de "José Largo" comienzan a alternarse una serie de fuentes oficiales y académicas, así como de conversaciones con encargados y testigos, que expanden el relato de las atrocidades vividas por los trabajadores y pobladores del lugar a su vez que se otorgan datos que contextualizan el daño producido en su salud y en el ambiente. Así, por medio de una composición documental de carácter plural, se llega al desafortunado momento en el que la bonanza

quedó para siempre en promesa, a partir de lo cual solo existe ruina. Un ejemplo son los fragmentos siguientes que surgen de conversaciones que la autora entabló con distintos involucrados: por una parte, el periodista Alfredo Valadez Rodríguez y por otra, el Dr. Hugo Vega Carrillo, encargado de la Unidad Académica de Estudios Nucleares de la Universidad Autónoma de Zacatecas:

> La mina cerró definitivamente porque hubo denuncias del sector salud […]. Un día las personas del pueblo, como en una película […], empezaron a tener cefaleas. Niños y adultos. Y aparte de los dolores de cabeza, sangraban por la nariz. Esto ya fue en los 80. (Gerber, 2019, p. 141)

> Llegó el rumor de que habían sido depositados desechos nucleares en Nuevo Mercurio. Eso se cruzó con que un doctor que trabajaba con nosotros y que ya falleció nos contó que sus alumnos […] [en] servicio social llegaban de esa región con reportes de que los abortos espontáneos eran comunes y que la gente sangraba por la nariz con frecuencia. Podían ser síntomas de presión alta, pero no. (p. 144)

> Fuimos a buscar al señor que cuidaba la mina. Nos platicó su versión. Un gringo vino, le pago a toda la gente para que le ayudaran a sacar los tambos de la mina, [luego] los tiraron y les prendieron fuego por varias horas. La ceniza se veía como nieve, era un polvo fino muy blanco. Decían que con la lluvia, o cuando había mucho viento, el polvito entraba sus casas y les empezaba a doler la cabeza, les subía la presión. Así fue que comenzamos a explicarnos un poco lo que estaba pasando. (p. 170)

Sin alterar en esta parte aspectos de la instancia narrativa —más que unos cuantos signos suspensivos para acotar ideas—, Gerber Bicecci compone una escritura que no pierde el rastro de la historia. Las voces participan sin verse tergiversadas, o más bien, apropiadas. Juntas constituyen una pluralidad que otorga por sí misma potencia al testimonio sin

subestimar la capacidad de una lectura que pueda navegar con suficiente atención entre ellas.

El carácter plural de las fuentes es entonces una forma más de lo que trasgrede en la desapropiación de la obra. Siendo parte de lo que Rivera Garza (2019) sugiere como otras búsquedas desapropiativas: develar el trabajo colectivo de los muchos, atender a lógicas del cuidado mutuo y a las prácticas del bien común que retan la naturalidad y la aparente inmanencia de los lenguajes del capitalismo globalizado. Sin embargo, en *La compañía* descubrimos no solo esa concepción de trabajo colectivo que implica el involucramiento de muchas manos para poder dar espacio a muchas voces. A veces la autoría plural deviene en una sola autora cuando tiene la capacidad de excavar y remover aquello que contribuya en más de un sentido a la historia por contar. El trabajo *de lo* colectivo, ese cúmulo de producción documental —académica, periodística, ensayística, narrativa, etc.— que usualmente se encuentra relegada al espacio casi introspectivo de las disciplinas especializadas, también da como resultado una pertinente pluralidad de los testimonios sobre lo acontecido.[7]

Por otra parte, Gerber Bicecci establece en la superficie misma del texto la materialidad constitutiva de su obra. Si Rivera Garza anticipa que las preguntas de una poética desapropiativa se vincularían a las prácticas materiales que vinculan a la autora con el texto, tales como su trabajo cotidiano o su forma de ganarse la vida, en *La compañía* lo que se hace visible es el trabajo mismo de vinculación que implicaría la recolección basada en la producción de sus propios archivos documentales. Desde fuentes oficiales, como las entrevistas que realiza al personal de la compañía minera, autoridades oficiales y gente del pueblo; el fotoperiodismo que realiza *in situ*; y, por último, el montaje final del resultado de todas estas prácticas.

[7] Aunque bien, también cabría estudiar por otra parte aquellas obras cuya autoría compartida —en colaboración autoral de más personas— para ver en qué aspectos difiere o encuentra afinidad la estética desapropiativa.

Por lo que "lejos, pues, del paternalista dar voz de ciertas subjetividades imperiales o del ingenuo colocarse en los zapatos de otros, se trata aquí de prácticas de escritura que traen esos zapatos y a esos otros a la materialidad de un texto que es, en este sentido, siempre un texto fraguado relacionalmente, es decir, en comunidad" (Rivera Garza, 2019, p. 20). De esa misma manera, en *La compañía* puede apreciarse la reafirmación de que un texto es en última instancia una «materialidad». Es el texto *escrito* la materia prima de la composición, en su forma artesanal, la forma en que ya viene previamente concebida es la forma en la cual será empleado el trabajo a realizar. Así como no hay escultura sin piedra, no hay escritura sin texto en la estética de desapropiación.

Ya desde su *Desapropiación para principiantes* sugería que, en última instancia, "la escritura es un trabajo":

> La escritura no es resultado de una inspiración tan inexplicable como individual sino una forma de trabajo *material* [cursivas añadidas] de cuerpos concretos en contacto —tenso, volátil, irresuelto— con otros cuerpos en tiempos y lugares específicos. Las escrituras, en otras palabras, son cuerpos en *contextos* [cursivas añadidas]. En su contacto con ese bien común que es el lenguaje, el trabajo de la escritura participa de distintos procesos de producción y reproducción de riqueza social. La que escribe, en este sentido, no representa la realidad, sino que la presenta, es decir, la produce, en relación a tradiciones literarias, o no, para su futura reproducción en forma de lectura. (Rivera Garza, 2017)

Así, nuevas escrituras del siglo presente, en su desarticulación de lo canónicamente literario, comienzan a guiar su escritura hacia una forma intensamente tangible, mediante un atajo referencial sumamente transparente. Porque en eso consiste cierto tipo de Literatura canónica:

> [En] apropiarse de las experiencias y voces de otros en beneficio de ella misma y sus propias jerarquías de influencia. … [En nutrirse de] una transfe-

> rencia desigual del trabajo con el lenguaje de la experiencia colectiva hacia la apropiación individual del autor. (Rivera Garza, 2017)

Pues finalmente, es ese trabajo de *otros*, el trabajo colectivo, el que se vuelve protagonista del entramado desapropiativo: "la forma básica de un estar-con-otros" (Rivera Garza, 2019, p. 76). La apropiación de la diversidad textual que ha reunido Gerber Bicecci a través de su investigación hubiera consistido en el encubrimiento de las fuentes, tal vez únicamente por medio de una narrativa que indirectamente recuperara sus anécdotas, ideas o sentidos de trasfondo. No precisamente con una intención encubridora más que una intención literaria. La composición de la obra sugiere que, ante cualquier tradición literaria, el artificio narrativo siempre es objeto de reinvención, y la desapropiación es solo una *lectura* de un tipo de escritura de nuestros tiempos.

De manera que la autora de la obra desapropiativa se hace partícipe de una autoría plural que, ante todo, vuelve visible y tangible la apropiación autoral. Lo logra

> desentrañando la pluralidad que antecede a lo individual en el proceso creativo. Al hacerlo, la desapropiación expone el trabajo comunitario de los practicantes de una lengua como base ineludible del trabajo creativo. Deja ver, pues, las formas de autoproducción y las tramas en común de los sujetos colectivos de enunciación. Más que denunciar la apropiación desde un discurso adyacente —fincado, a menudo, en una misma lógica apropiativa—, la desapropiación la anuncia, es decir, la pone de manifiesto de maneras estéticamente relevantes. (Rivera Garza, 2019, p. 100)

Todo esto permite completar una imagen detallada de la historia, lo que la rodea y la subyace, constatando así las múltiples dimensiones de las negligencias corporativistas. Estas a su vez no son únicas ni particulares, pues los fragmentos especializados —en el contexto de esta crónica— expanden la perspectiva hacia una comparación más global con el fenómeno sociopolítico del presente. Si en la parte "a", la reescritura del cuento

de "El huésped", veíamos que se construye una alegoría de la violencia corporativista gracias lo extrañamente ambiguo —el doble origen entre lo concreto y lo abstracto— de la *entidad* que invade la cotidianidad y el bienestar del pueblo. En la parte "b" se articula un discurso que expone los resultados de dicha violencia y profundiza en sus raíces.

La crónica polifónica de la parte "b" de *La compañía*, conjunta las distintas voces afectadas o involucradas que fueron testigo de la historia de Nuevo Mercurio, desde las oficiales hasta las populares, para completar el cuadro narrativo donde por una parte está el factor humano-individualista, y por otra el factor neocapitalista. Y una vez articulado, se revelan las fuentes de dichas voces con el fin de hacer visible el "discurso adyacente", aquel que sin su expresión primera no habría sido posible la composición del libro, pero que luego de ser (des)apropiado se convierte en algo más que su discurso original. Es, sin duda, una manera estéticamente relevante de componer una historia de un pueblo que ha vivido más de medio siglo desde su auge hasta su despojo.

