

TALES SOMOS

EN EL CAMINO DE LA PALABRA:
Reflexiones sobre literatura



Universidad Veracruzana
Dirección Editorial

Coordinadores

Daniel Domínguez Cuenca
Carlos Gutiérrez Alfonzo
Norma Esther García Meza

Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial.

La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

TALES SOMOS

EN EL CAMINO DE LA PALABRA:
Reflexiones sobre literatura

Coordinadores

Daniel Domínguez Cuenca
Carlos Gutiérrez Alfonzo
Norma Esther García Meza

Los textos que conforman este libro fueron dictaminados por dos pares académicos especialistas en el tema: Dr. Pol Popovic Karic, Profesor-investigador del Tecnológico de Monterrey, Campus Monterrey, miembro regular de la Academia Mexicana de las Ciencias e integrante del Sistema Nacional de Investigadores nivel II; y Dr. Roberto Sánchez Benítez, Profesor-investigador Titular C de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez e integrante del Sistema Nacional de Investigadores nivel II.

Fotografía en portada: Miguelángel Llera González

Diseño de portada: Andrea Ortiz Romano

Edición y formación: Eréndira G. Esperón Cervantes

Diseño de viñeta: Jerónimo González García

Fotografía: Pedro Rodrigo González García y Armando Figueredo

Primera edición, 28 de marzo de 2018

D. R. © Universidad Veracruzana

Dirección Editorial

Hidalgo núm. 9, Centro, CP 91000

Xalapa, Veracruz, México

Apartado postal 97

diredit@uv.mx

Tel./fax (01228) 8185980; 8181388

ISBN 978-607-502-653-4

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Sara Ladrón de Guevara
Rectora

María Magdalena Hernández Alarcón
Secretaria Académica

Salvador Tapia Spinoso
Secretario de Administración y Finanzas

Octavio A. Ochoa Contreras
Secretario de Desarrollo Institucional

Édgar García Valencia
Director Editorial

Dedicado a:

Pedro, Jerónimo y Pedro Rodrigo

Édgar, Mónica y Esteban

Ofelia, Santiago y Ana Ofelia

Abuelita Rofi y Ariadna

Mariana, Diego y Miranda Xih



ÍNDICE

Introducción

Pol Popovic Karic 11

PRIMERA PARTE

Memoria del miedo a la palabra escrita

Norma Esther García Meza 17

Cuando se encuentra la palabra: voces

Carlos Gutiérrez Alfonzo 47

SEGUNDA PARTE

Para llegar a los estudios de género y la teoría literaria feminista

Luzelena Gutiérrez de Velasco 77

La palabra ante la invisibilidad: el caso de las mujeres recreadas en el discurso

Gabriela Sánchez Medina 95

TERCERA PARTE

Entre la historia y la ficción: imágenes artísticas como saber poético-pensante

Ariadna Alvarado López 133

Palimpsestos y otras prácticas estéticas derivadas

Daniel Domínguez Cuenca 157

INTRODUCCIÓN

Pol Popovic Karic

Los seis capítulos presentados en esta antología, de corte literario, tienen por lo menos dos variables en común: la individualidad y la palabra. La individualidad se nota tanto en el uso de la primera persona de enunciación “yo” como en la manera personal de abrirse camino en la exploración literaria para reflexionar, analizar y cotejar distintos contextos o movimientos socio-literarios. Al abordar un texto o concepto, a menudo los autores se refieren a sus experiencias personales; en la textura de sus escrituras, se desdibujan experiencias individuales como la sensibilidad poética, la contemplación de una situación social al igual que la revaloración de un movimiento.

La presencia del “yo” como sujeto de reflexión y análisis da cuerpo y poderes extraordinarios a los autores quienes al atravesar territorios literarios, en ocasiones, salen de los textos para referirse a seres humanos y contextos reales. De tal forma que la palabra escrita encuentra su vecina semántica en la vida concreta de los autores. Esta unión permite una red de análisis comparativos entre el uso y la funcionalidad de la palabra en el texto y el contexto de la vida real.

En los dos primeros capítulos, los análisis de la palabra se entrecruzan en los ámbitos legal, literario y oral. Esta combinación de nociones a priori ajenas ofreció distintos acercamientos a los efectos y poderes de la palabra. De ambos lados de la línea delimitadora, puesta entre lo dicho y lo escrito, emergieron sensaciones relacionadas con el miedo,

la intimidación, la angustia, el terror y la sensibilidad poética como efectos de la recepción verbal. El abanico de sensaciones estremecedoras y poéticas, de estos dos capítulos, tendió un puente de comunicación sobre las asperezas y finezas de la vida real y literaria.

El tercero y el cuarto capítulos introducen al lector en el ámbito de la teoría feminista combinando los contextos político, económico, social, teórico y, sobre todo, literario. Esta perspectiva multidisciplinaria facilitó el establecimiento de una red de signos cuyas valoraciones crearon una noción cabal del feminismo. Contemplando distintos patrones existenciales, los capítulos atestiguan impactos simultáneos y empalmados de fuerzas culturales y sociales que moldearon al ser humano y, en particular, a la mujer.

En estos capítulos, se hilvanan las etapas históricas que marcaron la noción del género y del feminismo. Se exploran sus orígenes en la Edad Media y se da seguimiento a su evolución hasta la modernidad complementando dichas posturas con ejemplos de la literatura mexicana y extranjera. Se muestra la transformación y la maduración del feminismo a través de su exposición a nuevas ideas y acontecimientos internacionales. Como resultado de dichas exploraciones, emerge sutilmente del texto la noción del cambio en la consciencia de la mujer sobre su papel y el deseo de la equidad en un mundo a menudo desdeñoso del segundo sexo.

Los últimos dos capítulos privilegian un acercamiento moderno, o posmoderno, a la crítica literaria. El primero explora la fluctuante distancia semántica y literaria entre la historia y la ficción; también muestra acertadamente la manera en que estos dos polos se acercan y confunden uno con el otro dependiendo del punto de enfoque. En este capítulo, el tema de verosimilitud desempeña un papel importante al representar el matiz diferencial e incierto entre la historia y la ficción.

En el último capítulo de la antología, el autor describe detalladamente las cinco formas de la representación escrita

que propuso Gérard Genette en *Palimpsestos*. A continuación, el autor aplica diestramente este marco teórico en el análisis de diversas obras de escritores mexicanos y extranjeros. La aplicación de algunas nociones teóricas, que son parte del canon literario del siglo xx, a obras apropiadamente seleccionadas provee un interesante acercamiento al análisis literario y entre disciplinas.

Estos seis capítulos representan el cuerpo de la antología cuyos lectores apreciarán una diversidad de perspectivas y acercamientos a la palabra, sociedad y pensamiento crítico. Aunque pertenezcan a visiones individuales, estos textos construyen una interesante base humanística a través del análisis multidisciplinario.



PRIMERA PARTE

MEMORIA DEL MIEDO A LA PALABRA ESCRITA

Norma Esther García Meza

En el presente artículo me ocupo de analizar la conflictiva relación que el ser humano establece con la palabra escrita. Relación que forma parte de las problemáticas forjadas en las obras de un grupo de escritores que, desde mi lectura, comparten un rasgo significativo: trabajaron artísticamente la memoria de la provincia mexicana en las primeras décadas del siglo xx. Me refiero a Agustín Yáñez (1904-1980), Juan Rulfo (1917-1986), Juan José Arreola (1918-2001) y Elena Garro (1920-1998). En sus obras encontramos una serie de problemas asociados a momentos históricos que marcaron la vida del país: tanto los momentos previos a la Revolución mexicana como sus posteriores consecuencias. El despojo de tierras, la usura, el abuso de la autoridad, la guerra cristera, la migración de la población rural a las regiones que comenzaron a experimentar procesos de urbanización, la persistencia de oficios tradicionales junto a inéditas maneras de subsistir, la conjunción de diversas religiosidades y sus particulares expresiones en la vida individual y colectiva, conforman el cúmulo de conflictos económicos, políticos, religiosos y culturales que caracterizaron la vida de la provincia mexicana en las primeras décadas del siglo xx y que son representados artísticamente por este grupo de escritores. Entretejidos

a dichos conflictos es posible identificar visiones del mundo diversas y contrastantes que se van relacionando dialógicamente hasta lograr conformar la imagen de una memoria, o de múltiples memorias, entre las que se encuentra la memoria del miedo a la palabra escrita.

Miedo a la palabra escrita¹

La palabra, que “es el medio más puro y genuino de la comunicación social” (Voloshinov, 1992: 37), genera sentimientos y emociones, activa saberes y creencias e imprime y forja valoraciones diversas en torno al otro y a la palabra misma. Una de las emociones generadas es el miedo² que adquiere características profundas y variadas en determinadas circunstancias.³

Gracias a las aportaciones recientes que se han hecho sobre la historia de la lectura sabemos que la relación que el ser humano establece con la palabra escrita no sólo ha sido distinta en las diversas temporalidades históricas sino que las respuestas acerca de lo que la lectura provoca en el ser han sido formuladas, las más de las veces, desde el poder. Al respecto Alberto Manguel sostiene que:

¹ Una versión anterior de este apartado fue publicada en “Los atrevimientos de María. El placer de la lectura y el miedo a la palabra escrita en *Al filo del Agua*” (García Meza, 2013: 157-168).

² “Consustancial al género humano, universal y democrático en su capacidad de provocar sensaciones de angustia o de temor, repentinas o permanentes, el miedo se manifiesta en las más diversas formas y puede producir estados duraderos de alteración de los sentimientos, reacciones paralizantes o arrebatos violentos [...] El miedo se relaciona con lo que deseamos y con lo que rechazamos, con lo probable y con lo dudoso; sólo la certeza o la ignorancia total nos liberan del miedo [...] Si reconocemos que el miedo es la más antigua de las emociones, podemos deducir que toda nuestra vida cultural y social está influida por el miedo” (Gonzalbo, 2009: 21-22).

³ “En el sentido estricto y restringido del término, el miedo (individual) es una emoción-choque, frecuentemente precedida de sorpresa, provocada por la toma de conciencia de un peligro presente y agobiante que, según creemos, amenaza nuestra conservación [...] Como toda emoción, el miedo puede provocar efectos contrastados según los individuos y las circunstancias” (Delemeau, 2002:28).

La lectura es una actividad que ha despertado siempre un entusiasmo limitado en aquellos que detentan el poder. No es casualidad que en los siglos XVIII y XIX se aprobaran leyes prohibiendo que los esclavos aprendieran a leer, inclusive la Biblia, puesto que (se argumentaba con justeza) todo aquel capaz de leer la Biblia puede leer también un tratado abolicionista. Los esfuerzos y estratagemas diseñados por los esclavos para aprender a leer son prueba suficiente de la relación que existe entre la libertad civil y el poder del lector, y del miedo que dicha libertad y dicho poder despiertan en gobernantes de todo tipo (2003: 37).

La lectura, como actividad, y el libro, como portador de la palabra escrita, han atravesado caminos sinuosos a lo largo de su existencia y en ese transcurrir se han ido revistiendo de significaciones contrastantes y polémicas respecto al conocimiento que confieren. Un ejemplo de estos contrastes se puede encontrar en las representaciones de mujeres lectoras identificadas por Antonia Fernández Valencia:

En el tema de la instrucción en lectura, en los s. XV y XVI son muy frecuentes las Vírgenes enseñando a leer a Jesús [...] otras imágenes que me llamaron poderosamente la atención fueron las *Anunciaciones*, no por el tema en sí, sino por el hecho de que, generalmente, María aparece en acto de lectura o tiene el libro en la mesa [...] En realidad, esta iconografía se afirma a partir del s. XIII, frente a otras en las que se podía ver a la Virgen hilando, por ejemplo [...] La pintura presenta, pues, una realidad de mujeres lectoras en estos siglos, que cubre un amplio espectro social. Podemos pensar que el libro va relacionado con la oración, pero, en cualquier caso, son mujeres que leen y que, en consecuencia, tienen abiertas las puertas a otros tipos de lecturas (2000: 67-68).

La práctica de la lectura, en voz alta y colectivamente, como sucedía en el Siglo de Oro (Frenk, 1982: 101-123),⁴ o en silen-

⁴ Ver también Frenk, Margit (1984).

cio e individualmente, como comenzó a suceder hacia el final del siglo XVIII y el comienzo del XIX⁵ ha sido valorada lo mismo acto de libertad como de riesgo, actividad creativa y emancipadora tanto como amenazante y peligrosa. Por ejemplo, Roger Chartier refiere la siguiente valoración existente en el siglo XVIII:

La lectura sin control es considerada peligrosa porque asocia la inmovilidad del cuerpo con la excitación de la imaginación. Por ello, acarrea los peores males: la obstrucción del estómago y de los intestinos, el desarreglo de los nervios, el agotamiento físico [...] el ejercicio solitario de la lectura conduce a un desvío de la imaginación, al rechazo de la realidad, a la preferencia otorgada a la quimera (2006: 196).

Su realización ha generado polémicas, prohibiciones, pronunciamientos excesivos y toda suerte de explicaciones y confinamientos, que tuvieron su dramático esplendor en el contexto de la Inquisición Española con el Índice de Libros Prohibidos.⁶ Estas prohibiciones lograron trascender las fronteras y adquirieron auge en las regiones conquistadas por España y tomaron características específicas.⁷ En el caso de la Nueva España, Alma Mejía González nos dice que:

El examen y censura de textos fue una labor constante y minuciosa durante toda la existencia del Santo Oficio de la Inquisición Novohispana. La vigilancia extrema de los materiales impresos

⁵ “[...] la lectura silenciosa que hoy practicamos parece existir apenas desde finales del siglo XVIII o comienzos del XIX” (Frenk, 1997: 5).

⁶ “Establecido por el papa Pablo VI, el primer *Index librorum prohibitorum español* fue impreso en 1551 por Francisco Fernández de Córdoba en Valladolid y el cual constantemente revisado y aumentado, hasta la edición de Madrid de 1747 preparada por el padre José Casani, s.i., sirvió de guía para determinar el estado de cada impreso u obra y el de su autor” (Mathes, 1991: 372).

⁷ “La Inquisición en la Nueva España difiere de la institución peninsular en varios aspectos. En cuanto sus funciones no sólo cumple la de control y normalización, sino también sirve como una válvula que estabiliza y desvía las pulsiones sociales [...] Además la Inquisición novohispana debía cubrir un vasto territorio que por su geografía y población era en muchas ocasiones inextricable [...] el escenario de la Nueva España era completamente diferente al europeo en cuanto a la vastedad del territorio y la población” (Masera, 2002: 174).

que circulaban en estas tierras, ya sea producidos aquí mismo o bien llegados del viejo mundo, se consideraba como una obligación fundamental en beneficio de la cultura religiosa de la Nueva España, de la pureza de la fe y de la moral pública [...] El control de los materiales escritos, aunado a la prohibición de manifestaciones orales populares –como la poesía festiva y satírica, versos y coplas que acompañaban ciertos bailes, representaciones teatrales breves, mascaradas y desfiles carnavalescos, donde se hacía mofa no sólo de las autoridades eclesiásticas sino también de los más importantes ritos cristianos– aseguraba, por lo menos en teoría, el destierro de las ideas heterodoxas (2002: 109).

Según lo plantean los especialistas sobre el tema,⁸ la censura eclesiástica en el periodo novohispano no distinguió ni géneros ni formatos y, en los distintos ámbitos donde la palabra escrita buscó manifestarse para ser leída, cantada o transmitida por vía oral, fue perseguida y marginada. Escuchemos lo que al respecto nos dice María Águeda Méndez:

La Inquisición, como cuerpo eclesiástico, cumplió con su consigna de examinar lo que se decía y escribía sobre religión y teología, y, como tribunal político en contra de la subversión, estuvo lista a condenar y actuar ante las manifestaciones de inconformidad social. En este ambiente es claro que daba su aprobación o reprochaba el contenido tanto de obras cultas, en su mayoría de personajes que no pasaron a la historia, como de expresiones populares que caían en sus manos. Lo mismo se calificaban obras de frailes, como el manuscrito *Mística theológica para vivir y morir* de fray Nicolás Mazías [...], o el *Sermón de las ánimas*, del franciscano Francisco Brotons [...], que

⁸ Ver Aguirre Beltrán, Gonzalo (1981). *La actividad del santo oficio de la inquisición en Nueva España 1571-1700*. México: INAH. Alberro, Solange (1996). *Inquisición y Sociedad en México 1571-1700*. México: Fondo de Cultura Económica. Bravo, María Dolores (1997). *La excepción y la regla. Estudios sobre espiritualidad y cultura en la Nueva España*. México: UNAM. Gruzinski, Serge (1995). *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica. Méndez, María Águeda (2002). "La Inquisición novohispana: ambición e intolerancia". *La otra Nueva España: La palabra marginada de la colonia*. México: UNAM-Azul Editorial.

libros como el *Ramillete de divinas flores*, impreso en Madrid [...], o *El hombre y la mujer, considerados físicamente en el estado del matrimonio* [...] Interceptaba también canciones populares burlescas como el *Baile de 'El Chuchumbé'* [...] o el *Pan de Jarabe* [...] o composiciones satíricas, como el anónimo *Testamento de la ciudad de la Puebla* [...] y numerosos pasquines (1992: 69).