Violencia neocapitalista: el contexto de la desapropiación

La desapropiación como manifestación literaria-escritural es parte de un contexto. Si una de sus características es precisamente la producción del presente, es porque responde a cuestiones de actualidad y preocupaciones latentes. De manera que la violencia neocapitalista es una de las problemáticas que las escrituras desapropiativas colocan en su radar a la hora misma de plantear su entramado, en este caso en particular, narrativo y documental. Para Rivera Garza (2017), las estéticas de desapropiación surgen en el contexto del presente, pero también como una respuesta a él: una época signada por la violencia, donde la extrema mortandad y el cuerpo humano al servicio del capital son parte misma de la actual cotidianidad. Un contexto global que está supeditado a las lógicas de la economía capitalista que, según Valencia (2012), en el contexto nacional

> los cuerpos son concebidos como productos de intercambio que alteran y rompen el proceso de producción del capital, ya que subvierten los términos

> de éste al sacar de juego la fase de producción de la mercancía, sustituyéndola por una mercancía encarnada literalmente por el cuerpo y la vida humana. (p. 84)

Si bien en lo que pone el énfasis Valencia (2012) es en las técnicas de violencia extrema donde el cuerpo se vuelve directamente la mercancía a tratar —como el secuestro, la venta de órganos humanos o el asesinato por encargo—, el caso de *La compañía* no se aleja demasiado de dichas lógicas capitalistas. Pues estas anteponen la ganancia del capital mediante la obtención industrial del mercurio, sobre el bienestar y la salud de las personas, el cual incluso es un derecho humano inamovible desde la modernidad.

«La Compañía» es una forma de referir a aquellas empresas mineras que a lo largo de los años realizaron la extracción del mineral en Nuevo Mercurio y que, tanto por sus prácticas industriales comunes como por otras negligencias criminales, causaron daños específicos a la salud humana y al medio ambiente irreversibles. Pero también, como el doble sentido entre lo concreto y lo abstracto que observan Evangelista et al. (2018) en el relato de Dávila, «la Compañía» aparece como una representación de las lógicas capitalistas que han causado el despojo de su valor humano —incluso corporal— de los pobladores del lugar. Es el *ser* que, extrapolado en la figura de «El huésped», "con sus ojos amarillentos" y "penetrantes", se muestra como invitado del pueblo gracias a una ingenua promesa que al final resultará en agonía.

Ante lo ominoso de estas formas presentes solo queda plantar un frente colectivo, comunitario y contestatario.

> Si el horror nos deja paralizados, despojados hasta la condición humana que nos vuelve otros y nosotros, las comunalidades de escritura pueden, sí, ser la compartencia que, en su mismo celebrarse, celebra esas formas fundamentales del estar-en-común: el diálogo, la mirada crítica, la práctica de la imaginación. (Rivera Garza, 2019, p. 42)

La estética desapropiativa en *La compañía* no solo asume una historia de violencia al margen del neocapitalismo convirtiéndola en una forma narrativa y documental que pretende actualizar la imagen del pueblo abandonado desde el presente. También es una respuesta a dicha violencia en tanto articula los testimonios que han sido ignorados o desapercibidos en el espacio común. En tanto estrategia política, la obra resulta una forma contestataria que contrarresta el desplazamiento de una reflexión hacia esta problemática dentro de nuestro imaginario social. Al final, Gerber Bicecci ha logrado componer un diálogo híbrido y plural, con la mirada crítica hacia la violencia neocapitalista, y por medio de una relevante práctica escritural.

Conclusiones: los agradecimientos infinitos de la desapropiación

En *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, Rivera Garza (2019) plantea una pregunta central que permite dilucidar hacia dónde se dirige la búsqueda de una *desapropiación*. En última instancia, ¿qué es lo que se propone a hacer? Ella dice: "Si la escritura se pretende crítica del estado de las cosas, [¿]cómo es posible, desde y con la escritura, desarticular la gramática del poder depredador del neoliberalismo exacerbado y sus mortales máquinas de guerra?" (p. 17). *La compañía* bien puede trazar una respuesta. Es, casi inadvertidamente, una muestra de cómo puede ser posible reconstruir una historia de violencia neocapitalista desde la autoría plural y una estética de desapropiación que hagan frente a ese poder depredador, nada menos que convirtiéndolo en un testimonio narrativo polifónico que tome lugar desde las voces externas al sistema.

Para desapropiar, sugiere la académica, hay que ir más allá de las estrategias de escritura apropiacionistas que ponen al descubierto el andamiaje del tiempo y el trabajo comunal. "Ir más allá quiere decir aquí cuestionar el dominio que hace aparecer como individual una serie de trabajos comunales —y todo trabajo con y en el lenguaje es, de entrada, un trabajo de la comunidad—" (Rivera Garza, 2019, p. 67). Eso es lo que hace Gerber Bicecci, cuestionarse el dominio que puede ejercer sobre el

texto que la precede, y del cual *necesita* para articular esta historia. La desapropiación es un camino retributivo que permite no abandonar ninguna de estas necesidades: la de contar a *costa de los otros* y contar *para los otros*. Se sabe, finalmente, una autora en deuda: aquella que sin encubrir "el proceso de producción del texto … da la cara por las decisiones escriturales que forman la trama del texto que entrega. … [Pero] tampoco encubre, con el anonimato, la trama en común de trabajo y deseo que constituyen y estructuran el texto" (Rivera Garza, 2019, p. 102).

Si bien Gerber Bicecci no escribe —de manera convencional— ningún extracto del libro, sí logra construir un relato sólido y profundo de San Felipe Nuevo Mercurio. Y, tal como describe Sandoval (2019), lo hace solo con "seleccionar y organizar la información de todo ese material que nos va revelando las características y los acontecimientos que significaron para la región la idea de un futuro próspero pero que desembocaron en uno contaminado, distópico" (p. 151). Demostrando así la "resistencia a los dispositivos textuales estancos" que identifica en ella con precisión Loría Araujo (2019).

Finalmente, *La compañía* no sería lo que es sin la breve pero profundamente significativa sección del apéndice. Recuperando un último detalle de lo que conlleva la desapropiación para Rivera Garza (2019):

> Acaso no sería descabellado pensar ahora mismo en libros cuya sección de agradecimientos —el lugar por ahora destinado a reconocer el hacer del otro en la producción del libro— será incluso mayor a, además de estar entreverada con, la sección todavía conocida como cuerpo del libro. Acaso en la escritura que desde la comunalidad se antepone a los avatares de la necropolítica, no será impensable concebir libros que sean, y esto de manera abierta, eso precisamente: un puro reconocimiento, que es un puro cuestionar crítico, acerca de la relación dinámica y plural que hace posible, en primer lugar, su existencia. (p. 78)

Si bien esta sección no es la parte "c" del libro, ni tampoco está tradicionalmente dentro del cuerpo mismo del texto, queda claro que el cui-

dadoso señalamiento en cada referencia a las fuentes es apenas la primera de las claves para comprender la importancia de su presencia dentro de la composición total. La distinción entre el género y tipo de procedencia del texto recuperado, así como los nombres y las fechas dispuestas en su mayoría aportan a la intención desapropiativa que aquí se ha abordado. Por último, los "agradecimientos infinitos" que componen la última página y que corresponden a cada uno de los autores y autoras de los textos recuperados —Amparo Dávila, Manuel Felguérez, etc.— son ese gesto último de compartencia, pluralidad y desapropiación: "porque sin todes[8] ustedes este proyecto no habría sido posible" (Gerber, 2019, p. 199).

Bibliografía

Bookmate. (2020, 15 de enero). Verónica Gerber: Una artista visual que escribe. [Audio podcast]. *El lector* [podcast]. https://podcasts.apple.com/mx/podcast/el-lector/id1450191925?i=1000462652401

Carretero González, M. (2010). Ecofeminismo y análisis literario. En *Ecocríticas: Literatura y Medio Ambiente* (177-189). Eds. Carmen Flys Junquera, José Manuel Marrero Henríquez y Julia Barella Vigal. Iberoamericana / Vervuert.

Carrión, J. (2019). La compañía. Verónica Gerber Bicecci. *Revista Otra Parte.* https://www.revistaotraparte.com/literatura-iberoamericana/la-compania/

Castro, M. (2019, 15 de octubre). Vivimos en una época caligramática: Verónica Gerber Bicecci. *ContraRéplica*. https://www.contrareplica.mx/nota-Vivimos-una-epoca-caligramatica-Veronica-Gerber-Bicecci2019151041

[8] En esta parte la autora usa una forma neutra para referir a las autoras y autores de las fuentes que ha usado para el libro. Según lo revisado hasta ahora, esta también sería una estrategia escritural con la que la autora asume una postura política ante el lenguaje, adscribiéndose a lo inclusivo de la diversidad y de la igualdad de los géneros humanos, pero también del reconocimiento hacia las autorías plurales de sus fuentes.

Evangelista Ávila, I. I., Mendoza Negrete, J. E., y Ramírez Caballero, A. (2018). El huésped de Amparo Dávila, del ansia al horror. *Letras (Lima)*, *89*(130), 176-190. https://dx.doi.org/10.30920/letras.89.130.8

Gerber Bicecci, V. (2019). *La compañía.* Almadía.

Loría Araujo, D. (2019). El huésped agrotóxico (sobre *La compañía*, de Verónica Gerber Bicecci). *indiana93*. https://indiana93.com/2019/12/07/el-huesped-agrotoxico-sobre-la-compania-de-veronica-gerber-bicecci/

Ludmer, J. (2009). Literaturas postautónomas 2.0. *Propuesta Educativa*, *2*(32), 41-45. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=4030/403041704005

Real Academia Española. (s.f.). Compañía. En *Diccionario de la lengua española.* Recuperado en 10 de septiembre de 2020, de https://dle.rae.es/compañ%C3%ADa?m=form

Rivera Garza, C. (2017). Desapropiación para principiantes. *Literal magazine*. https://literalmagazine.com/desapropiacion-para-principiantes/

—— (2019). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Penguin Random House.

Sandoval, A. (2019). El arte, la naturaleza y su punto de unión. *Revista de la Universidad de México,* (856), 148-151. https://www.revistadelauniversidad.mx/download/d867798a-e4ae-45a6-ad60-6dd00a991a70?filename=cultura

Valencia Triana, S. (2012). Capitalismo gore y necropolítica en México contemporáneo. *Relaciones Internacionales*, (19), 83-102.

Alguien canta en la sombra: rasgos de pensamiento órfico en *Pascua* de Javier Sicilia

OSCAR KALEB GÓMEZ GUTIÉRREZ*

Para nadie es un secreto que la obra de Javier Sicilia, en lo que concierne tanto a lírica como a narrativa, se instala dentro de una tradición tan antigua como particular que, *grosso modo*, se puede definir como "religiosa", teniendo en cuenta que, a menudo cuando se usa este adjetivo, se engloba y no se distingue entre tradiciones estrechamente vinculadas pero que no necesariamente están supeditadas unas a otras, como es, por ejemplo, el caso de la poesía mística, o más aún, que no suele considerarse que cada una es una tradición en sí, con sus propias subdivisiones (Aguilera, 2017)[1]. Esta situación conlleva aspectos a considerar con respecto a la obra poética de Sicilia y del poema que pretendo comentar: por ejemplo, el hecho de que existan dentro de este tipo de poesía, en su vertiente hispánica y cristiana, referentes obligados como son Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, con quienes resulta ineludible un diálogo que se suele manifestar en forma de citas directas, alusiones o bien siguiendo determinados modelos temáticos y formales, como se hace patente, en el

* Universidad de Guadalajara.

[1] Por ejemplo, el hecho de que tan sólo en el caso de la mística, se clasifique de acuerdo a las creencias religiosas, como menciona Margarita León Vega (2014, pp. 117-127) citada por Luis Jorge Aguilera (2017): "cristianismo, sufismo, cábala, místicos orientales y una mística profana" (p. 57).

caso del poeta que nos ocupa, en el empleo ocasional de la lira, por mencionar sólo un ejemplo de ello.

No obstante, la poesía religiosa, aunque ciertamente es una de las fuentes principales, dista mucho de ser la única de la que ha abrevado Javier Sicilia como poeta e incluso ésta ha tomado tópicos y formas de otras; como me interesa plantear en este texto, existen tradiciones no tan evidentes, pero que de manera implícita o subyacente, están ahí, en una muy ceñida convivencia con aquellas que más fácilmente saltan a la vista, y acaso es tan cerrado el vínculo, ya con la poesía en general, ya con una tradición muy específica, o incluso ambas, que se tornan bastante difíciles de discernir. De tal suerte, lo que me propongo hacer notar en *Pascua* (2000) de Javier Sicilia no es el vínculo con la poesía religiosa o mística, sino con el pensamiento del culto órfico, heredado por el poeta mexicano por una vía que atraviesa la poesía petrarquista y ciertamente la mística de San Juan de la Cruz, y que, si bien coincide en más de un aspecto con el cristianismo, es identificable en determinados temas y motivos.

El adjetivo "órfico", como se podrá suponer, proviene del nombre de Orfeo, el poeta que, de acuerdo con el mito, descendió al Hades sirviéndose de sus habilidades prodigiosas como poeta y músico, para recuperar a su esposa muerta, Eurídice, lo cual le fue concedido bajo la sola condición de no volverse a mirarla hasta haber vuelto a la superficie, misma que el vate tracio incumplió al no estar seguro de que ella lo siguiera, y tras lo cual la perdió por segunda ocasión y de manera definitiva. Curiosamente, Orfeo fue tomado como profeta por un culto que, si bien no se concretó en una religión propiamente dicha, abarcó los siglos IV, V y VI a. C. (Bernabé y Casadesús, 2008), y cuya fundación, así como la escritura de diversos poemas y textos concernientes al mismo, le fue atribuida. Es necesario añadir que tanto el mito de Orfeo como el culto órfico están estrechamente relacionados con el culto eleusino y el dionisíaco, y con las figuras míticas de las que derivan éstos, es decir, Perséfone y Deméter, y Dionisos, respectivamente, siendo que los tres cultos coinciden en conceptos de renovación y renacimiento, principalmente agrícola en el caso de Eleusis y soteriológico en el dionisíaco y el órfico, que cuentan

entre sus creencias la metempsicosis, la existencia del alma (rasgo en común con platónicos y pitagóricos) y la posterior salvación de la misma, y comparten por deidad principal a Dionisos, ya que, como apunta Walter Burkert (1999), el orfismo es, finalmente, una forma del dionisismo.

El mito órfico en la poesía mexicana

La presencia del mito o del pensamiento del culto en la poesía universal, y particularmente en la mexicana, está lejos de limitarse a un poema de Sicilia o sólo a su obra. En su ensayo titulado "El mito de Orfeo en los ganadores del premio Aguascalientes", Luis Vicente de Aguinaga (2019) menciona a Elsa Cross, Eduardo Milán, Jorge Fernández Granados, Juan Bañuelos, Uwe Frisch, Myriam Moscona, y Jorque Esquinca, además de Sicilia, como poetas en cuya obra es identificable la alusión, explícita o implícita, a la figura y al mito de Orfeo; para referirse al caso concreto de Sicilia, sin embargo, no se refiere a *Tríptico del desierto*, por el cual el poeta capitalino ganó el premio en 2009, sino a *Poesía y espíritu* (1998), libro en que se resume lo que se podría tomar como la poética del autor, en la cual éste, de acuerdo con De Aguinaga (2019), "se apoya en una ética y una metafísica eminentemente católicas, mas no por ello ajenas al orfismo y el pitagorismo, para indagar en problemas de poética tan importantes como la nominación, el silencio y el ritmo" (p. 186); igualmente, el mismo Luis Vicente de Aguinaga (2019) procura dar cuenta de la forma en que estas ideas comunes al pensamiento órfico y pitagórico, además del neoplatónico, trascendieron a la poesía y a través de ella mencionando cómo:

> El copioso repertorio de tópicos, escenas y conceptos del neoplatonismo (…) se constituyó, gracias al humanismo florentino del siglo XV, como una de las referencias más importantes de la escuela petrarquista y, con ella, de casi toda la poesía lírica del Renacimiento en adelante. (p. 180)

Con lo cual queda implícito que el fenómeno al que me he venido refiriendo es más complejo de lo que podría parecer en un primer momento.

Para ser específicos, este repertorio mencionado por De Aguinaga incluye a tópicos como el *locus amoenus*, escenas de la poesía bucólica como aquellas de amor entre pastores, y conceptos como el de la dualidad cuerpo-alma, por mencionar sólo un ejemplo de cada cual. Hay que decir que, aunque el poeta, ensayista y académico tapatío lo expone de manera muy clara y concisa, el proceso no es simple ni es del todo lineal, esto último en el entendido de que existen diversas tradiciones filosóficas, religiosas y literarias que, como líneas distintas, convergen en un mismo punto para luego volver a partir de éste como una sola.

Un punto de convergencia

Giorgio Agamben en su ensayo "El torso órfico de la poesía" (2016) menciona dos tipos concretos de poema, el himno y la elegía, esto es, la celebración y el lamento, como dos formas de poesía órfica, lo primero debido a los himnos y poemas atribuidos por el culto al poeta mítico, y lo segundo dada la relación de Orfeo con la muerte en cuanto al duelo por el fallecimiento de Eurídice que motiva su descenso al Inframundo y que posteriormente acarrea su propia muerte. La relación de Orfeo con la elegía como forma poética juega un papel en esa trascendencia del personaje y del pensamiento órfico heredados a través de la escuela petrarquista que menciona De Aguinaga: de manera previa a la incuestionable influencia de Francesco Petrarca en prácticamente toda la poesía posterior a él, parece ser que la figura de Orfeo y el entrelazamiento de los motivos bucólicos y elegíacos tienen su punto de encuentro en torno a la figura de Bion, primero como poeta y autor del *Lamento por Adonis*, considerado como el paradigma elegíaco, y posteriormente como personaje en el *Lamento por Bion*, de autoría anónima aunque ha sido atribuido a Mosco de Siracusa (Kania, 2012). Bion, como poeta y personaje lírico, hace de vínculo entre la figura mítica de Orfeo, símbolo de la poesía y modelo idealizado de poeta, y lo que Raymond Kania denomina explícitamente como una tradición de "*orphic singers*" (p. 678), en una línea en que coloca como siguiente elemento a Virgilio con sus Églogas y posteriormente a Dante, tanto con la *Comedia* como con la *Vita nuova*, cuyo tema de la

regeneración o preservación a través de la memoria resulta fundamental para el orfismo moderno de acuerdo con Luigi Bonaffini (1981), todo lo cual son sólo algunos hechos y rasgos a considerar que nos llevan de vuelta a la herencia de la escuela petrarquista, que, como se puede observar y como señalé en el apartado anterior, es un punto de convergencia de tradiciones previas y el catalizador que provocaría una revolución temática y formal en la poesía posterior, lo que es palpable en la tradición hispánica en poetas como Herrera, Boscán y Garcilaso.