Es de suponer que si los libros eran censurados la lectura también adquiriría valoraciones negativas que proliferaban en todos los rincones del territorio novohispano. Un ejemplo ilustrativo son los tratados elaborados con el fin de persuadir a los posibles lectores de textos prohibidos. Martín Escobedo Delgado da cuenta de uno de ellos, al referir el caso de Nicolás Jamín:

[...] quien en 1784 escribió un libro que circuló en Zacatecas denominado *Verdadero antídoto contra los malos libros de estos tiempos o tratado de la lectura cristiana* [...] En este documento, el autor proponía la forma que se debía observar en la lectura de los buenos libros a fin de sacar utilidad de ellos, al tiempo que descubría el veneno que ocultaban muchos impresos modernos [...] Luego de aconsejar a los piadosos lectores sobre los criterios que debían seguir para elegir y leer los libros provechosos, Jamín arremete contra los textos indecentes [...] En el mismo texto, el autor no perdió oportunidad para discurrir sobre la manera más conveniente de leer. Recomendaba elegir solamente los libros que animaran la piedad y que ilustraran el entendimiento (Escobedo, 2003: 67).

¿Qué decía ese autor, cuál era el verdadero antídoto contra los malos libros, qué normas debían seguirse para descubrir el veneno oculto contenido en ellos? Escuchemos sus recomendaciones:

No se necesita discurrir mucho, para mostrar las consecuencias de estas peligrosas lecturas; la experiencia nos sirve de una grande prueba. ¡Cuántas personas jóvenes de uno y otro sexo, han perdido su

inocencia en ellas!... No mire pues usted jamás a semejantes libros seductores, por bello y elocuente que sea su estilo, porque la serpiente se oculta bajo las flores. Ni su alma que es la parte más noble de usted se ocupe jamás de ella: esta es por quien se dice, que usted ha sido criado a la semejanza de Dios; pues no ensucie su imagen con las fealdades del amor impuro. Deje esos placeres brutales para esos hombres encenagados, y para los apóstoles de la lascivia, que colocan la felicidad del hombre en los deleites sensuales [...] leer muchos libros, y sobre toda suerte de materias, denota un espíritu ligero e inconstante (Escobedo, 2003: 67).

Causante de estragos múltiples, de deseos irrefrenables, de evocaciones perturbadoras, la lectura fue impregnándose así de juicios que la relacionaban con conductas licenciosas y desenfrenadas, con la pérdida de la inocencia y de otras virtudes cristianas.

Por ello, la práctica de la lectura que se promovía tenía un carácter selectivo que privilegiaba los textos religiosos que aseguraran conductas ejemplares, sobre todo para las mujeres de la época.⁹ Así, durante el siglo XVIII novohispano era frecuente la recitación en voz alta de:

la *Cartilla o Silabario para uso de las escuelas* que databa del siglo XVI y de la que se imprimían muchos miles de ejemplares cada año, así como el *Catecismo y exposición breve de la doctrina cristiana* del Padre Jerónimo de Ripalda [...] que también memorizaban con preguntas y respuestas. Esta era, para la gran mayoría de las mujeres, la única educación que recibían en su vida porque incluso no les eran accesibles los libros que usaban los niños en las escuelas, y que conocemos

⁹ “[...] a las mujeres se las relegaba como subsidiarias de una educación que dependía del entorno familiar o de otras mujeres, que por lo general no habían recibido una educación esmerada. Por eso la mayor parte de los libros que empiezan a circular en este siglo, y que confirman el adelanto de las ciencias, están destinados a la educación de los jóvenes y no de las mujeres [...] A mediados de siglo se comenzó a aceptar la capacidad intelectual de las mujeres, lo que incidió en la reducción del analfabetismo, aunque sólo a fines del siglo XVIII las escuelas públicas y privadas empiezan a abrirse a todas las niñas de cualquier clase social” (Ruiz Barrionuevo, 2007: 539-540).

gracias a la documentación existente de finales del siglo XVIII cuando, siguiendo las pautas implantadas por la corona, se plantearon nuevas orientaciones en la enseñanza en México, que se prolongaron en los inicios del siguiente siglo [...] libros generalmente formativos, de meditación o de moral cristiana entre los que se encontraban las Sagradas Escrituras, los Padres de la Iglesia, vidas ejemplares como las contenidas en el *Flos Sanctorum*, o bien poesía, teatro y libros históricos [...] Esta actividad relacionaba a las mujeres con la lectura y se repasaba el catecismo y el silabario, con lo que la niña, una vez madre de familia, se implicaba de algún modo en la educación de los hijos. La temática de estas lecturas era limitada y estaba centrada en la ejemplaridad (Ruiz Barrionuevo, 2007: 542).

Algunas de las valoraciones asociadas a la lectura, aquí señaladas, que predominaron en el periodo colonial, convivieron con todas aquellas que se gestaron bajo el influjo del llamado patriotismo criollo y del pensamiento liberal.¹⁰

Y, por supuesto, las que germinaron al compás de los diversos y complejos acontecimientos históricos que abrieron el camino hacia la construcción de la nación mexicana.¹¹ Por

¹⁰ “En el siglo XIX, y a partir de la Constitución de Cádiz que establece que sólo podrán votar quienes sepan leer y escribir, el imperativo de la época será aprender a leer para poder participar como ciudadano. Tal imperativo transforma la tarea educativa. José María Luis Mora, el más importante pensador liberal republicano del primer tercio del XIX mexicano, en sus *Pensamientos sueltos sobre educación pública* (1830) destaca la importancia de la educación como derecho y como obligación de todos los individuos, y como un bien del que todos los ciudadanos son responsables pues constituye el pilar del sistema republicano. El imperativo será leer y escribir como derecho y obligación ciudadanas que el Estado republicano debe fomentar y preservar. La plena instauración del pensamiento republicano se consolida con la política de separación entre la Iglesia y el Estado. Los gobiernos liberales abren a luz su visión racionalista y humanista del mundo y definen como tarea de Estado los hechos fundamentales de la vida humana: nacer, educarse y morir. Se crean el Registro y el Panteón civiles y se define la educación como laica y libre de prejuicios contrarios al pensamiento científico (1854-1857)”, Valentina Cantón Arjona, “Historia de la lectura en México. Hacia la formación de lectores autónomos, Segunda parte”, en *Certidumbres e incertidumbres, Correo del Maestro*, núm. 163, diciembre 2009, recuperado de: <http://www.correodelmaestro.com/anteriores/2009/diciembre/2incert163.htm>.

¹¹ Ver Brading, David (2004). *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. Décima reimpresión. México: Editorial Era; y Florescano, Enrique (2001). *Memoria Mexicana*. México: Editorial Taurus. Ver también Blanco, José Joaquín (2004). “Panorámica del libro en México”, Enrique Florescano (coord.). *El patrimonio*

ejemplo, en los primeros años del México independiente, se concebía la lectura como una ocupación “útil para toda clase de gentes” (Staples, 2010: 105), porque “El entendimiento se fertiliza, la imaginación se aviva, el corazón se deleita, y el fastidio huye a grandes pasos ante la presencia de un libro” (Staples, 2010: 105). Sin embargo, la lectura seguía representando un riesgo para las mujeres:

Un hombre culto, sea literato, eclesiástico o abogado, puede leer de todo: Lutero, Bossuet, los cuentos de Bocaccio y las fábulas de La Fontaine, las novelas de Voltaire, ‘hasta los mártires de Chateaubriand; pero ¿una mujer? ¡Ah! Una mujer no debe jamás exponerse a pervertir su corazón, a desviar a su alma de esas ideas de religión y piedad que santifican aun a las mujeres perdidas. Tampoco deberá buscarse una febril exaltación de sentimientos que la hagan perder el contento y la tranquilidad de la vida doméstica’ [...] ‘Una mujer que lee indistintamente toda clase de escritos, cae forzosamente en el crimen o en el ridículo. De ambos abismos sólo la mano de Dios puede sacarla’ (Staples, 2010: 105-106).

Además, prevalecía la censura eclesiástica sobre ciertos libros, principalmente de autores franceses, como Voltaire y Rousseau: “Existía el convencimiento de que las malas lecturas deformarían la sensibilidad y destruirían la moral y finalmente la fe del hombre más creyente. En manos inseguras, estas lecturas podrían ser punto menos que mortales” (Staples, 2010: 107).

Los esfuerzos de la iglesia por evitar la lectura de libros considerados inmorales marcaron las últimas décadas del siglo XVIII, en las cuales se continuó con la promoción de obras “de tipo religioso o moralizante [como] el *Catecismo de la doctrina cristiana*, escrito por el padre Ripalda” (Bermúdez, 2010: 135) y, ya iniciado el siglo XIX “durante los últimos años

de su existencia, la Inquisición, y luego los obispos, revisaban librerías, bibliotecas privadas y públicas, recogían y a veces quemaban libros sospechosos y aconsejaban con todo su peso moral vigilar la lectura” (Staples, 2010: 108).

Según lo que plantean algunos especialistas en la historia de la lectura en México, la característica más relevante respecto a las prácticas lectoras durante el porfiriato¹² era la escasa población¹³ que sabía leer; sin embargo y paradójicamente, este periodo se definió también por “la vasta producción de publicaciones científicas, literarias, de divulgación general, especializadas para niños, para mujeres, para cuanto profesionalista había, para aprender un sinnúmero de cosas, desde cómo bordar hasta cómo abonar los campos. Periódicos de tendencias liberales, conservadoras, para sólo nombrar los más relevantes y, por supuesto, los libros de texto de cuanta materia había y cuanto nivel académico existía” (Bazant, 2010: 207).

¹² “La Iglesia se identifica con el catolicismo conservador aún vigente de la Contrarreforma. España mantiene su Index, y en los últimos años de la Inquisición aún se realizan quemas de libros. Continúa la prohibición a la lectura de textos de los enciclopedistas franceses, entre ellos Voltaire y Rousseau. Se prohíbe la entrada al país de libros que atenten contra el pensamiento católico, y se promueve su incautación en librerías y bibliotecas (incluso particulares) [...] La lectura se constituye en uno de los factores para promover la división de poderes y la secularización de la educación; aviva los enfrentamientos y desempeña un papel fundamental en la discusión de la Reforma, evidenciando, en muchos casos, la intolerancia y el fanatismo de un amplio sector de la Iglesia. A pesar de la profusión de materiales escritos, la gran mayoría de la población continúa siendo analfabeta, no obstante el aumento de escuelas. Se generan materiales específicamente dirigidos a gremios y sectores de la sociedad, no siempre con éxito o atinados, pero sí con la finalidad de invitarlos a la lectura. De ahí que se observe un aumento de la afición a leer [...] Las leyes de imprenta y la liberalización de la impresión, así como el aumento de prensas en México, favorece una explosión de periódicos, revistas, folletines e incluso de hojas sueltas que, por su bajo precio, llegan a un público más amplio y cada vez más informado y ávido de noticias. A finales de siglo aparecen las primeras publicaciones dirigidas a las mujeres, quienes conforman un nuevo sector de lectores ávidos también de nuevas publicaciones, como el *Semanario de las señoritas mexicanas* o la *Educación científica, moral y literaria del sexo bello* [...]; Valentina Cantón Arjona, “Historia de la lectura en México. Hacia la formación de lectores autónomos, Segunda parte”, en *Certidumbres e incertidumbres, Correo del Maestro*, núm. 163, diciembre 2009, recuperado de: <http://www.correodelmaestro.com/antecedentes/2009/diciembre/2incert163.htm>.

¹³ “Cuando se llevó a cabo el primer censo de la república, en 1895, sólo 14% de la población era alfabeta; para 1910 había aumentado apenas a 20%. Más hombres que mujeres sabían leer y escribir: 17% en 1895 y 22% en 1910, contra 11% y 17% respectivamente” (Bazant, 2010: 206).

¿Cesaron, por ello, las valoraciones negativas respecto a la lectura? La proliferación de materiales escritos de este periodo no impidió que continuaran existiendo valores, creencias y mitos sobre la lectura, como es de suponerse.

En las revistas femeninas de la época, por ejemplo, se alertaba sobre los riesgos morales que la lectura de novelas podría provocar:

La lectura, por ejemplo, se ve en este sentido como un instrumento de doble filo. Todas las revistas la potencian, llegando la mayoría a incluir sus propios relatos literarios, casi siempre de alto contenido moralizante. Pero, en especial la prensa católica, pondrá gran empeño en seleccionar aquellas lecturas aconsejables y en prohibir otras por el alto riesgo moral que puedan acarrear los modelos presentados a sus potenciales lectoras, sobre todo las novelas, que pueden hacerlas perder según el padre Ugarte nueve tesoros: ‘se pierde el tiempo y el dinero, la laboriosidad, la pureza, la rectitud de conciencia, el corazón, el sentido común de la vida, la paz y la piedad naufraga por completo de la lectura de novelas’ (Rebollo Espinosa y Núñez Gil, 2007: 197).

Otro ejemplo significativo de estas valoraciones negativas respecto a la práctica de la lectura,¹⁴ lo conforma el contenido de un artículo de la revista *El Mundo*:¹⁵

Los artículos de *El Mundo* estipulaban el deber ser femenino, tanto en lo físico como en lo sentimental y lo intelectual. El discurso de la publicación resulta útil para conocer la manera sutil en que era abordada la subjetividad femenina, pues en forma encubierta, disfrazado de anuncios comerciales o al interior de los artículos, se

¹⁴ Resulta ilustrativo el siguiente ejemplo: “Nicolás, casi ya ni lo conocemos; le dio por los libros y se perdió [...] le dio por letrado, se vino a México hace diez años, y el muchacho se ha desnaturalizado”, en Cuéllar, *Los fuereños*, p. 16 (Briseño Senosiain, 2005: 441-442).

¹⁵ “*El Mundo*, revista publicada originalmente en la ciudad de Puebla entre 1894 y 1899, se mudó posteriormente a la Ciudad de México, donde tomó el nombre de *El Mundo Ilustrado*, medio que perduró entre 1900 y 1914” (Torres Aguilar y Atilano Villegas, 2015: 229).

proporcionaba un conjunto de principios educativos que alentaban a las lectoras a conducirse de determinada manera, a diseñar su vida de acuerdo a los cánones establecidos. Por ejemplo, el artículo ‘La belleza femenina’, del Dr. M. Flores, explica que el primer elemento fundamental para ser bella es la preservación de la salud, es decir ‘no tener defectos físicos derivados de simples descuidos o de enfermedades’ [...] El artículo recomendaba también que la madre le impidiera a la hija la lectura de novelas, pues éstas podían envenenarle el corazón e impulsarle a buscar fama, belleza y riqueza, que habrían de acarrearle la temida pérdida de su alma virginal (Torres Aguilar y Atilano Villegas, 2015: 229-231).

¿Cuáles fueron las construcciones simbólicas, creadas y recreadas en torno a la lectura durante los procesos acontecidos en la víspera de la Revolución mexicana y en las décadas posteriores? En las novelas *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez, *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, *La feria*, de Juan José Arreola, y *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro, encontramos representados artísticamente algunos de estos juicios, valores, creencias y mitos sobre la palabra escrita que lograron pervivir cuando comenzó el siglo xx. Específicamente es recreada la memoria de la compleja y contradictoria relación que el ser humano establece con la palabra escrita.

Enseguida veremos cómo esta palabra genera desiguales y contrastantes sentidos. Frente a ella, hay expresiones de desprecio, de desdén o de censura y, cuando es susceptible de ser leída, supone un riesgo para quien se atreve a semejante práctica.

En *Pedro Páramo*, por ejemplo, el desprecio a la palabra escrita¹⁶ se advierte en el siguiente diálogo entre Fulgor Sedano y Pedro Páramo:

¹⁶ Desprecio que también se advierte en los siguientes fragmentos: “Fulgor Sedano, hombre de 54 años, soltero, de oficio administrador, apto para entablar y seguir pleitos, por poder y por mi propio derecho, reclamo y alego lo siguiente...? Eso había dicho cuando levantó el acta contra actos de Toribio Aldrete. Y terminó: ‘Que conste mi acusación por usufruto.’ – A usted ni quien le quite lo hombre, don Fulgor. Sé que usted las puede. Y no por el poder que tiene atrás, sino por

–La semana venidera irás con el Aldrete. Y le dices que recorra el lienzo. Ha invadido tierras de la Media Luna.

–Él hizo bien sus mediciones. A mí me consta.

–Pues dile que se equivocó. Que estuvo mal calculado. Derrumba los lienzos si es preciso.

–¿Y las leyes?

–¿Cuáles leyes, Fulgor? La ley de ahora en adelante la vamos a hacer nosotros. ¿Tienes trabajando en la Media Luna a algún atravesado?

–Sí, hay uno que otro.

–Pues mándalos en comisión con el Aldrete. Le levantas un acta acusándolo de ‘usufruto’ o de lo que a ti se te ocurra. Y recuérdale que Lucas Páramo ya murió. Que conmigo hay que hacer nuevos tratos. (Rulfo, 2008: 100).