Es conveniente aclarar que lo anterior es justo lo que he dado en calificar (a falta de un mejor término) como una tradición subyacente, ya que, en el caso de Sicilia, es paralela a otras como la de Dante o la de San Juan, pero que permanece oculta "bajo" aquellos elementos intertextuales que resultan más evidentes. Debajo de temas como la muerte del ser amado, de géneros como el lamento, formas como las heredadas de la lírica provenzal, motivos como el canto y el descenso, etc., la órfica es una tradición que subyace, atraviesa y une a las demás, ya sea que éstas se entiendan como bifurcaciones de un mismo punto original, o como el resultado de un contacto lógico y, diríase, orgánico derivado de un diálogo entre distintos poetas a lo largo de la historia.

Pascua: el descenso a la muerte y el canto como elemento conciliador

Pascua, de Javier Sicilia, es un poema de tono parcialmente elegíaco y dividido en cinco segmentos o cantos, publicado en el año 2000 por la Universidad Autónoma de Nuevo León. El poema guarda un estrecho vínculo con *Permanencia en los puertos* (1982), el primer libro publicado por Sicilia, ya que en ambos se aborda el tema de la muerte de los seres queridos desde una perspectiva de pensamiento religioso que involucra la idea de la vida más allá de la muerte como una forma de resurrección del individuo o la salvación de su alma; en el caso particular de *Pascua*, este motivo es denotado desde el título mismo dada su evocación explícita de la resurrección de Cristo. Es necesario señalar que el poema no se refiere al mito de Orfeo de manera explícita, sino que hay en él rasgos concer-

nientes al pensamiento del culto que son comunes al catolicismo y que se pueden resumir en 1) La intención soteriológica o consagratoria manifestada en el poema; 2) El hecho de que esto tome forma precisamente a través de la poesía; 3) El descenso y el canto como motivos presentes en el texto. Como menciona De Aguinaga, si bien la obra de Sicilia se apoya en una ética y metafísica católicas, éstas no están exentas de un contacto con el pensamiento órfico.

Ahora bien, sobre el mito antes mencionado en relación con la temática de la poesía, es necesario señalar que Orfeo, como sostienen Carlos García Gual y David Hernández de la Fuente (2015), es una figura crística *per se*, no sólo por fungir como el profeta del culto fundado con base en él, sino por su muerte cruenta de carácter sacrificial y sus habilidades taumatúrgicas. A ello se suma el motivo análogo del descenso al Hades o catábasis en el caso de Orfeo, y el descenso de Cristo a los Infiernos y su posterior resurrección, normalmente llamada anástasis. En ambos casos el descenso cumple una función análoga con respecto al pensamiento de sus respectivos cultos: a Orfeo se le atribuye la fundación del culto debido al conocimiento sobre la muerte que se asume que adquirió tras haber penetrado y salido del reino de los muertos, por lo que no sólo conoce la geografía del Hades sino también la manera de sortear obstáculos y conseguir la entrada a los Campos Elíseos, además de que por su cualidad de poeta se le adjudica la transmisión por escrito de ese conocimiento; en cuanto a Cristo, después de haber sido muerto y sepultado, descendió al "Hades o infierno de los justos, donde aguardaban la resurrección los no bautizados, para vencer la muerte y llevarlos consigo" (García García, 2011, p. 1), acto que tiene lugar previamente a la resurrección del propio Jesús. Bajo esta óptica, resulta aun más notoria la afinidad, en tanto que en ambos casos el descenso, que resulta análogo, está estrechamente relacionado con las creencias de salvación de sus respectivos cultos.

En el poema de Sicilia, además del título, la intención del poema se ve reforzada en la dedicatoria, que además de a la memoria de Iosef Brodsky, se dirige "A mis muertos" (Sicilia, 2004, p. 135). Así mismo, lleva un epígrafe de *Permanencia en los puertos*, que, como se dijo antes, también

trata sobre la muerte de los seres queridos del poeta, entre ellos su padre: "¿No sentiste y tocaste / el cuerpo de mi padre?" (p. 137). Este epígrafe tomado de su primer libro es el fragmento 8 de la sección titulada "Viaje hacia la permanencia", y corresponde al coro que toma parte en él. A su vez, *Permanencia en los puertos* lleva un epígrafe de Giuseppe Lanza del Vasto: "Nada de lo que ha vivido se pierde… / La vida es un modo inmutable del Ser" (Sicilia, 2004, p. 13), Como se puede observar tanto la sección de la que procede el epígrafe empleado en *Pascua* como los versos de Lanza del Vasto denotan la misma idea de una trascendencia *post mortem*.

El primer canto de *Pascua* inicia con la enunciación del hablante lírico a propósito de la muerte como un misterio: "No comprendo la muerte" (Sicilia, 2004, p. 137), misma frase que se repite en el inicio del segundo canto, tras lo cual la estrofa incurre en dos motivos centrales de la tradición a la que me he referido, específicamente, el canto y el descenso hacia la noche:

> No comprendo la muerte, y, sin embargo,
> si desciendo a su noche y presto oído,
> descubro que alguien canta,
> que hay alguien en la sombra y su tiniebla
> que canta con un tono tan desnudo
> que se parece al viento en los cristales,
> y, sin embargo, oh alma, no es el viento
> porque también se ha muerto y se ha podrido. (p. 142)

La noche, mencionada como la noche de la muerte por el posesivo "su", resulta una metonimia del tópico denominado *somnium imago mortis*, esto es, el sueño como imagen de la muerte, dada la relación que tienen tanto la noche como el sueño como metáforas de ésta. El tópico implica, además, una creencia del culto órfico expresada en los himnos atribuidos a Orfeo: que el sueño nocturno es una forma de prepararse para la muerte, que consiste en una suerte de sueño permanente. Lo expresado en la estrofa citada arriba es el equivalente de decir que existe

algo más allá de la muerte-noche, y que es precisamente ése el espacio de donde proviene el canto. Es también destacable que es el hablante lírico quien desciende hacia la noche de la muerte ("si desciendo") y que el diálogo que sostiene hasta ese momento del poema es consigo mismo ("No comprendo la muerte") y por extensión, y en mayor profundidad, como se muestra en el penúltimo verso de la estrofa citada, con su propia alma, es decir, este descenso toma forma como un descenso de la voz lírica hacia su propio interior.

La aseveración de que alguien canta en la sombra se repite en las estrofas subsecuentes haciendo cada vez mayor énfasis en la certeza:

> Sí, alguien canta; alguien, allá en la sombra,
> bajo la espesa lluvia y el silencio, canta
> como una fina aguja que zurciera la noche con el día
>
> (…)
>
> Sí, no hay duda, alguien canta,
> porque esta noche todo está dormido
> y ella canta a pesar del silencio y de la sombra,
> en este breve instante
> *dentro y fuera del tiempo*, muy dentro,
> *como una música tan hondamente*
> *oída que ya nadie escucha.* (Sicilia, 2004, p.142)

Existe una distancia entre el hablante lírico y la voz; al decir que ésta proviene de "allá en la sombra", hay un "aquí" implícito que es el espacio ocupado por la lluvia, el silencio y la sombra misma, según el orden en que estos sustantivos aparecen. Es de destacarse que esta voz no sólo tiene el poder de trascender, de existir en dos planos distintos que son allá y aquí, sino que tiene la facultad de unir esa oposición como une "la noche con el día" y aquello que está dentro del tiempo con lo que está fuera de éste.

La facultad de unir, conciliar o dar sosiego no sólo es una virtud apolínea característica de la música de Orfeo, sino que ésta resulta un rasgo básico de la oposición orden-caos a la que el poeta mitológico se adscribe y de la cual también derivan también el mito del combate entre Apolo y Pitón y la Titanomaquia (Fontenrose, 2011; Martínez Villarroya, 2008). La música de Orfeo, entendida en su cualidad de héroe mítico como una suerte de arma pasiva que une y apacigua en vez de destruir, pertenece a lo que la mitocrítica de Gilbert Durand (2004) clasifica como símbolos diairéticos, es decir, de unión y separación. Además, la frase "esta noche todo está dormido", evoca (y resume) el inicio del *Primero sueño*, si bien en el poema de Sor Juana el viaje tiene lugar en un camino de ascenso.