En *La feria*, tal desprecio se orienta hacia la documentación que avala la lucha por la tierra de los tlayacanques:

Antes la tierra era de nosotros los naturales. Ahora es de las gentes de razón. La cosa viene de lejos. Desde que los de la Santa Inquisición se llevaron de aquí a don Francisco de Sayavedra, porque puso su

usted mismo. Se acordaba. Fue lo primero que le dijo el Aldrete, después que se habían estado emborrachando juntos, dizque para celebrar el acta: –Con ese papel nos vamos a limpiar usted y yo, don Fulgor, porque no va a servir para otra cosa. Y eso usted lo sabe. En fin, por lo que a usted respecta, ya cumplió con lo que le mandaron, y a mí me quitó de apuraciones; porque me tenía usted preocupado, lo que sea de cada quien. Ahora ya sé de qué se trata y me da risa. Dizque ‘usufruto’. Vergüenza debía darle a su patrón ser tan ignorante [...]; (Rulfo, 2008: 94-95). “–Me voy, don Pedro. A Sayula. Allá volveré a establecerme. –Ustedes los abogados tienen esa ventaja; pueden llevarse su patrimonio a todas partes, mientras no les rompan el hocico. –Ni crea, don Pedro; siempre nos andamos creando problemas. Además duele dejar a personas como usted, y las deferencias que han tenido para con uno se extrañan. Vivimos rompiendo nuestro mundo a cada rato, si es válido decirlo. ¿Dónde quiere que le deje los papeles? –No los dejes. Llévatelos. ¿O qué no puedes seguir encargado de mis asuntos allá adonde vas? –Agradezco su confianza, don Pedro. La agradezco sinceramente. Aunque hago la salvedad de que me será imposible. Ciertas irregularidades... Digamos... Testimonios que nadie sino usted debe conocer. Pueden prestarse a malos manejos en caso de llegar a caer en otras manos. Lo más seguro es que estén con usted. –Dices bien, Gerardo. Déjalos aquí. Los quemaré. Con papeles o sin ellos, ¿quién me puede discutir la propiedad de lo que tengo? –Indudablemente nadie, don Pedro. Nadie. Con su permiso [...].” (Rulfo, 2008: 157-158).

iglesia aparte en la Cofradía del Rosario y dijo que no les quitaran la tierra a los tlayacanques. Unos dicen que lo quemaron. Otros que nomás lo vistieron de judas y le dieron azotes. Sea por Dios. Lo cierto es que la tierra ya no es de nosotros y allá cada y cuando nos acordamos. Sacamos los papeles antiguos y seguimos dale y dale. ‘Señor Oidor, Señor Gobernador del Estado, Señor Obispo, Señor Capitán General, Señor Virrey de la Nueva España, Señor Presidente de la República... Soy Juan Tepano, el más viejo de los tlayacanques, para servir a usted: nos lo quitaron todo...’ [...] Les dije que la Revolución dejó parado el pleito. Quién se iba a acordar de los indios de Zapotlán en todo ese tiempo. Pero a nosotros no se nos olvida, y cada que podemos, sacamos los papeles, los antiguos y los nuevos que dicen siempre lo mismo: que tenemos razón y que somos dueños de la tierra (Arreola, 2002: 7-8-29).

Y es, precisamente, en el contexto del conflicto por la tierra que la palabra escrita se reviste de un matiz peligroso, al ser utilizada por don Abigail, uno de los poderosos del pueblo, para amenazar:

Como esto de los anónimos está de moda, a mí se me ocurrió que los principales dueños de tierras, que somos los más perjudicados, nos mandáramos unas cartas muy mal hechas en que se nos pidiera dinero con amenaza de muerte, para achacárselas a los tlayacanques. Así podremos meter en la cárcel a dos o tres indios de los más enclabrinados, para que todos se pongan en paz. Yo le dicté las cartas a uno de mis mozos, que apenas sabe escribir. No quería, pero lo asusté con la pistola y le prometí unos centavos. Hoy en la tarde el cartero me trajo mi anónimo y se lo enseñé a mi mujer. Se mortificó mucho y le empezó una Novena a San Judas Tadeo, para que me cuide. Mañana voy a presentar la acusación al juzgado, a ver si no me sale el tiro por la culata [...] Esto de los anónimos no ha resultado tan fácil como yo pensaba. No fue uno, sino tres, los individuos que tuvimos que convencer a como dio lugar, para que declararan ante el Ministerio Público que el tlayacanque Mucio Gálvez y el tequilastro Félix Mejía Garay fueron los autores de las cartas. A su vez, ellos se

declararon cómplices engañados y reconocieron su letra en los escritos. Están ahora en la cárcel, pero les hemos prometido que saldrán libres en cuanto caigan Galvez y Mejía Garay, que son los principales instigadores de todo este pleito y los responsables de que los indígenas anden alborotados reclamando las tierras (Arreola, 2002: 139-140-141).

En *Los recuerdos del porvenir* las palabras se desprenden “de su lengua y [llegan] hasta los pies de los ahorcados sin tocarlos” (Garro, 2004: 16), o caen y se aguantan “estoicamente como quien aguanta un aguacero” (28) o sirven “para facilitar el despojo de tierras y el asesinato de los campesinos” (73): constituyen un riesgo y deben “permanecer secretas” (61) para que no proliferen su peligro. Por eso Juan Cariño las recoge y guarda en su sombrero de copa:

Estaba contento: había despistado al extranjero, pues si era cierto lo que había dicho, lo importante era lo que no había dicho: que las palabras eran peligrosas porque existían por ellas mismas y la defensa de los diccionarios evitaba catástrofes inimaginables. Las palabras debían permanecer secretas. Si los hombres conocían su existencia, llevados por su maldad las dirían y harían saltar al mundo. Ya eran demasiadas las que conocían los ignorantes y se valían de ellas para provocar sufrimientos. Su misión secreta era pasearse por mis calles y levantar las palabras malignas pronunciadas en el día. Una por una las cogía con disimulo y las guardaba debajo de su sombrero de copa. Las había muy perversas; huían y lo obligaban a correr varias calles antes de dejarse atrapar. Le hubiera sido muy útil una red para cazar mariposas, pero era tan visible que hubiera despertado sospechas. Algunos días su cosecha era tan grande que las palabras no cabían debajo de su sombrero y se veía obligado a salir varias veces a la calle antes de terminar su limpieza. Al volver a su casa se encerraba en su cuarto para reducir las palabras a letras y guardarlas otra vez en el diccionario, del cual no deberían haber salido nunca. Lo terrible era que no bien una palabra maligna encontraba el camino de las lenguas perversas, se escapaba siempre, y por eso su labor

no tenía fin. Todos los días buscaba las palabras ahorcar y torturar y cuando se le escapaban volvía derrotado, no cenaba y pasaba la noche en vela. Sabía que en la mañana habría colgados en las trancas de Cocula y se sentía el responsable (Garro, 2004: 60-61).

Pero es en *Al filo de agua* donde el vínculo con la palabra escrita es recreado con toda su complejidad y adquiere un carácter perturbador que se inscribe como parte de los miedos que proliferan en ese pueblo cerrado y conventual: “Como los afectos, como los deseos, como los instintos, el miedo, los miedos asoman, agitan sus manos invisibles, como de cadáveres, en ventanas y puertas herméticas, en los ojos de las mujeres conclutadas y en sus pasos precipitados por la calle y en sus bocas contraídas, en la gravedad masculina y en el silencio de los niños” (Yáñez, 1993: 7).

Mediante algunas enunciaciones de la voz narradora que escuchamos en el “Acto preparatorio”¹⁷ [“Nunca estas pilas, ni en las noches de luna, quién sabe si ni en las más negras noches, han oído un diálogo de amor.../ Hieráticas. Breves, cortantes los saludos de obligación. Acaso en el atrio se detengan un poco a bisbisear, muy poco, cual temerosas / Hay, sí, hombres en las esquinas, en las afueras de los comercios, en las bancas de la plaza; son pocos, y pocos de palabra; parecen meditantes y no brilla en sus pupilas el esplendor de la curiosidad” (Yáñez, 1993: 8)], es posible identificar que el miedo a la palabra permea todos los ámbitos de ese universo ficcional: hay un miedo preciso a la palabra hablada, que se expresa en

¹⁷ “[...] en *Al filo del agua* hay dos voces narradoras: la primera aparece en el ‘Acto preparatorio’ y corresponde a lo que Bajtín llama autor-creador; la segunda se expresa a partir del capítulo ‘Aquella noche’ y está presente en el resto de la novela. Si bien se trata de dos distintas voces por el acento, el tono, el sentido y la composición que caracteriza a cada una, son voces que se encuentran relacionadas en el tejido artístico de la narración” (García Meza, 2001:52).

murmullos,¹⁸ rumores,¹⁹ bisbiseos,²⁰ y hay un miedo específico a la palabra escrita, como veremos enseguida.

Miedo a la palabra escrita y la lectura como un atrevimiento en *Al filo del agua*

Apenas insinuado en el “Acto preparatorio” el miedo a la palabra escrita adquiere una presencia innegable a partir de la llegada de una carta a manos de *Merceditas Toledo*, uno de los personajes femeninos. Escuchemos cómo lo dice la voz narradora:

[...] no supo cómo llegó a sus manos la carta. Cuando se dio cuenta de lo que se trataba, hizo intento de romperla; con los dedos temblorosos la estrujó, y como sonaran pasos en la recámara inmediata, como el llamado a cenar fuera perentorio, apenas tuvo tiempo de meterla en el seno, con la intención de que, acabada la cena, iría al excusado, la rasgaría en muchos pedacitos y se conjuraría todo peligro de que alguien diese con algún rastro del maldito papel, o de que pudiera conservarlo y leerlo ¡¡ave María!! Si como ella lo encontró junto a su cama, discretamente caído, al volver del rosario, hubiera sido su mamá, sus hermanas ¡horror! Su papá o sus hermanos, ¿qué hubiera sucedido? ¡Ni pensarlo! (Yáñez, 1993: 19).

Hasta aquí lo único que percibimos en un desasosiego generado por la llegada imprevista de la carta, objeto que, al establecer contacto con el cuerpo de la mujer, adquiere valoraciones inesperadas y crea una atmósfera de inquietante expectativa acerca de su contenido. Escuchemos: “La carta, en el seno, era como una brasa. Lo echarían de ver. Un sudor se

¹⁸ “[...] hay murmullos profanos, que van creciendo”; (Yáñez, 1993: 231).

¹⁹ “El rumor es general, tremendo: dicen que no alcanzó confesión; mayor culpa de Damián” (1993: 82).

²⁰ “[...] y a la media noche o muy de madrugada podrían oírse bisbiseos junto a las cerraduras de las puertas o entre las resquebrajaduras de las ventanas” (8).

le iba y otro se le venía, y la cena no terminaba nunca. [...] qué tormento de no hallar con quién quejarse, ni a quién pedir auxilio, sino a la propia virtud y al enojo contra el atrevido. ¡Haber llegado hasta escribirle y conseguir que la carta estuviera en sus manos, en su seno! [...]” (Yáñez, 1993: 19-20).

La agitación de la joven es cada vez más intensa a pesar de no haber leído aún la carta, ¿o es que acaso ya se produjo su lectura y, precisamente, por ello se encuentra tan turbada? ¿Qué dice la carta, cuál es ese contenido tan perturbador? Escuchemos lo que señala el narrador: “[...] iría al excusado y rompería la carta, en añicos; la maldita carta como lumbre, algunas de cuyas palabras tenía pegadas en el cerebro, punzadoras: ‘amor’ –‘tristeza’ –‘deseo’ –‘poder hablar’ –‘comprendernos’ –‘toda la vida.’ Era, sin duda, lenguaje del demonio [...]” (Yáñez, 1993: 20).

La relación entre palabra escrita y cuerpo queda aquí expuesta gracias a la enunciación del narrador, quien va configurando, con vastedad de detalles, las acciones, los pensamientos, la angustia y el miedo del personaje. Un miedo irracional provocado por las palabras leídas: amor, tristeza, deseo, poder hablar, comprendernos, toda la vida... lenguaje del demonio. La palabra escrita es concebida, así, como peligrosa y su lectura como aquello que hay que temer, evitar a toda costa.

En ese pueblo seco, agobiante y solemne, “Pueblo de mujeres enlutadas” (Yáñez, 1993: 6), vive María, una de las sobrinas de don Dionisio, el sacerdote:

Huérfanas, desde muy chicas las recogió su tío don Dionisio [...] Marta tiene ahora veintisiete años y María veintiuno. El alma de Marta está tocada de penumbra; la de María es radiante, sin que la común inhibición la haya opacado en modo alguno. Marta es pálida, esbelta, la cara ovalada, las cejas nutridas, grandes las pestañas, los ojos hondos, la boca exangüe, la nariz afilada, sin relieve los pechos, el andar silencioso y lenta la voz; María es morena, la cara redonda y sanguínea, la boca carnosa y coronada de ligerísimo bozo, los ojos grandes y glaucos, de rápidos movimientos, el timbre

de la voz grave y juguetón. Enérgicas una y otra, serena es la mayor, impaciente la pequeña. Nunca han salido del pueblo; pero la secreta, cada vez más íntima e imposible ambición de María es conocer siquiera Teocaltiche; antes gozaba –todavía, sí, recónditamente, muy a solas, todavía, sin que nadie lo sepa ni lo imagine–, goza figurándose cómo será una ciudad: León, Aguascalientes, Guadalajara, Los Ángeles (donde vivió su padre), San Francisco (donde murió), Madrid, Barcelona, París, Nápoles, Roma, Constantinopla (Yáñez, 1993: 47).

A diferencia de *Merceditas Toledo*, a María le gusta leer y no le teme a la palabra escrita: “casi sabe de memoria el *Itinerario a Tierra Santa* y la novela *Staurófila* [...]” (Yáñez, 1993: 47). Lecturas²¹ de marcado contenido religioso²² que María alterna con otro tipo de textos que le transforman el carácter y la hacen ser distinta a los ojos de su tío sacerdote, quien se refiere a ello del siguiente modo:

¡María! Su actual taciturnidad, su irritabilidad y aspereza demandan atención. En efecto, le ha dicho alguien o ahora imagina que le dijeron... es imposible que se lo hayan dicho; ahora imagina que alguien le dijo haber visto una tarde a María... sí, pudo habérselo dicho algún confesante impertinente, pudo habérselo insinuado el celo de algún escrupuloso, quizá el Padre Islas... no, es una tentación del demonio... le dijeron o imagina que María estuvo viendo hacia el barrio maldito desde la torre o que hablaba en el atrio con una de esas mujeres... ¡tentación de Satanás! ¡Nadie pudo decírselo, tampoco insinuarlo! ¡No!... y que platica seguido con la viuda de Lucas González, y que lee novelas prohibidas, y que dice atrevimientos (Yáñez, 1993: 218).

²¹ *Itinerario a Tierra Santa*, obra de Francesco Petrarca.

²² “*Staurófila*, parábola en que se simboliza los amores de Jesucristo con el alma devota [...] Se trata de una pieza cuya bien cuidada narrativa había sido publicada (hecha pública, expuesta en el espacio público) desde cuando menos 1875, pues fue originalmente una obra de tradición oral. Su autora intelectual, María Néstora Téllez Rendón, nacida en Querétaro en 1829, fue una profesora legendaria, maestra de muchas generaciones de estudiantes, muerta en 1890” (Granillo Vázquez, 2001: 112-113).

El principal atrevimiento de María es leer: “[...] han sido frecuentes, duras, las reprimendas por ese vicio [...] tenía pasión por los libros de geografía, pero tanto la exaltaban y con tantas preguntas colmaba la paciencia de don Dionisio, a quien importunaba para que la llevara a alguna de las peregrinaciones, que éste acabó por quitárselos y prohibírselos” (Yáñez, 1993: 47-48). Fue, precisamente, don Dionisio quien le enseñó el valor de la lectura cuando era pequeña: “[...] la predilecta es María, que vino a su amparo pequeñita, de unos cuantos meses, a quien enseñó a hablar, a rezar, a leer (qué íntima ternura cuando lo recuerda)” (Yáñez, 1993: 48). Ahora considera que los libros son enemigos de la fe y la lectura le parece un vicio que hay que vencer a fuerza de castigos y regaños. Por eso María lee a hurtadillas:

cuando llegan cartas, anuncios y periódicos destinados a su tío, se le van los ojos tras de los sellos postales que dicen claramente: Guadalajara, México, Barcelona, París; en los calendarios que anuncian vinos de consagrar, velas, artículos religiosos, etc., no se cansa de leer las direcciones: Madrid, calle fulana, número tantos; [...] y los periódicos; quién sabe si por ella su tío no reciba más que revistas religiosas y *La Chispa*; dejó la suscripción de *El País*, que traía bonitos figurines y noticias interesantes; el Padre Reyes todavía la recibe y le presta algunos números al señor cura, que María lee a la descuidada; últimamente estaba leyendo *Los tres mosqueteros*; pero ya no ha podido ir a casa de Micaela Rodríguez, que trajo el libro, de México (Yáñez, 1993: 47-48).