El hablante lírico se pregunta si quien canta es su ángel guardián o el arcángel que custodia la puerta del paraíso, (Gabriel, de acuerdo con la tradición judeocristiana), si es Teresa de Jesús o Dios mismo:

> ¿O Tú, Señor, bajo esa tenue lámpara
> que es Tu resurrección y que miré
> hace tiempo, Señor, cuando murió
> mi padre[2] y yo esparcía sus cenizas
> sobre la soledad de un mar terrible
> y en el oscuro cántico de un Norte? (pp. 142-143)

Posteriormente, el hablante lírico vuelve a inquirir si se trata de Gabriel, aunque esta vez por su nombre y por el atributo de la trompeta. Sin embargo, la respuesta que recibe proviene de sus propios familiares y amigos muertos, las mismas "*sombras de mis muertos*" (p. 19) mencionadas en *Permanencia en los puertos*, quienes responden aquí también de manera coral:

[2] Es de destacarse el juego metapoético presente en que el poeta canta sobre el canto y en el hecho de que *Pascua* mantiene una constante alusión implícita a *Permanencia en los puertos*, aquí manifiesta en la mención de la muerte de su padre, hecho que, como se refirió y citó antes, ya figura en su primer libro.

Te equivocas, Javier, somos nosotros,
tus muertos, ¿nos recuerdas?, los que amaste,
por quienes duerme todo y estás triste (p.143)

El diálogo que enuncia este coro, cabe añadir, no sólo responde a la pregunta del hablante lírico de *Pascua*, sino también a una formulada en *Permanencia en los puertos*: "¿Quién se pondría a cantar (…) / La alabanza / a quien ante la muerte vive atónito" (p. 14). Pero aquí, concretamente, responde a lo planteado por la voz lírica en las primeras estrofas de *Pascua*, luego de expresar su no comprensión de la muerte:

Mis vivos están muertos
y con ellos mi ensueño,
mi oración, mis desiertos,
mi soledad, mi gusto por los puertos. (p.141)

La voz lírica desciende en busca de la fuente de donde brota la voz, o voces, que cantan, y esto se traduce en la búsqueda de los seres amados que han fallecido, motivo que emula el descenso de Orfeo al Hades en busca de Eurídice. No obstante, el descenso del hablante lírico hacia la oscuridad de su propia noche interior, metáfora del desasosiego mencionado por el coro, así como de la ya mencionada muerte, evoca también la *Noche oscura* de San Juan de la Cruz (2010). En el poema sanjuanino la Amada abandona la casa por la noche en busca del Amado, guiada, dentro de la oscuridad "sin otra luz y guía / sino la que en el corazón ardía" (p. 356) según dice la tercera estrofa. Aunque en primera instancia la voz lírica de *Pascua* es atraída por un medio auditivo, la metáfora de la luz de la *Noche oscura* también está presente en este poema de Sicilia, como se puede apreciar en la estrofa citada a continuación, en que, como denota el empleo de letra en itálica[3], es el coro quien habla:

[3] A diferencia de *Pascua*, que usa itálicas, las estrofas que corresponden al coro en *Permanencia en los puertos* especifican que es el coro quien habla.

O como cuando en Pascua la capilla
está a oscuras y en medio del silencio,
del vacío mental en donde sólo
existe el desolado
temor de las tinieblas y la muerte,
alguien enciende el Cirio y se transforma
el universo en un cantar de salmos. (p. 145)

Esta estrofa funge como una especie de modelo a escala de *Pascua*, en tanto que resume y explica su título y gran parte de su contenido: ante la incertidumbre sobre la muerte y el temor que provoca, la presencia de Dios, simbolizada por la luz del cirio, transforma el desasosiego en consuelo, o , para decirlo con el poema, lo "transforma (…) en un cantar de salmos", lo que coincide con el resumen que hace María Zambrano del viaje de Orfeo: "un viaje del alma a sus infiernos resuelto musicalmente" (Zambrano, p. 111). La importancia de la musicalidad, y concretamente del canto, unión de la palabra y de la música, en el caso particular de *Pascua*, es reforzada por el empleo de sustantivos como "loa" y "aria" (Sicilia, 2004, p. 150), en cuyo caso está implícita una voz coral manifiesta en el uso de letras itálicas en los fragmentos en que hablan los difuntos, y una voz solista que se sobreentiende o que sobresale de entre las demás. Es viable decir que el descenso de la voz lírica se resuelve en el consuelo de encontrar que los seres queridos han sido salvados, lo cual no está exento de un matiz musical, debido tanto a la atracción del hablante lírico por el canto que brotaba de la profundidad de la sombra, por la forma coral en que éstos se dirigen a él y por la correspondencia de dicho coro con el cantar de salmos. Esta forma armónica del ser que deviene al trascender la muerte se da, como es lógico dado el tono religioso del poema, gracias a Cristo:

transfigurados fuimos por el Cristo
y tenemos un cuerpo que no miras
porque informa una carne transformada. (p. 143)

El tercer canto de *Pascua* se constituye como una letanía que, como corresponde a este tipo de oración, expresa una intención consagratoria. Aunque el poema no es una elegía propiamente dicha, sí acusa un tono elegíaco, acorde al tema de la muerte, e incluso incurre por momentos en temas y un tono similares a tres de las cuatro partes que de acuerdo con Gladys Granata de Egües (2000) conforman la elegía clásica: *lamentatio*, *laudatio*, *consolatio*. Estos rasgos manifiestan incluso la misma secuencia, que, desde luego, resulta lógica: en el primer canto el hablante lírico se lamenta por la pérdida de sus seres queridos ("mis vivos están muertos"), y posteriormente encuentra el consuelo tras el diálogo con los mismos y al saberlos salvados por Cristo, como se mencionó en el párrafo anterior. Cabe aclarar que la parte correspondiente en cuanto a la *laudatio* o celebración no se dirige a los muertos como en la elegía tradicional, sino a Dios.

El cuarto canto del poema tiene también un tono de oración. Como se hace notar desde la primera estrofa de éste, tiene lugar una enumeración constante de elementos antitéticos:

> Entre el día y la noche sosegada;
> entre el silencio y la palabra dicha,
> se encuentra la presencia; entre la vida
> y la muerte; entre el fuego y la tiniebla
> se encuentra la presencia; entre el todo
> y la nada; entre el sueño y la vigilia; (p.147)

Esta "presencia" que tiene lugar en el medio de las oposiciones no sólo está entre ellas sino que las une y suscita la transición, tal como en las primeras estrofas del poema donde la voz que cantaba se comparaba como una aguja "que zurciera la noche con el día". Finalmente, aunque ese "alguien" que cantaba en las sombras era el coro de los muertos, el canto en sí no provenía sólo de ellos sino de Dios a través de ellos, ahora transfigurados.

El descenso del yo lírico de *Pascua* culmina en una especie de variante de la contemplación dantesca, si recordamos el final de la *Comedia* o el mencionado *Primero sueño*, dado que el diálogo con sus muertos implica el contacto con la "presencia" de Dios, si bien no llega al punto de unión de la Amada y el Amado de la *Noche oscura* de San Juan, identificación que, en cambio, sí tiene lugar en *Permanencia en los puertos*: "LA PRESENCIA DE DIOS, / ¡EL AMADO! (…)" (p. 32). En las estrofas siguientes del mismo canto, se sintetizan el viaje y su finalidad:

si callas y desciendes hasta el fondo
del alma donde todo está en tinieblas
y el silencio es tan denso que da miedo;
a la hora más negra y más oscura;
cuando todo reposa imitando a la muerte

(…)

si sabes escuchar podrás oír
su voz que canta, sí, que canta y nutre
nuestra vida presente y la redime. (p. 149)

La mención inicial de "esta noche todo está dormido" resurge aquí, haciendo explícita la idea de que el sueño es una forma que antecede o imita a la muerte. Además, la voz anónima de "alguien canta", se vuelve "su voz", es decir, la voz de Dios, o bien su presencia haciéndose patente a través de la voz coral de los muertos del hablante lírico, y a su vez, la presencia de esos seres queridos es percibida en la presencia de Dios. Esta notoriedad de la ausencia de los ahora difuntos se manifiesta en la primera estrofa del quinto y último canto, donde el poeta recurre a la estructura de la lira:

Extraviado en lo inerte,
a mitad del camino de mi vida,
contemplando la muerte
de a quienes sin medida
amé y cuya presencia ahora es ida. (Sicilia, 2004, pp. 149-150)

Nótese que en esta estrofa los vínculos e implicaciones intertextuales son numerosos: en el segundo verso está el íncipit de la *Comedia*, que de nuevo remite al tono de desasosiego y de incertidumbre del inicio de *Pascua* y lo resignifica al vincular el motivo del descenso con el poema de Dante, quien también emprende un viaje de descenso para luego ascender y encontrarse con Beatriz; así mismo, el empleo de la lira como estrofa deviene en un rasgo de herencia sanjuanina, pero también "garcilasiana" (Jiménez Serrano, 2009, p. 155), y aunque es más viable pensar, por el matiz religioso del poema y los antecedentes del autor, en la lira del *Cántico espiritual* y la ya mencionada *Noche oscura*.[4]

En este último canto tiene presencia un tópico elegíaco denominado por Javier Martínez Ruíz (1996) como "dolor universal", esto es, el lamento por el difunto que profieren elementos naturales como animales, plantas y ríos, y que Raymond Kania (2012) asocia directamente con el *Lamento por Adonis* y el *Lamento por Bion*, cuyo origen explica en el poder de la música de Orfeo para embelesar, domeñar e incluso animar a los animales y árboles.[5] En *Pascua*, Sicilia menciona el dolor de los objetos

[4] La lira, introducida en la lengua española por Garcilaso de la Vega, es, como se ha dicho, uno de los varios puntos de encuentro de la poesía española con el doble motivo bucólico-elegíaco, de lo cual son muestra las églogas y elegías del poeta toledano.

[5] Elsa Cross (2015) menciona, además de a Orfeo, a Anfión y Zeto, ambos hijos de Zeus, como personajes a quienes también es dado el poder de animar las piedras para edificar las murallas de Tebas al toque de su lira. Sin embargo, hay versiones del mito órfico en las cuales el vate tracio no sólo es capaz de hacer que se muevan, sino que su canto incluso las conmueve e impide que lo golpeen cuando éstas son lanzadas por las ménades.

cotidianos en una enumeración que incluye los cerrojos y las llaves, el Nintendo, los dados, una silla y una corbata.

Hacia el final del poema, este dolor universal se torna en una celebración de renacimiento: a la oscuridad de la noche a la que desciende el hablante lírico del poema le sucede un amanecer acorde al ánimo de consuelo y de esperanza que ahora domina y que adquiere un matiz de renovación cíclica al ser establecido a través de imágenes naturales, en oposición a los objetos antes mencionados. El amanecer del poema semeja la llegada de la primavera: "como almendro nace (…) en el oscuro invierno y el olvido" y "despiertan los prados", las "copas de los árboles" y "las aves" (Sicilia, 2004, p. 150). Este renacimiento silvestre, con elementos propios del *locus amoenus* de la poesía bucólica, es comparable a la creencia de los cultos místericos sobre el renacimiento y salvación del alma, basada en la comparación de los ciclos naturales (como el ciclo lunar y las estaciones del año) con el supuesto de que ocurre lo mismo tras la muerte del ser humano. De hecho, el poema incurre en este tipo de pensamiento, ya que tras esos elementos naturales se sigue esta conclusión:

> Morimos con los muertos
> y con ellos nacemos,
> aquí, ahora y siempre,
> en ese eterno instante
> en que lenguas de fuego
> descienden en la noche
> y en este *no sé qué que balbucimos*. (p. 153)

Los primeros dos versos establecen no sólo un ciclo de muerte y resurrección, sino también una forma de comunión entre vivos y muertos que resulta tanto orgánica como simbólica y que, al igual que los demás rasgos mencionados a lo largo de este texto, ya estaba presente en *Permanencia en los puertos*: "Pues la vida del hombre está en su muerte" (p. 15), esto en el entendido de la soteriología católica de que la salvación, como vida eterna y ultraterrena, es la verdadera vida. Finalmente, la variante del verso del

Cántico espiritual con que concluye la estrofa implica la adquisición de un conocimiento posterior al descenso y al encuentro que resulta imposible de expresar en palabras como ocurre también al final de la *Comedia* de Dante cuando el poeta asciende al Empíreo y accede a la contemplación de la Trinidad y de la obra divina y comprende el misterio del amor de Dios, así como la visión que tiene el hablante lírico del *Primero sueño* y la experiencia de la unión entre Amado y Amada en el cántico sanjuanino.

Es preciso añadir que, más allá de la influencia de la obra de San Juan de la Cruz y la de Dante, Sicilia ha sido receptor de motivos, temas e ideas de carácter órfico por la vía de numerosos autores: de Acuerdo con Silvina Manzano Añorve (2016), en la obra posterior de Sicilia, concretamente en *Tríptico del desierto* (2009) hay resonancias del poeta florentino, así como de Eliot y Rilke, autores cuya obra acusa un vínculo explícito con la tradición órfica en la Comedia y los *Sonetos a Orfeo*, si bien, en el caso de Eliot, la relación se da con un mito aledaño al órfico como es el de Perséfone en *The wasteland*. El propio Javier Sicilia es consciente de pertenecer a una tradición particular, como menciona en el siguiente fragmento citado por Manzano Añorve (2016):

> Yo mismo, a lo largo del tiempo, he declarado públicamente que pertenezco a una tradición muy antigua y a la vez muy moderna para la que la noción de autor no existe y a través de la cual el poeta, "la voz de la tribu", decía Mallarmé, dialoga con la Tradición y la reactualiza para otros. (p.16)

Aunque, desde luego, el autor no se refiere a ninguna tradición relacionada con un mito, es notorio el hecho de que en sus palabras y en el acto de actualizar dicha tradición, está implícita la transmisión de tópicos, temas y motivos cuya presencia y origen no siempre están claros o incluso llegan a obviarse. Por añadidura, resulta una coincidencia por lo menos curiosa el que Sicilia acuda a las palabras de Mallarmé, a quien tanto concernía lo que él mismo llama en una carta a dirigida a Paul Verlaine "la explicación órfica de la tierra" como deber del poeta. La lectura de estos cuatro poetas por parte del mexicano, en todo caso, viene a refor-

zar la noción de relativa furtividad de esta tradición y su transmisión de manera velada o no del todo consciente, pero que finalmente demuestra ser vigente en la poesía mexicana contemporánea, en este caso, en por lo menos un poema de Javier Sicilia.

Conclusión

Como se puede constatar, *Pascua* forma parte del flujo de una tradición poética particular que tiene su origen en un mito singularmente importante para la concepción de la poesía como la conocemos; esto quizá se deba, en parte, a que su protagonista funge como símbolo de la poesía misma: Orfeo y su intento por recuperar a Eurídice mediante su canto, así como su desenlace, son una metáfora *ad hoc* de la elegía como un intento de preservar la imagen y la memoria de aquellos que son objeto del lamento. Aunque *Pascua* no es una elegía propiamente dicha, el tono de lamento y los demás rasgos elegíacos mencionados delinean el mito de Orfeo y el culto fundado sobre ambos, personaje y mito, como el punto del que brotan y se ramifican para luego volver a converger diversas tradiciones poéticas: la religiosa-mística y la bucólica-elegíaca, por lo menos.

Aunque no parece que sea necesario aclararlo, al hablar de la presencia del mito y de algunas ideas del culto órfico dentro de la poesía mexicana contemporánea no se trata de subrayar una mera curiosidad filológica, es decir, no sólo se trata de decir que existe una relación entre ambos, sino de comprender el mito y el culto desde la perspectiva de la obra de poetas actuales y de dejar claro que para algunos autores esto es una forma de concebir y de comprender la poesía: tal parece ser el caso de Javier Sicilia, cuya obra guarda resabios del contenido órfico, si bien el contenedor, por decirlo metafóricamente, es el de la religión y literatura católicas. Como menciona Jiménez Serrano (2009): "Desde su visión poética y a la vez sagrada del mundo, lo que [Sicilia] escribe se convierte en la ofrenda con la que se acerca a Dios", por lo cual "Javier Sicilia se ha convertido en un hierofante" (p. 104). El término hierofante como análogo o calificativo del poeta ha sido empleado para denominar a numerosos autores, por lo que queda claro que las correspondencias entre el ejercicio de la poesía

y el pensamiento relativo a los antiguos cultos mistéricos va más allá de relaciones temáticas o intertextuales. Como se mencionó al inicio de este texto, mucho de lo destacable sobre esta línea de investigación deviene de que los temas e ideas órficos trasciendan precisamente a través de la palabra poética. *Pascua* de Javier Sicilia es sólo un eslabón más en la cadena de una vasta y larga tradición en que figuran, entre otros motivos, el descenso, el lamento, el canto y la esperanza de salvación a través de la palabra. A su vez, estos tópicos, temas, motivos e ideas son algunos de los que este poeta se ha servido en la definición de su voz y la construcción de su obra, ello apunta hacia algo mayor, dentro de la poesía en general, y de la mexicana en particular, que convendría ser estudiado a profundidad y a conciencia.

Bibliografía

Agamben, G. (2016). El torso órfico de la poesía. En *El final del poema*. Argentina: Adriana Hidalgo Editora.

Aguilera, L. J. (2017). *El poema místico en la poesía mexicana contemporánea. Hacia una tipología.* México: Universidad de Guadalajara.

Austin, L. J. (1970). Mallarmé et le mythe d'Orphée. *Cahiers de l'Association internationale des études francaises,* (22), 169-180. doi: https://doi.org/10.3406/caief.1970.958

Bernabé, A. (2019). *La voz de Orfeo. Religión y poesía*. Córdoba: Editorial Universidad de Córdoba.

Bonaffini, L. (1981). Campana, Dante e l'orfismo: Componenti dantesche nei Canti orfici. *Italica,* 58(4), 264-280. doi: 10.2307/479222.

Burkert, W. (1999). *De Homero a los magos, la tradición oriental en la cultura griega*. Barcelona: Acantilado.

De Aguinaga, L. V. (2019). El mito de Orfeo en los libros ganadores del Premio Aguascalientes. En *Una tradición frente a su espejo. Estudios críticos por los 20 años del Premio Nacional de Poesía Aguascalientes*. México: Instituto Cultural de Aguascalientes.