En eso consisten sus atrevimientos: en leer todo lo que le cae a la vista o a las manos como la nota roja de los periódicos *católicos*:

El señor cura se ha ido, de prisa, y ha olvidado en el comedor unos ejemplares de *El País* que le trajo el Padre Reyes. En un escondite, María se apresura a leerlos. El primer número que despliega es del 27 de marzo, que trae con letras grandes la noticia siguiente: ‘OTRO

MATADOR DE MUJERES SENTENCIADO A MUERTE [...] Otro periódico, el del 30 de marzo, trae un letrero más llamativo: EL PRIMER GENERAL ACUSADO DE HOMICIDIO ANTE EL JURADO POPULAR [...] Con avidez, María busca el número siguiente. Aquí está: EL GENERAL BRIGADIER GUSTAVO A. MAASS ES SENTENCIADO A MUERTE [...] El recuerdo de que su tío haya vuelto y procure los periódicos apenas la mueve. Todavía, ojeando otros números, halla encabezados que la obligan a detenerse: UN DIVORCIO SENSACIONAL EN ALEMANIA. —TERMINÓ LAS BODAS EN BELÉN. —EL MARIDO LA SOMETE A HORRIBLES TORTURAS, y abajo, en la misma página, con el rubro de ¿NO ES ESTO EL COLMO DE LA INMORALIDAD?, una noticia procedente de Tonayón, Ver., que si es leída por su tío, determinará la recomendación al Padre Reyes para que se abstenga de recibir *El País*, pues aquél no concibe cómo un periódico católico pueda ofrecer informaciones tan escandalosas (Yáñez, 1993: 49-50) [Las mayúsculas son de Yáñez].

O ciertos libros considerados *prohibidos*:

María está terminando de leer *Los tres mosqueteros*, tan a escondidas, que ni Marta se ha dado cuenta. ('Por qué ya no serán aquellos tiempos que pinta la novela. O quién sabe si lejos, en algún sitio de la tierra, todavía sea igual.') Le han dicho de otro libro: *Los misterios de París*, que es precioso; ¿cómo no va a serlo si ya sólo el título saca de quicio a María! ('¿Quién podrá tenerlo en el pueblo, que quiera prestarlo, ahora que el Padre Islas anda registrando los libros de todas las casas? El otro día quemó un montón, en el que estaban *Los miserables*, *El judío errante*, *Resurrección*, *El conde de Montecristo*. Dicen que este *Conde* es también muy bonito.') (Yáñez, 1993: 107-108).

El Padre Islas, principal responsable del discurso religioso dominante, se ha dado a la tarea de revisar las casas, confiscar libros y quemarlos. El miedo a la palabra escrita alcanza, así, su máxima expresión: la quema de libros es una síntesis de la acentuada aversión que, desde del siglo XIX,²³ la Iglesia y sus

²³ “[...] la lucha de la iglesia desde tiempos coloniales contra los libros no católicos [...] se renovó a lo largo del siglo XIX. Los motivos eran más o menos los mismos: la masonería y su anticlericalismo, las ideas revolucionarias, el protes-

representantes manifestaban frente a cualquier libro que no fuera considerado virtuoso o religioso. La mayoría de los libros que han sido quemados son de autores franceses. Recordemos que la lectura de estos autores fue una de las expresiones del afrancesamiento²⁴ que se produjo en México durante el Porfiriato y formó parte del ideal de cultivarse²⁵ de un reducido segmento de la población. Pero para las aspiraciones del poder cristiano, que en *Al filo del agua* está representado por este sacerdote intransigente y hostil, esta práctica era rechazada: se trataba de autores que escribieron libros profanos o inmorales cuya lectura había que prohibir. En medio de ese contexto de censura cotidiana, atreverse a leer, como María, resulta arriesgado y peligroso. Los términos con los que, al final de la novela, se le juzga por unirse al grupo de rebeldes, se formulan como consecuencia de sus atrevimientos:

¡Se llevaron a María, la sobrina del señor cura! ¡Cómo! ¡Sí, que no la hallan por ninguna parte! [...] ¿Que se fue por su voluntad! ¡Sí, que estaba de acuerdo con los maderistas! ¡Que se fueron ella y la viuda de Lucas González! ¡Cómo! –Sí, ¡las dos! iban en unos caballos que le robaron a don Anselmo Toledo. –Yo siempre pensé que en eso pararía. –Yo siempre dije que no era gente buena, desde que se juntaba tanto con Micaela. Yo siempre anuncié que había de acabar

tantismo y sus biblias. Ya una circular del obispo de Guadalajara Diego Aranda, a mediados de siglo, prevenía a los feligreses acerca de la ‘lectura de libros y escritos prohibidos o que contienen doctrinas irreligiosas o inmorales’” (Ceballos Ramírez, 2010: 159).

²⁴ “El afrancesamiento cunde en una pequeña élite que vive en las ciudades y que goza imitando actitudes y gustos de la burguesía francesa [...] El afrancesamiento de la sociedad porfiriana se reflejó también en la elección de los libros de lectura. La burguesía mexicana se identificó con el refinamiento, la sofisticación y el cultivo de la belleza de los franceses [...] Más que ningún otro género literario, al mexicano le daba por leer novelas [...] Desde luego predominaban las novelas de autores franceses: Balzac, Flaubert, Zola, Dumas, Hugo, Stendhal, etc. [...]” (Bazant, 2010: 205 y 227-228).

²⁵ “El movimiento armado tampoco alejó a muchos lectores comunes de los libros. Gran parte de ellos permaneció como en un sueño, ajenos a los vaivenes de la lucha, sobre todo en algunas ciudades de provincia; continuaron leyendo novelas nacionales o extranjeras que los periódicos y revistas ofrecían por entregas y que eran populares en todos los hogares, intercambiando el acervo de sus bibliotecas particulares. Leían sobre todo a Dumas, a Víctor Hugo, a Balzac y a Daudet” (Loyo, 2010: 245).

en perdida. Leía libros prohibidos. Era muy rara. –Tenía un modo de hablar, de ver. ¡Malvada! ¡A fe que su hermana! ¿Cómo estará la pobre hermana? ¿Y el señor cura? De ésta sí que no sale. ¿Conque con la viuda de Lucas González? ¡Par de perdidas! Que la vieron salir de esa casa, en las juntas mentadas. Yo, yo la vi hablar muchas veces con la viuda. Yo la vi salir varias noches en junta con el Rito, con el Pascual, con otros pelados norteños. Irá en busca de Damián. ¡Cómo ese día del camposanto no la mandaron en cuerda! ¡Ese mismo día! –Lo que yo dije. ¡Malvada! ¡Qué vergüenza! ¡Por quien lo siento es por el señor cura: de ésta sí que no sale con vida! ¡Qué afrenta para todo el pueblo! Y Marta ¿qué irá a hacer? La compadezco. No le queda más que irse del pueblo. No asomarse a la calle en los días de su vida. No dar a nadie ni los buenos días. Pero ella qué culpa tiene. Yo la vi hablar de noche con el Aguilera, sentados en una pila de la plaza. Yo no quise decir antes lo de las juntas por no comprometerme. Yo no dije lo de la amistad con la viuda por no escandalizar. ¡Qué afrenta para el señor cura! Lo va a matar la pena. ¡De ésta sí que no sale, tan viejito y enfermo, tan acabado! ¡Esa fue la Judas! Diz que por ella corrieron a Gabriel. Por ella corrieron a Gabriel. ¡Malvada! Por ella corrieron a Gabriel. ¡Perdida! ¡Yo la desbarataría si cayera en mis manos! ¿Qué hará Gabriel cuando lo sepa? ¡Qué vergüenza para todo el pueblo! ¡Irse de revolucionaria! ¡Malvada! –¡En perdida tenía que parar! [...] ¡Diz que dañada por el cometa! ¡Perdida! Dicen que anduvo diciendo que cómo no era hombre para poner remedio a las injusticias. ¡Pretextos de perdida! Micaela supo hacerlo mejor, prefiriendo que la mataran a dejarse robar. –Y ésta no se contentó con irse con uno, sino con una chusma. ¡Dónde se había visto! Por su culpa corrieron a Gabriel. Que al irse, también gritaba ‘¡Viva Madero!’ como borracha, y que se iba a pelear por la justicia de los pobres; que llevaba cananas y carabina; que se quitó el vestido negro. Ya tenían prevenidos, ella y la viuda, unos vestidos de color. ¡Sinvergüenzas! –¡Siempre fue chocante y voluntariosa! Como que no cabía en el pueblo. –La cabra tira al monte. Ya toda la tropa habrá pasado sobre ella [...] –Que la sobrina del señor cura se fue con muchos hombres (Yáñez, 1993: 238-240).

Comentario final

Las voces que escuchamos en *Al filo del agua*, *Pedro Páramo*, *La feria* y *Los recuerdos del porvenir*, con sus particulares tonos y acentos, conforman una amplia y compleja memoria, en la que aparecen recreados los excesos del poder y los agravios cometidos contra los desposeídos, o la existencia de un cúmulo de saberes ancestrales que, vía la oralidad, perviven en el ámbito rural mexicano. Una memoria que, como hemos visto, también incluye la presencia de un miedo singular: el miedo a la palabra escrita en la provincia mexicana cuando el siglo pasado apenas comenzaba y había mujeres que, como María, se atrevían a desafiar sus peligrosos alcances.



Referencias bibliográficas

- AGUIRRE BELTRÁN, GONZALO
 1981 *La actividad del santo oficio de la inquisición en la Nueva España 1571-1700*. México: INAH.
- ALBERRO, SOLANGE
 1996 *Inquisición y Sociedad en México 1571-1700*. México: FCE.
- ARREOLA, JUAN JOSÉ
 2002 *La feria*. México: Joaquín Mortiz.
- BAJTÍN, MIJAÍL
 1989 *Teoría y Estética de la novela. Trabajos de investigación*. Traducción de Helena S. Krickova y Vicente Carrara. Madrid: Taurus.
- BAZANT, MÍLADA
 2010 “Lecturas del Porfiriato”, *Seminario de Historia de la Educación en México, Historia de la lectura en México*. México: El Colegio de México. 4.^a reimpresión, pp. 205-242.
- BERMÚDEZ, MARÍA TERESA
 2010 “Las leyes, los libros de texto y la lectura, 1857-1876”, *Seminario de Historia de la Educación en México, Historia de la lectura en México*. México: El Colegio de México. 4.^a reimpresión, pp.127-152.
- BLANCO, JOSÉ JOAQUÍN
 2004 “Panorámica del libro en México”, *El patrimonio nacional de México. Tomo II*, Enrique Florescano, (coord.). México: CONACULTA-FCE, Colección Biblioteca Mexicana. 1.^a reimpresión, pp. 15-57.
- BRADING, DAVID
 2004 *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. México: Editorial Era. 10.^a reimpresión.
- BRAVO, MARÍA DOLORES
 1997 *La excepción y la regla. Estudios sobre espiritualidad y cultura en la Nueva España*. México: UNAM.
- BRISEÑO SENOSIAIN, LILLIAN
 2005 “La moral en acción. Teoría y práctica durante

el porfiriato”, *Historia Mexicana*, El Colegio de México, vol. 55, núm. 2, octubre-diciembre, pp. 419-460.

CANTÓN ARJONA, VALENTINA

2009 Historia de la lectura en México. Hacia la formación de lectores autónomos, Segunda parte, Certidumbres e incertidumbres, *Correo del Maestro*, núm. 163, diciembre 2009. Recuperado de: <http://www.correodelmaestro.com/anteriores/2009/diciembre/2incert163.htm>.

CEBALLOS RAMÍREZ, MANUEL

2010 “Las lecturas católicas: cincuenta años de literatura paralela, 1867-1917”, *Seminario de Historia de la Educación en México, Historia de la lectura en México*. México: El Colegio de México. 4.ª reimpresión, pp.153-204.

CHARTIER, ROGER

2006 *Inscribir y borrar. Cultura escrita y literatura (siglos XI-XVIII)*. Buenos Aires: Katz editores.

DELEMEAU, JEAN

2002 *El miedo en occidente*. Madrid: Taurus.

ESCOBEDO DELGADO, MARTÍN

2003 “Textos y lecturas en Zacatecas: una historia de restricciones transgredidas y de libertades restringidas”, *Estudios de Historia Novohispana*, núm. 28, enero-junio. México: UNAM, pp. 61-75.

FERNÁNDEZ VALENCIA, ANTONIA

2000 “La pintura, fuente para la historia de las mujeres”, *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, Marián L. F. Cao (coord.). Madrid: Narcea ediciones, pp. 49-72.

FLORESCANO, ENRIQUE

2000 *Memoria indígena*. México: Taurus. 1.ª reimpresión.

2001 *Memoria mexicana*. México: Editorial Taurus.

FRENK, MARGIT

1984 “Ver, oír y leer”, *Homenaje a Ana María*

Berrenechea, Lía Schwartz Lerner e Isaías Lerner. (comps.). Madrid: Castalia

1982 “Lectores y oidores; la difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro”, *Actas del Séptimo Congreso Internacional de Hispanistas*, Giuseppe Bellini (ed.). Roma: Bulzoni.

GARCÍA MEZA, NORMA ESTHER

2013 “Los atrevimientos de María. El placer de la lectura y el miedo a la palabra escrita en *Al filo del Agua*”, *2010-1910-1810 Revoluciones Femeninas*, Sandra Flores Guevara, Elvira Hernández Carballido y Josefina Hernández Téllez (coords.). México: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, pp. 157-168.

GARRO, ELENA

2004 *Los recuerdos del porvenir*. México: Joaquín Mortiz. 18.ª reimpresión.

GONZALBO AIZPURU, PILAR

2009 “Reflexiones sobre el miedo en la historia”, *Una historia de los usos del miedo*, Pilar Gonzalbo Aizpuru, Anne Staples y Valentina Torres Septién (eds.). México: El Colegio de México-Universidad Iberoamericana, pp. 21-36.

GRANILLO VÁZQUEZ, LILIA DEL CARMEN

2001 “Cien años y más de literatura espiritual femenina, entre Staurófila y La ley del amor”, *Letras Femeninas*. vol. 27, núm. 2, Otoño. Asociación de Literatura Femenina Hispánica, pp. 102-121.

GRUZINSKI, SERGE

1995 *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. México: FCE.

LOYO, ENGRACIA

2010 “La lectura en México, 1920-1940”, *Seminario de Historia de la Educación en México, Historia de la lectura en México*. México: El Colegio de México. 4.ª reimpresión, pp- 243-294.

MANGUEL, ALBERTO

2003 “Cómo Pinocho aprendió a leer”, *Letras libres*, núm. 27, diciembre, pp. 1-14.

MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS Y CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

1995 *La literatura mexicana del siglo xx*. México: CONACULTA.

MASERA, MARIANA

2002 “Literatura y canción popular en los cantares de presos en las cárceles de la Inquisición”, *La otra Nueva España: La palabra marginada de la colonia*. México: UNAM-Azul Editorial, pp. 174-188.

MATHES, MICHAEL

1991 “Oasis culturales en la antigua California. Las bibliotecas de las misiones de Baja California en 1773”, *Estudios de Historia Novohispana*, núm. 10, Instituto de Investigaciones Históricas, México: UNAM.

MEJÍA GONZÁLEZ, ALMA

2002 “Ideas inquisitoriales sobre la literatura: el buen sentido, la ortodoxia y la recepción”, *La otra Nueva España: La palabra marginada de la colonia*, Mariana Masera (coord.). México: UNAM-Azul Editorial, pp. 109-115.

MÉNDEZ, MARÍA ÁGUEDA

2002 “La Inquisición novohispana: ambición e intolerancia”, *La otra Nueva España: La palabra marginada de la colonia*. México: UNAM-Azul Editorial, pp. 142-151.

PETRARCA, FRANCESCO

1990 *Itinerario a Tierra Santa*. Bérghamo: P. Lubarina.

REBOLLO ESPINOSA, MARÍA JOSÉ Y MARINA NÚÑEZ GIL

2007 “Tradicionales, rebeldes, precursoras: instrucción y educación”, *Historia de la educación*, núm. 26, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 181-219.

RUIZ BARRIONUEVO, CARMEN

2007 “Libros, lectura, enseñanza y mujeres en el Siglo XVIII novohispano”, *Revista de Filología*, núm. 25, Universidad de La Laguna, pp. 539-548.

RULFO, JUAN

1981 *Pedro Páramo*. México: FCE. 2.^a edición.

STAPLES, ANNE

2010 “La lectura y los lectores en los primeros años de vida independiente”, *Seminario de Historia de la Educación en México, Historia de la lectura en México*. México: El Colegio de México. 4.^a reimpresión, pp. 94-126.

TORRES AGUILAR, MORELOS Y RUTH YOLANDA ATILANO VILLEGAS

2015 “La Educación de la Mujer Mexicana en la prensa femenina del porfiriato”, *Revista Historia de la educación latinoamericana*, vol. 17, núm. 24, enero-junio, pp. 217-242.