De la Cruz, S. J. (2010). *Obras completas*. España: Editorial Monte Carmelo.

Durand, G. (2004). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica.

Fontenrose, J. (2011). *Python. Estudio del mito délfico y sus orígenes.* Madrid: Sexto piso.

García García, F. A. (2011). La anástasis – descenso a los infiernos. *Revista digital de iconografía medieval* – Universidad Complutense de Madrid, 3(6), 1-17. Recuperado de: https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-3.%20An%C3%A1stasis.pdf

García Gual, C. y Hernández de la Fuente, D. (2015). *El mito de Orfeo. Estudio y tradición poética.* España: Fondo de Cultura Económica.

Granata de Egües, G. (2000). Presencia de la elegía clásica en el Llanto por Ignacio Sánchez Mejías de Federico García Lorca. *Revista de Literaturas Modernas* - Universidad Nacional de Cuyo, (30), 101-113. Recuperado de: https://bdigital.uncuyo.edu.ar/app/navegador/?idobjeto=2617

Jiménez Serrano, M. (2009). *El lenguaje místico de* Permanencia en los puertos *de Javier Sicilia* (tesis de maestría). Universidad Nacional Autónoma de México, México. Recuperado de: http://132.248.9.195/ptd2009/junio/0643860/Index.html

Kania, R. (2012). Orpheus and the reinvention of bucolic poetry. *The American Journal of Philology,* 133(4), 657-685. Recuperado de: www.jstor.org/stable/41809495

Manzano Añorve, S. (2016). El misterio de Dios, la poesía de Javier Sicilia. *Revista Iberoamericana para la Investigación y el Desarrollo Educativo*, 6(12), 570-588. Recuperado de: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5850202

Martínez Ruiz, F. (1996). Hacia una caracterización de la elegía funeral barroca. En B. López Bueno (Ed.), *III Encuentro Internacional sobre poesía del Siglo de Oro, La Elegía* (pp. 293- 315). España: Universidad de Córdoba, Universidad de Sevilla.

Martínez Villarroya, J. (2008). *Las estructuras antropológicas del imaginario órfico. El cetro, la crátera y el niño*. (tesis doctoral) Universitat de Barcelona, España. Recuperado de : https://www.academia.

edu/18230165/Las_estructuras_antropol%C3%B3gicas_del_imaginario_%C3%B3rfico._El_cetro_la_cr%C3%A1tera_y_el_ni%C3%B1o_tesis_de_doctorado_Universidad_de_Barcelona_ediciones_electr%C3%B3nicas_de_la_UB_2008_http_www.tesisenxarxa.net_TDX-0523108-105649_ISBN_9788469147030

Sicilia, J. (2004). *La presencia desierta. Poesía 1982-2004)*. México: Fondo de Cultura Económica.

Venegas, R. (22 de abril de 2007). Reflejos del espíritu, entrevista con Javier Sicilia. *La Jornada Semanal*. Recuperado de: https://www.jornada.com.mx/2007/04/22/sem-ricardo.html

Acerca de los autores

ALEXANDRA SAAVEDRA GALINDO. Doctora en Letras por la UNAM, maestra en Estudios Latinoamericanos (área de Literatura), por la misma institución, y licenciada en Lingüística y Literatura con énfasis en Investigación Literaria, por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas de Bogotá. Fue investigadora posdoctoral en el Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la UNAM (2016-2018). En 2014 realizó una estancia de investigación en la Universidad Complutense de Madrid y, en 2009, en la Universidad Autónoma de Barcelona. Ha participado como conferencista y ponente en diversos congresos y eventos académicos. Ha coordinado dos libros, y cuenta con capítulos y artículos publicados en revistas internacionales arbitradas. Sus áreas de investigación son el arte conceptual y la experimentación formal en la literatura hispanoamericana actual, la obra de César Aira, la ruptura de géneros literarios, y la metaficción, autoficción e intertextualidad en la narrativa latinoamericana contemporánea. Es profesora de Literatura hispanoamericana contemporánea, Literatura comparada y de Teoría literaria en la Universidad del Claustro de Sor Juana. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores mexicanos (SNI), y es miembro fundador del SENALC. Actualmente es la Coordinadora Ejecutiva de la Cátedra Extraordinaria Carlos Fuentes de Literatura Hispanoamericana de la UNAM.

ARMANDO OCTAVIO VELÁZQUEZ SOTO. Doctor en Letras por la UNAM. Profesor asociado de tiempo completo en el Colegio de Letras Hispánicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Forma parte del Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea, de la red de investigación "Literary Cultures of the Global South"/"Futures under Construction in the Global South" (Universidad de Tübingen) y del Sistema Nacional de Investigadores.

Dentro de sus líneas de investigación se encuentran las representaciones literarias de la memoria, las literaturas migrantes, la multimodalidad narrativa y la narratología posclásica. Coordinó el libro *La memoria cercena lo que une: lecturas críticas a la obra de Julián Herbert* (2019), y participó en la coordinación de los volúmenes *Literaturas en México* (1990-2018). *Poéticas e intervenciones* (2019) y *Ficciones liminales. Narrativa mexicana de inicios del siglo XXI* (en prensa).

BRENDA MORALES MUÑOZ. Doctora en Estudios Latinoamericanos por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Se especializa en el estudio de la narrativa peruana y en la literatura latinoamericana contemporánea sobre distintos tipos de violencia. Es miembro fundador del Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea y del Seminario Dimensiones Humanas e Imaginarios del Espacio Urbano. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores y actualmente es profesora de tiempo completo en el Colegio de Estudios Latinoamericanos de la UNAM. Sus publicaciones más recientes son: "El abismo devuelve la mirada: un estudio sobre las representaciones de la violencia en *Trabajos del reino* y *Los ojos de Lía*", en Ivonne Sánchez Becerril (coord.). *De la alegoría a la palabra: el reino de Yuri Herrera*. México, UNAM-FFYL, 2019, pp. 53-80 y "Reflexiones sobre la migración a partir de *Los niños perdidos* de Valeria Luiselli". *Diseminaciones. Revista de Investigación y critica en Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Querétaro*. V. 2, n. 3, 2019, pp. 53-70.

CECILIA EUDAVE. Narradora y ensayista. Doctora en Estudios Romances por la Universidad Paul Valery III, Francia. Coordinó la Maestría

en Estudios de Literatura Mexicana de la Universidad de Guadalajara (2008-2014). Es profesora investigadora en la misma universidad. Autora de los volúmenes de cuento *Técnicamente humanos* (Ed. Del Plenilunio, 1996), *En primera persona* (Amargord, 2014) y *Registro de Imposibles* (Fondo Editorial Tierra Adentro, 2000; 2da. edición Ed. Del Plenilunio, 2006; traducción al inglés, 2014); de las novelas *La criatura del espejo* (Editorial Progreso, 2007), *El enigma de la esfera* (Editorial Progreso, 2008), *Bestiaria vida* (Ficticia, 2008; Eolas Ediciones, 2018), *Pesadillas al mediodía* (Editorial Progreso, 2009) y los cuentos infantiles *Papá oso* (Ed. A Buen Paso, España, 2009), entre otros.

DIANA SOFÍA SÁNCHEZ HERNÁNDEZ. Profesora e investigadora de tiempo completo adscrita al Departamento de Letras del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara. Doctora y Maestra en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); Licenciada en Letras Hispánicas por la Universidad de Guadalajara (UdG). Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Sus líneas de investigación y temas de interés comprenden la Novela histórica latinoamericana, la Narrativa mexicana del siglo XX y XXI, los Estudios culturales en torno a la memoria y la Crítica y teórica literaria desde la visión de América Latina. Es responsable del proyecto: "La representación del pasado y la violencia como problemáticas transfronterizas de la literatura contemporánea".

FERRAN RIESGO. (España, 1990). Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Alicante, y Máster en Estudios Literarios por la misma Universidad. Cursó estudios de piano en el Conservatorio Profesional Guitarrista José Tomás, y se doctoró en Filosofía y Letras con la tesis *Música y narrativa en el Río de la Plata: Felisberto Hernández, Daniel Moyano y el surco del tango en las letras argentinas.* La mayoría de sus trabajos se desarrollan en el marco de las relaciones entre música y literatura, especialmente en el ámbito latinoamericano. Actualmente es Profesor Asociado de Literatura en la Universidad de Alicante.

IGNACIO BALLESTER PARDO. (Villena, Alicante, 1990). Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Alicante, miembro del Centro de

Estudios Literarios Iberoamericanos Mario Benedetti y del Seminario de Investigación en Poesía Mexicana Contemporánea. Entre sus líneas de trabajo destacan la lírica hispanoamericana, la didáctica de la lengua y la literatura, los estudios de género o la literatura experimental. Es autor del libro *La dimensión cívica en la poesía mexicana contemporánea: herencia, tradición y renovación en la obra de Vicente Quirarte* (Tirant lo Blanch / Universidad Autónoma del Estado de México, 2019).