VOLOSHINOV, VALENTÍN N.

1992 *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Traducción de Tatiana Bubnova. Madrid: Alianza Editorial.

YÁÑEZ, AGUSTÍN

1993 *Al filo del agua*, Arturo Azuela (coord.). Colección Archivos; 22, edición crítica. México: CONACULTA-UNESCO.

CUANDO SE ENCUENTRA LA PALABRA: VOCES

Carlos Gutiérrez Alfonso

El escritor Kenneth Goldsmith dio inicio, en 2004, en la Universidad de Pensilvania a una clase de “Escritura no-creativa”. La propuso porque presintió “que los cambios textuales que observaba en el terreno digital como resultado de un involucramiento intensivo con la red se verían reflejados en una generación más joven que no conoce un mundo sin ese ambiente” (Goldsmith, 2015: 221). Al momento de describir el curso expuso que “es evidente que nuestro atesorado ideal de la creatividad está siendo atacado y erosionado por los archivos compartidos, la cultura mediática, el sampleo generalizado y la copia digital. ¿Cómo responde la escritura a este nuevo ambiente?” (Goldsmith, 2015: 221). Para que sus alumnos se desplazaran hacia la escritura no-creativa, Goldsmith les propuso, entre otros ejercicios, transcribir el final de *Project Runway*, el cual se transmitió un martes a las diez de la noche. Cada quien estaba en su casa, conectado a la clase mediante un chat. Había que transcribir todo lo que se escuchara en el televisor. “Comentarios subjetivos, explicaciones y opiniones –pensamientos y palabras originales– [estaban] estrictamente prohibidos” (Goldsmith, 2015: 227). Una hora de transcripción de todo, incluidos los comerciales. Había que estar atentos a las palabras. Al final de la hora de programa, fueron

generadas más de setenta y cinco páginas de texto crudo. Después vino el proceso de edición con la idea de excluir todas las palabras que interrumpieran el ritmo de lo que empezaba a aparecer como texto. Al dejar por escrito el experimento, Goldsmith explicó que “todos los medios que utilizan lenguaje son multifacéticos: a la vez transparentes y opacos; al reenmarcar, recontextualizar y reciclar el lenguaje a nuestro alrededor, encontramos que toda la inspiración que necesitamos está justo en nuestras narices” (Goldsmith, 2015: 228).

El ejercicio de Goldsmith, que recién he leído en su libro *Escritura no-creativa: la gestión del lenguaje en la era digital*, que fue publicado en México en 2015, me condujo a mirar cómo en la búsqueda de una palabra con la cual pudiera decirme, me vi frente a voces que se convirtieron en mi querer decir, en mí querer decir. Fueron voces que me atraparon gracias a que había tenido la enorme fortuna de hacer coincidir dos de mis pasiones: la literatura y la antropología. Encontré la literatura cuando las interrogaciones sobre mis capacidades me mostraron mis embrionarias habilidades para unir palabras. Intuí que tenía en qué sostenerme. Estudié antropología en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, disciplina que me permitió volver a mi tierra natal cuando me pregunté sobre mis padres, a quienes había dejado cuando partí a la Ciudad de México para estudiar en la Escuela Nacional Preparatoria.

En mi quehacer me he apropiado de voces con las que, mediante la aguda audición, me he sentido identificado; este es un punto que agregó a la propuesta de Goldsmith: escucho lo que, como un lance, lince en vela, llega a mis oídos. Y con estas voces he trabajado durante más de treinta años. Las he trabajado para armar textos con pretensiones literarias y para estudiar lo que se reconoce como literatura y lo que yo identifico como literatura. Las líneas que siguen son tres estancias que quieren ser una muestra de cómo he ido por senderos en los que he sido colocado; son tres ritmos, fragmentos, palabras con las que deseo decir mundos.

“He sido el mismo nunca”

Desde el viernes 16 de enero de 1987, está conmigo el ejemplar de *Híkuri* (Anaya, 1987) que con enorme generosidad José Vicente Anaya puso en mis manos. Un mes después de esa fecha, volví a mi tierra natal con la intención, y con intensidad, de vivir desde esa frontera. Las labores a las que pronto me incorporé en una agencia gubernamental que trabajaba con población indígena, me colocaron no sólo por caminos sinuosos, en camiones “sin horario [...] entre olores”: sandía, mango, papaya (olores que subían de la costa a la Sierra Madre de Chiapas, que llegaban hasta mi pueblo), me situaron también frente a un grupo de personas que me ayudó a ver el mundo.

En este descubrimiento de mi tierra, *Híkuri* ocupó un lugar preponderante. ¿Cómo hubiera sido mi encuentro con tal poema de haberme quedado a vivir en la Ciudad de México? No quiero aventurar ahora alguna respuesta. Lo cierto es que, desde entonces, es un poema al que siempre vuelvo, y no lo dejo de ver, aunque pase el tiempo. Una y otra vez, cada vez que me acerco a él, interrogo a quien habla, a veces, como si saltara, a veces, como un “Charles cHaplin epiléptico” (Anaya, 1987: 17), en ocasiones, o casi siempre, de la mano de su propia propulsión de nervios. Le pregunto por ese rito modelado a partir de su urgente necesidad de estallar, de estar allá, a veces lejos, a veces cerca, de alguien que se dice en cada línea de este *Híkuri* del que brotan constelaciones y en el que al principio del poema existe una ciega luz generada por el mismo sujeto lírico.

No sé en qué momento se me impone una interrogación que deseo dejar en este *Híkuri* que me ha hecho viajar y con el que mi nave explora el espacio. En ocasiones, lo interrogo sobre las palabras en rarámuri que lo habitan. ¿Con ellas es posible anteponerse a la realidad dominada por los sanguinarios, por aquellos que persiguen a los ciudadanos, por aquellos que han hecho que se rompa la talega de los pensamientos?

Esas palabras con las que José Vicente Anaya creó su *Híkuri*, me orillan a preguntarme por las palabras que provocan “un corto circuito entre el sentido y los vocablos”; palabras que el poeta no ha creado, sino que pertenecen a una lengua y se utilizan en una época. Me obligan a indagar sobre si el poema es un objeto verbal, en cuya elaboración intervienen, sobre todo, la voluntad de su creador –dedicación y talento– y las concepciones que éste tiene sobre la poesía y sobre el sitio en el que está ubicado. Me impulsan a saber si se está frente a alguien que no se encuentra solo, que, algunas veces, con la definición de su estética, se opone a ciertas determinaciones sociales, y así, el poema participa del mundo circundante, dialoga con éste; mundo que no se reduce al mundo inmediato del poeta, y que puede ser tan amplio, tan complejo, como el mismo autor se lo proponga. Con *Híkuri*, todo se me vuelve una irrefrenable interrogación.

Este *Híkuri* me ayudó a atisbar, cuando puse mis pies en la montaña, que en las ciudades las aglomeraciones provocan que nadie conozca a nadie. Me hizo consciente de que desde hacía tiempo se me quería colocar una célula fotoeléctrica en la cabeza, y que no debía dar lugar a ello.

Al ver a los ancianos de la Sierra Madre de Chiapas, pude detenerme en el anciano que aparece junto al sujeto lírico de *Híkuri*, quien le enseña a percibir el “silencio comunicable”. Ese anciano me ha enseñado por igual a reconocer lo que hay en el horizonte. Y de vez en vez, asisto al ritual en el que también pido que aparezca el sol, soy un Yúmari solitario que danza: “queda una marca vital en mis neuronas”. Estoy listo para mi re-nacimiento.

Me apropio de lo que reafirma el sujeto lírico: “yo vivo DONDE MI CUERPO ESTÁ ----/ Mi domicilio exacto son los sueños y/ camino en la dirección en que me inclino” (Anaya, 1987: 21). Me voy encontrando en esas palabras, en esas miradas que me hacen decir: “DONDE TODO SE ACABA/ el Todo está naciendo” (22).

Este *Híkuri* me va dejando, en instantes de conciencia e inconciencia, junto a otro grupo de seres humanos; ellos poseen un signo reconocible: “porque se hiciera verdad LA VIDA NUEVA / ellos/ no fusilaron a ningún inocente” (24). Quiero preguntar si al ser una expresión social, al conformarse a partir del lenguaje, que es historia, que dice por igual las circunstancias de un grupo de hombres y mujeres, el poema encarna una paradoja: ser siempre presente atado a la historia. Insisto en saber si con palabras que pertenecen a una colectividad, el poema entrega no la abstracción de una experiencia, sino la experiencia viva; algo singular que no ha podido ser dicho de otra forma. Más y más interrogantes: me interrogan, me interrogan.

Continúo en la sierra de la mano de este *Híkuri*, y lo leo, y veo la sierra, me veo en la sierra: ¿Aquí debemos hacer el PARAÍSO? La alta claridad de la montaña no hace tan confusa la confusión del mundo. Me muevo con este *Híkuri*, por este *Híkuri* me muevo: luz, la de la montaña; oscuridad, la de la cueva de la que he brotado después de la purificación.

¿Es posible el paraíso? ¿Sí, pero sin tiempo? ¿Sí, con una mujer, en otro firmamento, en otras calles y otro amanecer con lluvia y con besos, con el que se recorra sitios sin horario y haya olores de la tierra? ¿En una habitación sin número ni manecillas? Ello me está diciendo este *Híkuri*. ¿Ello me está diciendo? Estoy en la montaña. El principio, en el precipicio, con mis pies al aire, queriendo atraparme, queriendo atrapar al sujeto lírico de este poema que cuestiona cuanto traigo encima. Quiero poner en duda si el poema se sale del tiempo lineal, y se transforma en un presente: si es siempre presente. Pretendo saber si empiezo a apropiarme de cierta claridad.

En cuanto he creído atrapar una breve verdad, el sujeto lírico me muestra, en el instante, la finitud: “RELOJ O AVIÓN/ quedaron abolidos por la ternura que nos dimos” (Anaya, 1987: 29). Me muestra que este instante tampoco está en mis manos: “la hora en punto está pirada” (30).

Me alejo de las certezas: en las sociedades no occidentales, el tiempo tiene una organización cíclica; el pasado está ahí dándole sustento a dichas sociedades en la conformación de su visión del mundo. No buscan lo nuevo, sino lo que confirme lo que ha ocurrido con anterioridad. Y para que no haya lugar a dudas de que todo está ahí sin transformarse se recurre al rito y a la fiesta. Lo que se busca es que nada cambie, que todo permanezca según se postula en los mitos, en el origen de dichas sociedades.

Dudo aún más: en la sociedad occidental existen dos momentos clave en la concepción del tiempo. El primero es el impuesto por el cristianismo, el que habrá de poner los ojos hacia delante, en un más allá que habrá de cumplirse con el juicio final. El segundo es el de la modernidad, en la que Dios ha quedado relegado, y es el hombre quien toma en sus manos la búsqueda de un tiempo que habrá de realizarse allá, en lo que está después de esa puerta que es el futuro. Llevado por el río de la historia, el hombre hubo de reparar en que había un tiempo que obligaba a controlar el futuro. Ser y el tiempo: éste es el que le da sustancia al ser. “El ‘ser ahí’ se comprende a sí mismo partiendo de su existencia, de una posibilidad de ser él mismo o no él mismo [...] ¿la existencia determina el ‘ser ahí’ [...] Al ‘ser ahí’ es esencialmente inherente esto: ser en un mundo” (Heidegger, 1997: 23) Un mundo, el moderno, que tiene puesta la mirada en el futuro, y que toma el “ahora” como el lugar de su realización.

El sujeto lírico va pie con pie, intentando detener la estridencia de ese mundo que lo saca de quicio, que lo marca con el tedio. Se sostiene por lo que va recordando, no le importa el principio de las cosas, ni tampoco si éstas terminarán. Lo que aparece ante la mirada del sujeto lírico no es algo duradero: “En la mirada surgen sucesos que se esfuman” (Anaya, 1987: 31).

Ignoro si en tanto mundo creado con palabras, el poema se convierte en presente que sólo se realiza en un tiempo y un espacio determinados. Dónde está el presente de la escritura.

Se me escapa saber si estoy viendo la experiencia que ha quedado capturada en el poema, la que late con enorme vivacidad. Me captura el deseo de cuestionarme sobre los momentos en que se ha realizado el poema entre los seres que lo han leído; sobre si está en él hacerse presente en un lapso. Estoy llamado a examinar si el poema captura el tiempo, pero no lo abstrae, y si tiene que volver al tiempo para cumplirse a plenitud.

Estoy en la montaña, con los pies a punto de abandonar el cerco en el que me guardo: qué me aguarda. ¿Una salida segura? Yo también estoy en el último rincón del mundo: ¿el territorio de los desquiciados? No hay un sitio seguro para mí: de la mano del sujeto lírico, voy en busca de los lugares que no existen. ¿Podré encontrar a los nunca vencidos, a los que están fuera “de la realidad, de la vida o girando” (Anaya, 1987: 31)?

Me apropio de los pocos instantes en los que el sujeto lírico es consciente de su búsqueda, me coloco en la zona de desastre, y vuelvo a ver a otros seres, y no sé de signos ni de cosas, y todo vuelve a empezar: “voy a la incertidumbre con certeza/ de terminar incierto/ INCANDESCENTE” (34).

No importa, me digo, hay que volver a empezar, y puedo ver que hay otras personas, más, más seres que quieren unirse a este ritual, y hay poemas “poemas iluminados/ que se entregan al viento/ viven --vienen-- vivirán/ en lo que acaba sin retorno” (Anaya, 1987: 43). Sí, esto terminará, sí terminará, pero hay seres y poemas.

Breve, muy breve, certeza; duda, dudas, sin reposo, porque si ese reposo existe es un reposo móvil: todo es movimiento, todo está en movimiento: no siempre se puede ir de pie. Sí, soy un nómada, viajo, busco, a veces sé algo: estoy en la montaña.

He ido viendo el tiempo de *Híkuri*, he ido viéndome en esta confusión de nervios, en esta alteridad, en estas voces encontradas, en esta perspectiva que se mueve, sin que logre atraparla del todo. He ido viendo este tiempo que ya no está

acá, que está en el poema, y que con el poema digo que es un principio el mío en el principio de una vida que no ha dejado de llamarme desde entonces. Ningún tren me espera. Desciendo: “¿y... de nuevo?” (Anaya, 1987: 67).

Palabra vivida

Estoy situado en un mundo donde la oralidad ocupa un lugar preponderante. Y en estos tiempos vertiginosos, en que las imágenes y el ruido se apoderan, en ocasiones, de nuestra atención, sería saludable recordar que existe una palabra que se resiste a ser llevada por el viento. Habría que tener presente que la oralidad ha acompañado a la humanidad desde que el ser humano emitió sus primeros balbuceos. Las obras de Homero no pueden ser pensadas fuera de este suceso. La “literatura” medieval (culto) fue predominantemente oral u oralizada, y la oralidad marca la literatura por lo menos hasta el siglo XVIII. Y si caminamos en el tiempo, podemos ver los rasgos orales que prevalecen en la poesía moderna y el énfasis puesto por Borges en la voz y la entonación, sólo para ilustrar con dos ejemplos. O como lo mostraré acá, cómo esos rasgos orales pueden ser extraídos de un libro.

En México, la oralidad es mucho más fuerte por la rica presencia de colectividades que se han dedicado a cultivarla. A ella han recurrido escritores que la han recreado para plasmar un mundo en constante movimiento. En Chiapas, el momento cumbre de este ejercicio literario se ejemplifica con la obra del escritor Jesús Morales Bermúdez, quien supo escuchar a los choles, habitantes del norte de la entidad, quienes le contaron su manera de ver el mundo. Y él, deliciosamente, se impregnó de ese discurso para luego, años después, capturarlo en el *Memorial del tiempo o la vía de las conversaciones* (1986).

La presencia en las obras narrativas de una oralidad estéticamente creada ha provocado que la voz, antes ubicada en

algún rincón, se haya situado en el horizonte de estudio de los literatos. En América Latina, habría que mencionar a Ángel Rama (1982) y a Carlos Pacheco (1992), quienes se mostraron interesados en explorar cómo cierta oralidad está presente en escritores como Juan Rulfo y Agustín Yáñez. Habría que mencionar también a Martin Lienhard, quien además de indagar en escritores del canon la reelaboración que ellos hacen de la oralidad y de su conocimiento socio-cultural de localidades periféricas de sus propios países (1999: 513), ha investigado, con una propuesta interdisciplinaria, las transformaciones en las prácticas rituales de ciertas colectividades latinoamericanas.¹

El que la oralidad sea ahora una preocupación académica no quiere decir que siempre haya estado entre los objetos de estudio de los teóricos de la literatura y de quienes se han adentrado en el conocimiento de las producciones del ser humano. Platón, inmerso en el nuevo mundo que le deparaba la escritura, expulsó a los poetas de su República (Ong 1987: 83), por el hecho de que aún permanecían en el torrente de la oralidad: decidores de fórmulas poéticas. Ha habido una constante en el mundo occidental: “dar preferencia a la escritura” (Zumthor 1991: 297).

Si antes del siglo XIX la poesía estaba fuertemente ligada al canto —de ahí esas estructuras poéticas reconocibles como el romance y la epopeya—, es con el auge de la escritura cuando se pasa de lo auditivo a lo visual, y el poema se convierte en un objeto que se desplaza por la página en blanco; en el poema aparece el elemento visual: “Es el *otro* ritmo, el ritmo que oímos no con los oídos sino con los ojos” (Paz, 1997: 523). Sin el dominio de la escritura no habría sido posible el desarrollo de la novela. Estos cambios en las formas de crea-

¹ Martin Lienhard organizó, en el 2001, en Suiza, el tercer simposio internacional “Ritualidades latinoamericanas: un acercamiento interdisciplinario”. En la invitación al simposio escribió lo siguiente: “En sus prácticas rituales, los sectores populares latinoamericanos, rurales o urbanos, nunca se cerraron [...] a los estímulos de ‘fuera’. En las últimas décadas, en particular, la expansión de la cultura de masas y sus novedosos recursos técnicos ha venido contribuyendo a acelerar el proceso de transformación de las ritualidades arcaicas y tradicionales, a ofrecerles nuevos espacios y a suscitar, además, nuevos ritos colectivos” (Lienhard, 2001).

ción obligaron a los estudiosos de la literatura a abandonar el contexto para concentrarse exclusivamente en el texto: todo empieza y termina en el texto. El predominio de la escritura, el paso de lo oral a lo escrito, permitió que la crítica otorgara autonomía a “la obra individual de carácter textual” (Ong 1987: 156). Quizá aquí puede situarse ese desprecio por la oralidad que hubo en un tiempo. Ante creaciones fugaces, que tienen frente a sí un auditorio, la crítica literaria prefirió los textos escritos que no pensaban en un oyente con características específicas, y dejó el mundo de la oralidad en manos de folkloristas y antropólogos.²

Los antropólogos fueron los primeros que, en el siglo xx, retomaron esas realidades de la periferia latinoamericana y construyeron con éstas etnoficciones, como las ha definido Martín Lienhard.³ En Europa, los antropólogos, ante esa oralidad, adoptaron una actitud de compradores de objetos antiguos, como si la oralidad fuera primitiva por el simple hecho de no ser preponderante en la sociedad occidental.⁴ En Latinoamérica, la actitud de los antropólogos fue otra. Ellos no vieron a las sociedades tradicionales locales como si se tratara de comunidades aisladas; las observaron como parte de “sociedades nacionales en formación que se trataba, en aquel entonces, de ir articulando” (Lienhard, 1999: 511).

En México, el estudio de la oralidad, a pesar de las obras que han sido creadas a partir de ella, ha sido del dominio

² “Cuando [Juan de la] Encina componía —e interpretaba— sus poemas y cantos, todavía el arte y la vida no habían seguido caminos tan divergentes como en épocas posteriores” (Díaz G. Viana, 1998: 102).

³ “Proponemos —dice Lienhard— ‘el concepto de ‘etnoficción’ para nombrar la literatura cuya estrategia fundamental consiste en la creación de una perspectiva ‘étnica’ ficcional. En el caso del teatro jesuita, el destinatario de tal ficción es la propia colectividad indígena, y su propósito, el de ‘exorcizarla’ por medio de la imagen desfigurada de su propio discurso. Formalmente análoga, la etnoficción moderna [...] suele servir a un propósito ideológico opuesto al de los misioneros jesuitas: valorizar, ahora ante los ojos de los sectores dominantes, las cosmovisiones indígenas” (Lienhard, 1992a: 55).

⁴ A pesar de esa actitud de los antropólogos, al enfrentarse a la oralidad de las sociedades no occidentales, hubo el interés de ciertos escritores de observar, con ojos mucho más benignos, esa oralidad, ante todo, la propia, la de su misma sociedad. Joutard (1986) consigna que el famosísimo Samuel Johnson, de gran influencia en la crítica literaria, acuñó el término *historia oral*, hacia 1773 (39).

de los antropólogos,⁵ quienes han estado preocupados por las connotaciones sociales, políticas y religiosas que tienen los cuentos, sin reparar en el valor literario que éstos pudieran poseer. Estos cuentos y relatos, en virtud de la forma en que son creados y reproducidos, pueden quedar muy bien ubicados en el término literatura oral.⁶ Este término fue utilizado por primera vez por Paul Sébillot, en 1881.⁷ En los primeros años del siglo xx se le dio supremacía al estudio de dos o tres géneros: cuento, proverbio y epopeya (Zumthor 1991: 47). Después aparecerán investigadores literarios, como Lord y luego Zumthor, interesados en la poesía oral.

Walter Ong (1987) sostiene que resulta inapropiado hablar de literatura oral, en tanto literatura refiere sólo a lo escrito. No ha habido un término idóneo que designe las creaciones surgidas de la oralidad. Él prefiere nombrarlas “formas artísticas exclusivamente orales” o “formas artísticas verbales” (comprende tanto las orales como las escritas) (Ong, 1987: 23). Sería preferible ampliar la acepción de literatura y mirar en ella tanto las formas escritas como las orales. No estaría de más pensar en que la palabra llega al papel como un recurso de la memoria.

⁵ Para el caso de Chiapas, resulta fundamental todo el trabajo que desde los años cuarenta realizaron las universidades norteamericanas de Harvard y Chicago; aquí destacan los antropólogos Calixta Guiteras, Gary Gossen, William Holand, George Collier, Evon Z. Vogt, Robert Laughlin... Y con ellos, los mexicanos Ricardo Pozas, Andrés Medina y Alfonso Villa Rojas. Los antropólogos norteamericanos utilizaron informantes para escribir sus investigaciones. Los informantes, luego, se convirtieron en los primeros escritores indígenas: “En 1982, tres tzotziles que habían servido como *informantes* del proyecto Harvard formaron una cooperativa de escritores con la ayuda del poeta Jaime Sabines y de su hermano Juan Sabines, entonces gobernador del estado” (Laughlin 1993: 155).

⁶ “La literatura —no como letra escrita— sino como creación oral existe desde que existe el lenguaje” (Díaz G. Viana, 1998: 62). Esta aseveración de Luis Díaz G. Viana la he tomado para enfatizar mi posición respecto a mi objeto de estudio. Recurro a Mansonji para esclarecer un entuerto. Mansonji ha expresado que existen quienes confunden oralidad y literatura oral con mitología. Para él, “el acervo literario oral de un pueblo no es sólo la colección de los mitos [...] están también los cuentos, las historias, las leyendas, las epopeyas, las anécdotas, los poemas, las baladas, los proverbios, etc.” (31).

⁷ Paul Sébillot (1843-1918), nativo de Bretaña, etnógrafo, etnólogo y pintor, “creó en 1881 la colección de ‘literaturas populares de todas las naciones’ y en 1886 la *Revue des Traditions Populaires* y la sociedad del mismo nombre” (Joutard 1986: 89-90).

Para Carlos Montemayor (1998), la literatura no tendría que ver tanto con la escritura, sino con el arte de la lengua. Ello significa que la literatura, aunque oral, posee cierta forma que la hace diferente de cualquier otra expresión. Arte de la lengua⁸ conectada con distintas fuentes culturales: prehispánicas, europeas, africanas (Montemayor, 1998: 11).

Walter Ong y Paul Zumthor reconocen este carácter formulario de las expresiones artísticas orales. El cantor griego, por ejemplo, tenía a su disposición las fórmulas agrupadas alrededor de temas uniformes: “el consejo, la reunión del ejército, el desafío, etcétera” (Ong 1987: 31). El verso utilizado para cantar las hazañas de los héroes era el hexámetro. El cantor no innovaba, era apreciado por la sociedad en la medida en que lograba recordar amplios pasajes de estos poemas. Ong indica cómo en una cultura oral es preciso repetir constantemente todo conocimiento adquirido para que no se pierda; el recurso es el pensamiento formulario (Ong, 1987: 32). Entonces, el cantor recurre tanto a la reiteración⁹ como a los motivos¹⁰ para demostrar ante su auditorio su capacidad.

⁸ Se trata, lo diré también con Mansonyi, de un “discurso marcado por valores más permanentes de orden social, comunicativo y ético” (21).

⁹ Margit Frenk (1975) ha estudiado la lírica mexicana tradicional, y los resultados de su investigación pueden verse en la obra colectiva denominada *Cancionero Folklórico de México*. Raúl Dorra (1992), con base en sus estudios del romance y el corrido en México, señala que estas formas poéticas tienden hacia la narración con base en la comparación y en los versos binarios: “De los álamos vengo, madre./ de ver cómo los menea, el aire” (1992: 90). Estos recursos de la lírica de tradición oral se han desarrollado mediante la asociación de “las experiencias primarias del cuerpo, las regulaciones de la lengua y los procesos de la memoria colectiva” (90). Tres elementos que se sustentan en la reiteración.

¹⁰ En la narrativa, tendrán preponderancia los *motivos*. El narrador estará interesado en recordar los *motivos* centrales del cuento o la leyenda. Carlos Montemayor (1998) propuso una clasificación de los relatos tradicionales indígenas, con base en esta forma mínima. Así, hablará de cuentos cosmogónicos, cuentos de identidades invisibles, cuentos de prodigios, cuentos sobre la naturaleza original de animales o plantas, cuentos de animales, cuentos de fundación de comunidades o lugares, cuentos de transformación y hechicería, adaptaciones de temas bíblicos y cristianos, adaptaciones de cuentos populares indoeuropeos (27). Cada cuento es recordado no palabra por palabra, sino a partir de los *motivos*: de personajes, objetuales, episódicos. “La estabilidad de los relatos descansa en que los *motivos* son objetos verbales autónomos reconocibles en cualquier cadena narrativa” (Montemayor, 1998: 29). Con esta clasificación, Montemayor busca destacar las fuentes de los cuentos indígenas. ¿Cuáles tienen una raíz indígena? ¿Cuáles proceden del mundo europeo? Los *cuentos cosmogónicos* serán reconocidos por

Con lo dicho en el párrafo anterior, se ilustra que no se trata de cualquier manifestación oral, sino de la que expresa ciertas ideas a partir de ciertas formas. Fueron mencionadas dos: el verso y el cuento o relato. En el cuento o relato se da una recreación de la palabra; el narrador pone en juego su capacidad para recrear el relato. Y quien escucha reconoce mensajes con los que se identifica. Si quien habla interviene en la modificación de lo que está narrando, podría ser de utilidad la definición que Menéndez Pidal hace de la poesía tradicional:

[Es aquella] que se rehace en cada repetición, que se refunde en cada una de sus variantes, las cuales viven y se propagan en ondas de carácter colectivo, a través de un grupo humano. [...] bien distinta de la otra meramente ‘popular’. La esencia de lo tradicional está, pues, más allá de la mera recepción o aceptación de una poesía por el pueblo [...]; está en la reelaboración de la poesía por medio de las variantes (Menéndez Pidal, citado por González, 2001: 96).

Esta definición incorpora una idea que está en la base de lo acá expuesto: el relato pasa por la reelaboración que de él hace el narrador. No se trata de la simple repetición de determinado relato. El narrador interviene y modifica lo que está

dos datos relevantes: ocurren en el origen del mundo y están relacionados con ceremonias y rituales. Los de *entidades invisibles* narran las cualidades o funciones de las entidades prehispánicas; en el final de la narración aparecen testimonios personales. El término *prodigio* alude “a ciertos *motivos objetuales o episódicos*” con los cuales se registra un “rasgo histórico indígena, prehispánico o no, que guarda relación con la Conquista o con la resistencia indígena, o bien el registro de las relaciones con la estatuaría prehispánica y con seres, objetos o lugares de ‘poder’” (Montemayor: 29). Montemayor establece una diferencia entre los *cuentos sobre la naturaleza original de animales o plantas* y los *cuentos de animales*. En los primeros habrá de contarse por qué ciertos animales o plantas poseen rasgos específicos. En los segundos, el enfrentamiento entre dos animales, donde se pone en juego la astucia o la torpeza de ambos contendientes. Los siguientes cuentos de la clasificación no resultan difíciles de identificar. El problema con las clasificaciones estriba en que, de pronto, puede correrse el riesgo de analizar los cuentos de manera aislada, como si no estuvieran relacionados con otras manifestaciones verbales; por ejemplo, los juegos de los niños o la narrativa reciente. Estos cuentos forman parte de una tradición oral, tradición que debe ser vista como totalidad (Gossen, 1989).

expresando, en función de su auditorio y del momento de que se trate. Podrá ser un relato festivo en el que la hilaridad sea uno de sus recursos, o, bien, uno en el que se refiera la aparición del hombre en cierto territorio.¹¹

El narrador da cuenta de la realidad comunitaria: religión, tradición cultural, historia, etcétera.¹² No puede dissociarse la narración de su contexto. En esta literatura se está ante formas verbales reconocibles: verso o prosa. Y se convierte en arte en el momento de su realización, “en el seno de un lugar emocional” (Zumthor, 1991: 84). Es en la *performance* donde una comunicación oral se convierte en objeto poético (Zumthor, 1991: 84), según el análisis hecho por Paul Zumthor en el libro acá citado.

Un grupo de personas conversa sobre los acontecimientos cotidianos. Impulsado por esta conversación, un anciano dice: “Antes, el Santo Mundo estaba parejo”. O puede decir: “Presente lo tengo grabado”. En ese instante, el narrador se separa del resto del grupo, insta las condiciones para que tenga lugar su relato. Es ahí donde el objeto literario encuentra su realización. Habrá narraciones que sólo podrán ser contadas por un hombre; otras, sólo por una mujer, ante auditorios específicos. Habrá otras donde el narrador deberá ser un chamán o una autoridad tradicional; en estos casos, no podrán ser dichas en cualquier lugar y sin ningún propósito. De ahí que las narraciones no deben ser vistas fuera del “ecosistema cultural donde se manifiestan” (Zumthor, 1991: 68).

Cierta vez, un curandero chamula, durante la filmación de un rezo, se detuvo para explicar a los realizadores del video que variaría la estructura del rezo, de tal manera que los

¹¹ Por ello, “La tradición oral no puede ser vista como una probeta esterilizada donde elementos químicos puros se combinan matemáticamente. Más bien deberíamos contemplarla como rica tierra de jardín con sustratos de diversa procedencia” (Díaz G. Viana, 1998: 40).

¹² Además, se van creando, a partir o en contra de las convenciones, nuevos textos o discursos (géneros) que enriquecen el patrimonio oral latente. Sin embargo, en la cultura oral, contrariamente a la escrita, la innovación en sí no representa ningún valor; la evolución de los discursos suele resultar, por tal motivo, más lenta que en ésta” (Lienhard, 1992a: 220).

dioses ignoraran su petición. No había ninguna curación de por medio y, en ese sentido, los dioses no debían ser requeridos (Laughlin 1993: 164). La palabra debe ser pronunciada en determinados contextos y ante cierto auditorio. De ahí que, en el contexto de la enunciación,¹³ se consideren tres elementos: un narrador, un texto oral y un auditorio.

Se está ante colectividades en movimiento. De ahí que se vayan modificando las maneras de acceder a la palabra. La temporada de secas se había extendido más de la cuenta. Había habido desastres en la selva y sus pobladores deseaban averiguar cuáles habían sido las causas que los habían originado y, sobre todo, buscaban encontrarles solución, si fuera posible. Las autoridades hablaron entre ellas, vieron el auxilio de otras personas. Y apareció una conclusión: “es necesario –se dijeron– buscar a quienes sepan y conozcan las formas de los rezos de antes; tenemos que volver a la celebración de la Santa Cruz, de San Miguel o de Santa Rosa; perdimos por completo nuestra costumbre, ya nos anda ganando el olvido y no sabemos cómo se pide la lluvia” (Morales Bermúdez, 2000: 532).

No había más que volver a las formas de antes. Las autoridades religiosas caminaron por los poblados con el propósito de encontrar a las personas mayores que conocieran cómo se hacían antes las celebraciones en los lugares en donde habían nacido. Lograron reunir a cinco de ellas. Les pidieron que recordaran, que buscaran en su memoria. Después de cinco días, habían logrado armar la celebración. Hubo rezos, incienso y velas durante tres días en los ojos de agua. Y llegó la lluvia: “No lo vas a creer –se le dijo a Jesús Morales Bermúdez– pero apenas acabaron las celebraciones comenzó a llover y lo miraron tanto los compañeros que nos llamaron de los otros ejidos y allá fuimos con los hombres mayores y rezamos y también llovió; sólo en esos lugares donde no lo creyeron ni nos llamaron no llegamos y hasta el día de

¹³ Entiendo por “enunciación” el momento, un tiempo y un espacio precisos, en que el narrador expresa un relato.

hoy no llueve todavía”. A partir de ahí, tuvieron a bien repetir cada año la celebración. Se pusieron de acuerdo y decidieron que cada poblado en su templo leería la Biblia y se seguiría el guión de predicación que las personas mayores habían estructurado. Otra parte de la celebración debía hacerse en el ojo de agua, adonde se llevaría velas, incienso y comida. Los rezos debían estar bajo el amparo de las personas mayores. No habría aguardiente porque se le veía como generador de divisiones. Un momento importante del ritual, para alimentar a los dioses de la tierra y para lograr que ellos no dejaran de ver a los hombres y mujeres de la selva, consistiría en regar una jícara de caldo de gallina en la tierra y sepultar, con tortillas recién hechas, las mejores presas de la gallina, las cuales habían sido cocidas en el caldo. “Este año la celebración proseguirá y resurgirán novedades” (Morales Bermúdez, 2000: 532).