JORGE ANTONIO MEDINA TRUJILLO. (Oriundo de Guadalajara, Jalisco) Actualmente se encuentra estudiando la Maestría en Estudios de Literatura Mexicana. Su principal línea de investigación es el *Don Quijote* de Cervantes y las reelaboraciones que se han hecho de él. Fue organizador, ponente y moderador en el "Coloquio de los perros. Acto celebratorio por los cuatrocientos años de El Quijote de 1615"; la ponencia presentada fue *La Sombra de Cervantes. Análisis del don Quijote creado por Avellaneda desde su construcción como personaje literario* (UdeG, CUCSH La Normal). Asimismo, tiene un especial interés en el teatro y la narrativa mexicana. Ha profundizado en la obra de Vicente Riva Palacio (en 2015 publicó el artículo "Riva Palacio: el prefacio de un espacio) y, con especial interés, en la del escritor contemporáneo Eduardo Antonio Parra.

JUAN TOMÁS MARTÍNEZ GUTIÉRREZ. Maestro y Doctor en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México y Licenciado en Letras Hispánicas por la Universidad de Guadalajara, institución en la que actualmente se desempeña como Profesor Investigador de tiempo completo adscrito al Departamento de Letras. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, sus líneas de trabajo giran en torno a problemas de la poética de la ficción, literatura fantástica, literatura comparada; literatura, memoria y poder político.

LUZ EUGENIA AGUILAR GONZÁLEZ. Profesora-investigadora del Departamento de Letras de la Universidad de Guadalajara. Es licenciada en Letras por la Universidad de Guadalajara, maestra en educación por la Universidad del Valle de Atemajac y doctora en educación por la

Universidad de Guadalajara. Miembro del Consejo Mexicano de Investigación Educativa y del Sistema Nacional de Investigadores, Nivel 1. Miembro del Cuerpo académico consolidado: Lenguaje, literatura y literacidad (UDG-CA-740). Cuenta con el reconocimiento de Perfil deseable del Programa para el Desarrollo Profesional Docente (PRODEP). Ha trabajado talleres e impartido ponencias para el desarrollo de la recepción crítica en niños y en estudios de uso y consumo de medios entre jóvenes. Ha participado en investigaciones interdisciplinares sobre violencia y convivencia en educación básica. En los últimos años ha investigado sobre escritura académica y análisis literario. Sus líneas de investigación son: literacidad académica centrada en el análisis de textos escritos. Actualmente es jefa del Departamento de Letras de la Universidad de Guadalajara.

MARCO ANTONIO ISLAS ARÉVALO. Licenciado en Comunicación Pública, de la Universidad de Guadalajara. Actualmente se encuentra estudiando la Maestría en Estudios Literarios de Literatura Mexicana, de la Universidad de Guadalajara.

MARGARITA JIMÉNEZ MORENO. **(**Nació en Jalisco en el año de 1981). Egresada de la Normal Superior de Especialidades de Jalisco y titulada con mención honorifica en la Licenciatura en Educación Inicial. Es también Licenciada en Educación Preescolar, ha cursado diversos diplomados en educación alterativa como Piere Faure y Waldorf. En su desarrollo profesional como docente, el arte y sus diversas manifestaciones artísticas ha ocupado un lugar trascendente. En su niñez se gestó el amor por los libros a través de las lecturas maternas y una participación activa en talleres literarios donde escribía cuentos infantiles. La semilla esta germinado y hoy en día la tapatía, ha unido a la docencia su pasión por las letras.

MARÍA REBECA CHÁVEZ BÁEZ. (Jalisco, México). Alumna de la Licenciatura en Letras Hispánicas de la Universidad de Guadalajara. Desempeñó su servicio social en la unidad de procesos técnicos en la Biblioteca Central Dr. Manuel Rodríguez Lapuente del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, asimismo realizó

sus prácticas profesionales como asistente académico de los diplomados que ofrece el Centro de Investigación y Certificación del Español como Lengua Extranjera y Materna (CICELEM) del CUCSH: "Diplomado en Enseñanza del Español como Segunda Lengua" y "Español: Escritura y Corrección de Textos"; también participó como maestra y asistente académico del Programa de Español Para Extranjeros (PEPE) de la misma universidad. Actualmente cursa el último semestre y trabaja en su tesis de Licenciatura *La representación de la violencia en la narrativa de La paz de los sepulcros de Jorge Volpi,* además, es becaria del Programa de Estímulos Económicos a Estudiantes Sobresalientes de la Universidad de Guadalajara.

MIGUEL ÁNGEL GÓMEZ SORIANO. Doctorando en Filosofía y Letras por la Universidad de Alicante. Becario de investigación en formación de carácter predoctoral financiada por la Consellería de Educación (Comunidad Valenciana, ACIF/2017). Proyecto de tesis centrado en la recuperación y la reescritura de la historia en la poesía latinoamericana del siglo XX, en concreto el caso de Jorge Enrique Adoum y *Los cuadernos de la tierra*. Publicaciones principales: "La figura del indígena en Dios trajo la sombra. Una revisión de la Conquista y el encuentro con el otro desde la poesía histórica de Jorge Enrique Adoum", en Susanna Regazzoni y Fabiola Cecere (eds.), América: el relato de un continente, Biblioteca di Rassegna iberistica 14, Venezia, Edizioni Ca'Foscari, 2019a, pp. 55-69. "La reescritura poética de la historia inca en El enemigo y la mañana de Jorge Enrique Adoum", en Chiara Bolognese e Iledys González (coords.), Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos, vol. 19, 2019b, pp. 257-273. "Jorge Enrique Adoum y la (in)utilidad de la poesía", en Miguel Ángel Gómez Soriano, Ignacio Ballester Pardo y Ferran Riesgo (eds.), *Formas de la rebeldía en la literatura hispánica,* Sevilla, Renacimiento, 2020. Miguel Ángel Gómez Soriano, Ignacio Ballester Pardo y Ferran Riesgo (eds.), *Formas de la rebeldía en la literatura hispánica,* Sevilla, Renacimiento, 2020.

OSCAR KALEB GÓMEZ GUTIÉRREZ. (Guadalajara, 1990). Licenciado en Letras Hispánicas por la Universidad de Guadalajara. Líneas de investigación: poesía mexicana. poesía española, literatura comparada, mitocrítica. Autor de una tesis sobre pensamiento religioso y tradición taurina en la obra de Federico García Lorca titulada *La tauromaquia, entre el mito y la religiosidad: el* Llanto por Ignacio Sánchez Mejías *de Federico García Lorca como poema taurino*.

PRISCILA MACHADO BARRETO SANTOS. Licenciada en Letras por la Universidad Federal da Bahia, ha realizado investigaciones en torno al discurso del cuerpo, artículo que se publicó en la Revista *Hyperion* con el título "O olhar estrangeiro na pele que habito: o estereótipo como signo ideológico"; estudió al personaje como elaboración ética y estética, trabajo que se publicó en colaboración con el título "La novela de los hijos: la memoria reivindicada en Formas de volver a casa, de Alejandro Zambra", en el libro *Estudios filosóficos: filosofía y pensamiento latinoamericana*, es Maestra en Literatura Mexicana por la Universidad de Guadalajara con la tesis titulada "Los desdoblamientos de la fragmentación en Flores de Mario Bellatin: poéticas discursivas de la ausencia". Actualmente estudia el Doctorado en Filosofía y Letras en la Universidad de Alicante.

SEBASTIÁN MIRAS. Doctor en Estudios Literarios por la Universidad de Alicante desde el año 2016. Como resultado de su tesis doctoral, en el año 2017 publicó el libro *Las invenciones míticas de Felisberto Hernández*, en la editorial Editum. Su actividad investigadora se centra en el ámbito de la literatura hispanoamericana, y la didáctica de la literatura. Actualmente cursa el Máster en Filosofía Teórica y Práctica de la UNED. Es profesor asociado de Didáctica de la Lengua y la Literatura en la Universidad de Alicante.

Imaginar el pasado, reconstruir futuros.
Literatura mexicana del siglo XXI: entre nuevas textualidades
y la reivindicación de tradiciones
se terminó de editar en febrero de 2021
en los talleres de Kerigma Artes Gráficas
calle Pamplona 1136, Colonia Santa Elena Alcalde
Guadalajara, Jalisco, México.

La edición consta de 1 ejemplar.

Corrección y Diagramación: Kerigma Artes Gráficas

En este volumen encontramos acercamientos analíticos sobre obras pertenecientes a diversos géneros (poesía, narrativa y ensayo), donde coexisten hilos comunicantes y similares núcleos temáticos. Creemos que las obras analizadas comparten, por diversas vías, una preocupación por comprender e integrarse en un devenir histórico, ya sea por el asunto tratado o por la manera de aproximarse a un género o tradición particular. De ahí surge el título del libro *Imaginar el pasado, reconstruir futuros. Literatura mexicana del siglo XXI: entre nuevas textualidades y la reivindicación de tradiciones.* Cuando la experiencia individual o colectiva ya resultan inaccesibles y el horizonte de porvenir parece cancelado, es apremiante imaginar ese pasado para reconstruir vías hacia otras posibilidades de futuro. Existe, en la literatura aquí revisada, una fascinante vitalidad, una promesa de persistencia.

CUCSH
CENTRO UNIVERSITARIO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
Academia
ISBN 978-607-571-084-6