Fue posible que los hombres mayores reconstruyeran el ritual porque treinta años atrás Jesús Morales Bermúdez lo había recopilado en *Antigua palabra. Narrativa indígena ch'ol*. De ahí lo extrajeron con el auxilio de uno de ellos, que no era tan mayor, quien había tenido contacto con esa palabra impresa: palabra vivida. La palabra emergió para situarse dentro de la colectividad que la requería. Fue una forma de volver a aprender juntos de la mano del libro. La memoria que había sido vencida retomó su vitalidad. Quizá dentro de esos hombres y mujeres se haya hecho lugar la idea de que se aprende con el corazón, “y lo que sabemos de corazón ya no puede ser apartado de nosotros” (Steiner, 2014: 12).

Voces de las migraciones y la frontera

Busco siempre problematizar el universo al que me enfrento. Pretendo hacerlo pensando en cuáles voces habrían de convertirse en objeto de estudio y en la actitud que debe

asumir quien construye dicho objeto. Y mis soportes metodológicos son sencillos: unas voces vistas en sí mismas y, luego, como parte de un tiempo y un espacio mayores. Casi siempre son más las interrogantes que las respuestas. Ello no me preocupa. Intento que sean interrogantes comprensibles, que me ayuden a seguir pensando en mi quehacer, dentro del cual me apropio de ideas de autores, como las de Adam Zagajewsky (2007) sobre el centro y la periferia, y las de George Steiner (1990) sobre la función del crítico literario, y de conceptos, como el de “Aisthesis” (Jauss, 1986), con el cual observo cómo la experiencia pasa a formar parte de la obra artística. Esto tiene que ver con la percepción. ¿Cómo se percibe? ¿Cómo afecta eso que se percibe? ¿Cómo esa percepción se construye artísticamente? Con este concepto, no quiero ir hacia lo marginal, hacia lo exótico, sino que intento ir en busca de esas maneras de percibir.

En los últimos años, me he interesado por la tematización que se ha hecho de las migraciones y la frontera en el sur de México. En un primer acercamiento, di un panorama (Gutiérrez Alfonso, 2011) de la literatura de Chiapas y vi las migraciones y las fronteras en términos de la lengua, de las lenguas, y de la elaboración artística que de la castilla hizo Jesús Morales Bermúdez en su libro *Memorial del tiempo o vía de las conversaciones*. He querido observar una frontera fructífera, llena de encuentros y desencuentros, en un espacio rico en experiencias sociales y culturales que van dándole rostro a una cotidianeidad. A otras fronteras importantes he querido enfrentarme, en las cuales destaca, para su comprensión, la diversidad de fuentes y de construcciones del conocimiento, que van de la antropología a los estudios literarios y de las artes.

No es la búsqueda de la tematización por la tematización misma. Me interesa saber qué se está resolviendo en términos narrativos. Me importa observar cómo el autor, la autora, construye en términos verbales esas realidades por las que se siente atrapado; realidades que están cerca de mí, que me seducen, y de las que intento impregnarme: puede ser la mesa

de una cantina de Mazatán, a la que nunca voy solo, en el que la mesera salvadoreña, originaria de La Libertad, un pueblo de la costa, al vernos entrar, sonrío y con la mano, desde lejos, nos indica que nos sentemos, e ilustra con los dedos cuántos somos para esperar la respuesta de alguno de nosotros y así saber el número de cervezas que traerá a la mesa que hemos elegido. Ella, quien se ausentó por espacio de un mes de ese sitio para ir a su casa a ver a su familia, a sus hijos y a sus padres, a colaborar un poco en las labores del campo, fue agente de seguridad de una empresa privada, en San Salvador, antes de decidirse a caminar hacia el Norte. Se quedó en Mazatán, en donde había vivido más de cuatro años, más o menos, hasta que entró en vigor la ley contra la trata. Alguien demasiado ebrio vuelve a la cantina; trae un machete entre los pantalones. Y al verlo entrar, Nayeli lo encara y lo deja en la calle. Voltea a vernos y esboza una sonrisa.

Antes de entrar en la cantina, vimos en el parque a uno de los tíos, quien vestido para la ocasión iba a Tapachula a formalizar el proyecto con cuyo financiamiento sembrará tabaco en una fracción de tierra que pertenece a su esposa. Con él llegarán a trabajar jóvenes, mujeres y hombres, guatemaltecos y salvadoreños. En la mañana, dos jóvenes hondureños, en la casa de mi suegra, pidieron que se les regalara algo de comer. El moreno dijo que eran hermanos, que habían salido hacía ocho días de su país y que iban hacia el Norte. Dijo que eran cuatro hermanos. Los otros dos se habían ido a otra casa en busca de comida. Se les dio tamales, que fueron hechos para repartirlos la noche anterior al finalizar el rezo familiar a San Judas Tadeo.

Nayeli ha traído otras cervezas. Una más. Dos por persona. No tomaremos otras porque hay que volver a casa a tiempo para no ser reprendidos por las mujeres. Mientras bebemos, alguien me dice que ella tiene en su cuarto, en el suelo, cerca de la cama que le ha sido asignada, una imagen de bulto de San Simón, conocido también como Maximón. Es un pequeño altar en el que ella ha colocado lo que le gusta al santo: trago y cigarros.

Volvemos a la casa. Y en la mesa está la olla de caldo de huachinango con yuca y plátano. He pasado frente al altar en el que, entre otros, está El Cristo de Esquipulas, una figura no mayor de veinte centímetros dentro de su nicho, traída del Santuario por los padres de mi suegra, hacia los años cuarenta del siglo pasado: visita obligada para agradecer los frutos de la tierra, para agradecer que tuvieron un lugar dónde asentarse, después de que sus padres habían partido de Guerrero hacia el Sur en busca de hacer la vida.

Entre la delicia que me llevo a la boca y la conversación sobre los asuntos del día, llega a mi memoria el principio de *Guatemala: las líneas de su mano*, de Luis Cardoza y Aragón: “Un avión nos dejó en Tapachula, México. El piloto quería prevenirnos y no inquietarnos a la vez. Se hallaba preocupado [...] Al despedirnos, la sencillez de su hombría encontró, mexicanamente, las palabras justas. Nos dijo con llaneza y con calor: ‘Procuren que no se los lleve la tiznada...’” (Cardoza y Aragón, 1986: 9).

La enunciación en primera persona ha sido el recurso privilegiado para la tematización de la vida de la frontera sur, un recurso elegido desde la antropología por Patricia Ponce para exponer la palabra viva del Soconusco. Con la idea de hacerlos visibles, en 2011, fue publicado el libro *72 migrantes* para honrar la memoria de los 72 migrantes que fueron masacrados entre el 22 y el 23 de agosto de 2010 en un rancho del ejido El Huizachal, en el municipio de San Fernando, estado de Tamaulipas. Se trató con este libro de “devolver el rostro a 72 de los miles de migrantes que han padecido en nuestra tierra” (27), anotó Elizabeth Palacios en su texto “Las 72 muertes anunciadas”, que forma parte de esta obra. El libro fue presentado como parte del altar virtual creado para evocar a los migrantes. Para conformarlo, además de las fotografías hechas siguiendo la ruta de los migrantes en su paso por México, fueron invitados 72 escritores. Cada uno debió contar la historia de un migrante masacrado. Son textos breves que no sobrepasan los ochocientos caracteres.

Cada escritor decidió la manera en que debía referir esa historia, según la disciplina que cultiva, sin perder de vista de que se trataba de dibujar a cada migrante: una enunciación que hace alusión a una persona que sucumbió en su afán de ir en pos de un mejor modo de vida.

“La justicia suele ser ilegal”, anotó Juan Villoro al principio de su texto en el que habla de Víctor Manuel Escobar Pineda, hondureño que había trabajado 20 años en Estados Unidos. “Era contratista para una empresa en Houston y daba empleo a sus paisanos de Honduras. Su madre, su mujer y sus cinco hijos vivían con él. El más pequeño tenía dos, el mayor 15. Vivían bien. Todo era justo, y era ilegal”, definió Villoro. “En mayo de 2010, Víctor Manuel tuvo un lío de papeles. Vivía bien, pero nació en Honduras. Lo justo era ilegal. Fue deportado./ De inmediato planeó su regreso. En San Pedro Sula había buena sopa de mondongo, pero en Houston la sopa de mondongo era la sopa que le hacía su madre [...] Víctor Manuel quería –definió Juan Villoro– “un trabajo justo para alguien sin papeles” (Villoro, 2011: 31-32). Con la misma contundencia de la primera frase, Juan Villoro concluyó su retrato de Víctor Manuel Escobar Pineda: “En Houston, la estación espacial de la NASA protege a los ciudadanos del cielo. Los que construyen las casas no tienen papeles” (Villoro, 2011: 32). La crudeza de la imagen final hace que la mirada deambule dentro de este mundo sinsentido, en el que prevalece el abandono.

Hay ocasiones en que descubro la mano de editores y del mercado editorial, lo cual provoca que me sea imposible aproximarme a ciertos textos, como uno que fue presentado como el vivo testimonio de lo que padecen los migrantes centroamericano en su paso por México, con el afán de llegar a los Estados Unidos de Norteamérica. Se trata de un texto publicado por Tusquets. Al estarlo leyendo, me percaté de que había en él varios signos, para llamarlos de alguna manera, que me desconcertaban, que me impedían acercarme a él con preguntas simples con tal de dejarlo en mis manos. Casi

en el mismo periodo en que me encontraba sin saber qué hacer con esos signos, se publicó en *Letras Libres* la reseña que de dicho texto escribió Eduardo Antonio Parra. Sin miedo a las influencias, y sin sentir vergüenza, busqué la reseña de Parra, para quien el autor de dicho texto dota a sus personajes de tal densidad psicológica que los vuelve reales, “seres en movimiento perpetuo que nos resultan en extremo cercanos y, por lo tanto, capaces de contagiarnos su ansiedad y sufrimiento durante la lectura” (Parra, 2013). Para Parra, se trata de un texto incómodo para los mexicanos; y por ello, necesario; afirma que “su lectura nos envuelve en una culpabilidad colectiva que únicamente puede dejar en nosotros, al final, una fuerte sensación de vergüenza” (Parra, 2013).

El texto editado por Tusquets está situado entre los recuerdos construidos a partir de los desastres ocasionados por huracanes e inestabilidades sociales y económicas, cuya fecha más remota es 1978, en Honduras, y la matanza de migrantes, en agosto de 2010, en un rancho del municipio de San Fernando, en Tamaulipas, México. Una historia narrada por Walter Milla Funes, joven hondureño quien sintió el impulso de dejar por escrito las condiciones en las que vive su familia y las atrocidades a las que se ven sometidos los migrantes en su paso por México.

Me llamó la atención la seguridad con la que Walter Milla Funes iba hilvanando los recuerdos. Pero conforme avanzó la narración, el autor se encargó de que no hubiera dudas sobre la solidez del ejercicio narrativo del joven hondureño, cuyo mundo se ensanchó durante siete años de lecturas intensas, hasta que se dio de topes contra las condiciones económicas de su familia, de su país. Hasta ahí, todo parecía ir bien, dentro de un relato sostenido, pero en cuanto el grupo en el que venía Walter cruzó la frontera de Guatemala con México, el relato se empezó a desdibujar por la forma tan machacona con que el autor quiso demostrar que sus personajes eran migrantes. Walter, al estar en Tapachula, en la casa del migrante, dice, por ejemplo: “El sol sale también para los migrantes”.

Siento que no he dado los argumentos suficientes, ahora, para mostrar cómo este texto está determinado por el mercado editorial. Fue hecho pensando en un tipo de lector a quien le cuesta trabajo concentrarse y que se le tiene que decir a cada momento frente a qué tipo de personajes está.

En cambio, un lector atento es el que pide *Por el lado salvaje*, de Nadia Villafuerte, una novela en la que la autora se siente atraída no por los escenarios sórdidos, sino por las interioridades de los personajes, sobre todo, de Lía, mujer de la costa: “Vivimos en la orilla costera. Cuando vamos al malecón tengo el sobresalto de *ya estuve aquí hace muchísimo tiempo*. Pero no es sólo un ayer, se trata de un tiempo anti-guo. Observar, callar, obedecer. Con el tiempo pisaré otras costas, distintas y semejantes a la mía: fronteras entre el mar y la tierra, engañosamente firme” (Villafuerte, 2011: 14). Lía, así, con esa actitud, puesta en escenarios sórdidos, ante un biólogo travesti, un fotógrafo italiano llegado a Nicaragua en los años setenta del siglo veinte, un poeta que está triste por no ser el hombre araña, y quien cuida a su madre agónica. Paredón, Honduras, Tijuana. Villafuerte va con la actitud que le ha aprendido al poeta cuando le dice: “mira la realidad, ¿cuánto podemos sacarle?” (Villafuerte, 2011: 189).

En *Por el lado salvaje*, “Lo importante no es el final, tampoco el principio, ni siquiera lo ocurrido en el itinerario, sino que los personajes de una historia se salgan del trayecto” (Villafuerte, 2011: 213). Y ese salir del trayecto tiene que ver con el azar y con la carencia: “Y una sabe que sin carencia no hay deseo, y sin deseo no hay fuga o posibilidad de evasión”. Lía, quien en la primera línea de la novela declara que el sexo es cuanto la une a la vida, está con el azar en las manos para ver a quienes la han conducido “por los días como si todo fuese completamente normal”. Con *Por el lado salvaje*, Nadia Villafuerte confirma la habilidad narrativa que había mostrado en sus libros anteriores. Con Lía, digo: “¿Cuándo empezó todo? ¿En qué momento me sumergí y dejé de darme cuenta de lo que pasaba? ¿Cómo pude salir? También pienso:

¿a dónde iremos ahora?” (Villafuerte, 2011: 380). Hoy sí sé adónde ir: a celebrar que la amistad sí importa; a lanzar palabras sin pensar qué va a pasar con ellas.



Referencias bibliográficas

ANAYA, JOSÉ VICENTE

1987 *Híkuri*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Colección Asteriscos. 1.ª edición.

CARDOZA Y ARAGÓN, LUIS

1986 *Guatemala: las líneas de su mano*. México: FCE.

DÍAZ G. VIANA, LUIS

1998 *Una voz continuada. Estudios Históricos y antropológicos sobre la literatura oral*. Madrid: Sendoa. Colección Antropología y literatura, núm. 4.

DORRA, RAÚL

1992 “Estructuras elementales de la poesía de tradición oral”, *Oralidad y Escritura*, Eugenia Revueltas y Herón Pérez (coords.). Zamora: El Colegio de Michoacán.

FRENK, MARGIT (COORDINADORA)

1975 *Cancionero folklórico de México, Tomo 1*. México: El Colegio de México.

GOLDSMITH, KENNETH

2015 *Escritura no-creativa: la gestión del lenguaje en la era digital*. Traducción de Alan Page. México: Tumbona Ediciones-Sur+ Ediciones.

GONZÁLEZ, AURELIO

2001 “El caballo y la pistola: motivos en el corrido”, *Revista de Literaturas Populares*, año 1, núm. 1, enero-junio, México: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México.

GOSEN H., GARY

1989 *Los chamulas en el mundo del sol*. México: Instituto Nacional Indigenista-CONACULTA. Colección Presencias, núm. 17.

GUTIÉRREZ ALFONZO, CARLOS; FABIOLA POBLETE, XÓCHITL,
FABIOLA

2011 “Narrativas de la frontera sur. Voces chiapanecas que migran”, *El Norte y el Sur de México en la diversidad de su Literatura*, Norma Angélica Cuevas Velasco y Raquel

- Velasco (coords.). México: Juan Pablos Editor.
- HEIDEGGER, MARTIN
 1997 *El ser y el tiempo*. México: FCE.
- HERNÁNDEZ, ALEJANDRO
 2013 *Amarás a Dios sobre todas las cosas*. México: Tusquets.
- JAUSS, ROBERT
 1986 *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.
- JOUTARD, PHILIPPE
 1986 *Esas voces que nos llegan del pasado*. México: FCE. Colección Popular, núm. 345.
- LAUGHLIN, ROBERT M.
 1993 “En la vanguardia: Sna Jtz’ibajom”, *Situación actual y perspectivas de la literatura en lenguas indígenas*, Carlos Montemayor (coord.). México: CONACULTA. Colección Pensar la Cultura.
- LIENHARD, MARTIN
 2001 “Simposio internacional Ritualidades latinoamericanas, un acercamiento interdisciplinario”, mecanoscrito.
 1999 “Ficción etnográfica y etnografía documental en América Latina. ‘El horizonte de 1930’”, *Anuario 1998*. Tuxtla Gutiérrez: Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica-Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
 1995 “Las prácticas textuales indígenas. Aproximaciones a un nuevo objeto de investigación”, *Nuevo Texto Crítico*, vol. 7, núm. 14-15, julio 1994-junio 1995. Universidad de Stanford: Departamento de español y portugués.
 1992a *La voz y su huella*. Lima: Editorial Horizonte.
 1992b *Testimonios, cartas y manifiestos indígenas (desde la conquista hasta comienzos del siglo xx)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- MAHNKEN, WINIFRED
 1993 *Mi vida en los cafetales*. México: Gob. de Chiapas.

MARTÍNEZ, ÓSCAR

2010 *Los migrantes que no importan. En el camino con los centroamericanos indocumentados en México.* Barcelona: Icaria.

MONTEMAYOR, CARLOS

1998 *Arte y trama en el cuento indígena.* México: FCE.

MORALES BERMÚDEZ, JESÚS

1984 *Antigua palabra. Narrativa indígena cho'l.* México: Universidad Autónoma Metropolitana.

1987 *Memorial del tiempo o vía de las conversaciones,* premio Bellas Artes de Literatura. Testimonio 1986. México: INBA-SEP-Katún.

2000 “San Miguel Arcángel. Las andanzas iconográficas de nuestro don, el maíz”, *Anuario del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica.* México: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

ONG, WALTER

1987 *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra.* Traducción de Angélica Scherp. México: FCE.

ORTUÑO, ANTONIO

2013 *La fila india.* México: CONACULTA-Océano.

PACHECO, CARLOS

1992 *La comarca oral: la ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa contemporánea.* Caracas: La Casa de Bello.

PARRA, EDUARDO ANTONIO

2013 “Vergüenza”, *Letras Libres* núm. 175, julio. Consultado en octubre de 2013. Recuperado de: <http://www.letraslibres.com/revista/libros/vergueenza>.

PAZ, OCTAVIO

1997 *Obra poética I (1935-1970), Obras Completas, tomo 11,* edición del autor. México: FCE. Colección Círculo de lectores. 2.^a edición.

RAMA, ÁNGEL

1982 *Transculturación narrativa en América Latina.* México: Siglo XXI.

- RAMÍREZ, SERGIO
2011 *Puertos abiertos. Antología del cuento centroamericano*. México: FCE.
- SOLÓRZANO, CARLOS
1998 *Los falsos demonios*. México: Siglo XXI.
- STEINER, GEORGE
2014 “¿Las humanidades humanizan?”, revista *Literal*, núm. 35.
1990 *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa.
- VARIOS AUTORES
2011 *72 migrantes*. México: Almadía. Recuperado de: <http://72migrantes.com/inicio2.php>.
- VILLAFUERTE, NADIA
2011 *Por el lado salvaje*. México: Ediciones B.
- VILLORO, JUAN
2011 “La justicia suele ser ilegal”, *72 migrantes*. México: Almadía.
- ZAGAJEWSKY, ADAM
2007 “El centro no se sostiene”. *Letras Libres*, febrero. Consultado en octubre de 2013. Recuperado de: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/el-centro-no-se-sostiene>.
- ZUMTHOR, PAUL
1991 *Introducción a la poesía oral*. Traducción de María Concepción García-Lomas. Madrid: Taurus.

SEGUNDA PARTE

PARA LLEGAR A LOS ESTUDIOS DE GÉNERO Y LA TEORÍA LITERARIA FEMINISTA

Luzelena Gutiérrez de Velasco

En el principio no existía el género, como lo entendemos ahora. Así, en el desarrollo de nuestro planeta, tras la separación de las aguas y las tierras, vendría la separación genérica en comunidades en las que los seres humanos vivían juntos pero sus actividades, costumbres, aprendizajes, tareas y prerrogativas los separaban, los aislaban y los diferenciaban. En la prehistoria, en la Edad Media, en el siglo XIX incluso no era lo mismo nacer hombre y nacer mujer. Como ejemplo, nos basta recordar la polis griega, como comunidad en busca de la democracia, donde las mujeres no tenían la posibilidad de ser consideradas como ciudadanas y ser tratadas como tales. Su reducto eran la casa y las tareas de la procreación.

La procedencia del título que encabeza este trabajo: “Para llegar a...” es un título con historia y la relato para entrar en materia, la relación entre el género y la literatura. En primer lugar, el título nos remite al escritor cubano José Lezama Lima, que escribió en *Dador* (1960) un hermoso poema que titula “Para llegar a Montego Bay”, en el que nos sumerge entre los jirones de memoria sobre uno de los pocos viajes que realizó en su vida, hacia Jamaica, donde mezcla lo griego y lo americano, y como de pasada, menciona a la joven

corintia y nos regala un verso: “La doncella es la papisa, el caracol y el alcalde” (Lezama Lima, 1988: 84). Verso muy lezamiano por el enigma que guarda sobre la mujer que reúne en sí misma lo propio y lo otro, lo común y lo extraordinario.

Por su parte, Julio Cortázar lo imita y utiliza el comienzo del título para su ensayo sobre la obra de Lezama Lima, un trabajo de impresionante penetración en el que el argentino-francés nos transmite su admiración por el escritor cubano y su enorme novela *Paradiso*, defendiéndolo de aquellos dómines y críticos que esperaban pureza y corrección, y no erratas (incorrecciones formales) en las ediciones o la mala pronunciación de los nombres de autores extranjeros, por lo que acusaron a Lezama de ignorancia, y entonces Cortázar juzga a los jóvenes críticos: “La diferencia empezaba en el momento en que esos jóvenes puestos a decir algo sobre el poeta en cuestión, se quedaban en la buena fonética mientras que Lezama, en cinco minutos de hablar de él, los dejaba a todos mirando para el techo” (Cortázar, 1984:52). Para Cortázar el viaje hacia la obra de Lezama Lima implica la confianza en el autor y un movimiento crítico profundo. Según el argentino, para llegar a Lezama, para llegar a Montego Bay hay que pasar –como en el caso de Verne– por el centro de la tierra. Es decir, hay que dar vueltas para penetrar hacia el centro.

Ahora y como señala Lezama “(Permiso para un leve sobresalto)”, transpongo el título en un giro de apropiación, recurro así al “Para llegar a...” con el objeto de compartir una historia de aprendizaje, de búsqueda en los territorios de la teoría y en la construcción de un nuevo espacio para la crítica literaria en el siglo xx, en su segunda mitad. Es sin duda la historia de una búsqueda colectiva, de grupo, de mujeres y hombres, pero que se enlaza con un camino personal en el establecimiento de una perspectiva diversa sobre objetos de estudio (autores y obras), que en cierta forma habían sido trabajados pero con un sesgo que hacía desaparecer lo que ahora llamamos “determinaciones de género” y, en otros momentos en el pasado, se consideraba un dato irrelevante sin trascen-

dencia, porque la creación artística, literaria, se valoraba como producción humana, como producción (desde la mirada del romanticismo), tal vez del género y la sensibilidad, sin atribuir una perspectiva específica al género sexual de quien creaba.

¿Cómo hemos llegado a ese cúmulo de problemas que la teoría desbroza?, ¿cómo hemos apuntado nuestras herramientas críticas hacia ese conjunto de fenómenos que se vinculan con el ser mujer, ser hombre, tener otras orientaciones sexuales y para vincular esos temas con la creación artística, con la producción literaria? ¿En qué momento comienza a importar teóricamente quién es el autor/autora de un texto y qué implicaciones tiene esa pertenencia genérica en la consideración e interpretación de una obra literaria?

Ahora bien, todas estas cuestiones son complejas y buscar respuestas nos llevará a recorrer esa historia del establecimiento de una vertiente teórica en la que se imbrican elementos externos, más próximos a las determinaciones históricas, y otros subjetivos como acontecimientos culturales que influyen en la vida interna de los individuos y modifican su espectro de ponderación de la obra literaria.

Con respecto a una fecha cierta, es difícil señalar un momento preciso como dato del surgimiento de esa preocupación que enlaza el desarrollo de la participación de las mujeres con la vida del conocimiento. Con todo, podemos conjeturar que la aparición de una teoría literaria vinculada con los estudios de género se desarrolló a partir de una continuada pero dispersa reflexión, sobre la condición de las mujeres y su papel en la educación y la cultura.

Asimismo, y de enorme importancia fueron influyentes las rebeliones de ciertos grupos de mujeres a lo largo de la historia, que se presentaron en momentos críticos o bien a raíz de las propuestas de mujeres excepcionales, ejemplos alusivos son por una parte la querrela de las mujeres en la Edad Media y, por otra, el caso de la reina Leonor de Aquitania u otras importantes figuras femeninas. En el siglo xx, la participación activa de las mujeres en la vida política, económica y social,

más allá de lo doméstico, se manifestó durante los conflictos armados y, sobre todo, durante las dos guerras mundiales, como sabemos, por su incorporación a la vida productiva, al mercado laboral. Después de 1945, la participación creciente de las mujeres en la economía ha sido un fenómeno imparable, aunque se atenuó un tanto por el regreso de las mujeres a sus hogares al final de los conflictos bélicos.

En ese cambio de patrones de comportamiento y ocupación, además ligados a la persistencia del sometimiento de las mujeres en el ámbito doméstico, son valiosas las consideraciones de Alexandra Kollontai, eminente diplomática rusa, quien fue representante plenipotenciaria en México y puso de manifiesto las restricciones que padecían las mujeres incluso en el naciente sistema comunista-soviético, así en 1918 afirmaba: “Las mujeres de todas las clases sociales sufrían igualmente por esta incomprensión del hombre y de sus intereses porque tanto el hombre como sus actividades estaban situados en un mundo para ellas completamente desconocido, muy distante de los límites del nido familiar” (Kollontai, 1989:60). Incomprensión entendida en ese entonces como una falta de solidaridad y una desigualdad entre hombres y mujeres.

Cuarenta años después, durante los movimientos sociales de los años sesenta se repitieron estas consideraciones, en tanto las mujeres fueron participantes en el mayo parisino, en la primavera checa y en el movimiento estudiantil en México en 1968, pero no tuvieron acceso a los espacios de decisión. Para el caso mexicano, Ana Lau Jaiven nos recuerda esta diferencia: “Las mujeres estuvieron encargadas de imprimir volantes y repartirlos, de preparar la comida para los compañeros que hacían guardias, de limpiar los locales donde se reunían los distintos comités, de engrosar las filas de las manifestaciones, etc. No tenían poder de decisión, excepto como mayoría en las asambleas” (Jaiven, 1987: 76).

A raíz de estas reflexiones surgirán los diversos movimientos por la emancipación de las mujeres; así, en México

se inicia esta labor en 1970 con el grupo Mujeres en Acción Solidaria (MAS). Y más tarde el Movimiento Nacional de Mujeres (MNM) que además de estudiantes, intelectuales y militantes aglutinó a mujeres periodistas y de la clase media, como organización cercana a los principios del NOW (National Organization of Women) y el MLM (Movimiento de Liberación de la Mujer) de corte feminista. La celebración del Año Internacional de la Mujer en México en 1975 produjo debates y desencuentros, pero de allí surgieron reformas en las leyes, sobre todo en lo relativo a las leyes laborales.

Paralelo al activismo social en favor de las mujeres comenzó a elaborarse un pensamiento crítico en los grupos feministas, de clase media y por mujeres con formación universitaria. Se deben resaltar en este momento de transición tanto la publicación de textos como *Imagen y realidad de la mujer*, donde Elena Urrutia recopiló las conferencias del año Internacional de la Mujer (1979) y la aparición de *Fem*, la revista dirigida por Alaíde Foppa, que sería el órgano de discusión de los grupos feministas, enfrentado en cierta forma a las activistas sociales, pero que fue complementario por su reflexión teórica y por haber incorporado las traducciones de textos fundamentales en el debate y la argumentación feminista de aquella etapa.

En el mundo, los inicios del pensamiento teórico feminista se vinculan con la publicación de un libro en 1963, que ha sido muy estudiado. Betty Friedan logró poner en marcha las discusiones sobre la condición de las mujeres con *The feminine mystique* (*La mística femenina*) y reabrir las controversias que tenían ya fundamentos de importancia a partir de las obras clásicas de Virginia Woolf, *Un cuarto propio* (1929) y Simone de Beauvoir, *El segundo sexo* (1949) antes y durante la Segunda Guerra Mundial. Friedan había puesto su atención sobre temas tan controvertidos como la espacialidad y el uso del tiempo para las mujeres, así como había aportado, según afirma Toril Moi “la primera prueba de que las mujeres americanas estaban cada vez más descontentas en la rica sociedad de la posguerra” (Moi, 1988: 35). La lectura de Friedan

inquietó a múltiples mujeres en diversos países de América y Europa. En mi caso, leí la obra a comienzos de los años setenta y me sobresaltó, porque ponía en entredicho los principios y las costumbres relacionadas con la condición de las mujeres y su vida cotidiana, sobre su toda vida. Allí se denunciaba que hechos tan simples como la limpieza doméstica se podían alargar, expandir, para evitar en las mujeres el encuentro con “otra forma de ser”, como lo denomina Rosario Castellanos, y para hacer que los días pasaran sin notarlos. En este contexto inició un movimiento de observación crítica de los procesos de vida de las mujeres. Consecuentemente, de estos esfuerzos se desprendieron dos grandes líneas de acción: una vinculada directamente con el reclamo de los cambios y leyes que eran indispensables para modificar las vidas de las mujeres, sometidas al poder patriarcal; era sin duda un movimiento en la búsqueda de la igualdad de condiciones y privilegios entre hombres y mujeres. Su fundamento era político y social, e implicaba la alteración del *status quo*, la revisión de las leyes, la remoción de las arraigadas costumbres familiares y domésticas. Era claramente una proclama de la verdadera democracia. Han pasado casi cincuenta años desde entonces y podemos advertir algunos resultados.

Ahora bien, por otra parte, y cercana a esa fundamental acción, se comenzó a estudiar e investigar la condición de las mujeres en México. Era urgente a comienzos de los años ochenta contar con los datos, las estadísticas, las recopilaciones, los análisis que pusieran al descubierto la particularidad de ese fenómeno: la diferencia social, política, económica y cultural de las mujeres en el ámbito de lo mexicano. Había que construir desde las bases ese corpus de conocimiento que permitiera la explicación, la interpretación y muy posiblemente la intervención y modificación de esas relaciones intergenéricas dispares en nuestro país. Dos instituciones, dos pioneras se adelantaron para dar forma a sendos proyectos de investigación. La UNAM y El Colegio de México, en este caso con el apoyo del Dr. Víctor Urquidi, acogieron las propuestas de Graciela Hierro y Elena Urrutia, respectivamente en el

PUEG y el PIEM. Al lado de cada una de estas investigadoras, se conformaron sólidos grupos de investigación para encontrar respuestas en los temas más acuciantes en torno a las vidas de múltiples mujeres mexicanas. Era el comienzo de la institucionalización de los movimientos feministas en la academia.

Durante los años ochenta se discutieron cuestiones teóricas y se abordaron temas como la participación de las mujeres en la vida económica y laboral; la salud sexual, la maternidad y las especificidades de la salud reproductiva; las migraciones y la historia de las mexicanas, entre otros aspectos que atrajeron el interés y entrega de las y los investigadores.

En lo relativo a la participación cultural de las mujeres, en el PIEM se creó en 1984 a instancias de las doctoras Aralia López González, Ana Rosa Domenella y otras investigadoras, entre las que me cuento, un grupo de investigación para estudiar la literatura escrita por las mujeres en México. En esta tarea, durante más de treinta años alrededor de veinte profesoras hemos fortalecido el conocimiento sobre las autoras, dentro y fuera del canon, y sobre las obras, destacadas y desconocidas, de nuestra literatura. Hemos también discutido sobre las estrategias literarias y los principios básicos de análisis empleados por las escritoras y críticas, aportando un nuevo mapa de la creación literaria en esta área.

En este proceso de investigación y estudio se ha presentado como un requerimiento fundamental y constante el explorar las bases teóricas que subyacen a la creatividad literaria de las mujeres, que conforman el campo de argumentación sobre la productividad artística y estética de las escritoras y que legitiman o discuten la potencialidad desplegada en sus textos y el conjunto de sus obras, un corpus femenino-feminista.

En este empeño, describo algunos de los momentos destacados de ese aprendizaje, de ese camino en búsqueda si no de certeza(s), si de una claridad teórica para abordar y analizar sobre todo la narrativa mexicana escrita por las mujeres. Es una vía en la que se cruzan los aportes de la academia en los Estados Unidos y Europa, así como las reflexiones desde

México para consolidar una base en la que el pensamiento teórico se caracteriza por un sesgo propio.

Para comenzar con la revisión de las autoras insignes del siglo xx en México, procedimos a rastrear la discusión teórica planteada del otro lado de nuestra frontera norte. En la segunda mitad de los años ochenta se recogían los frutos de los debates surgidos durante la década anterior. Por ello, nos adentramos en los textos en los que confluían las voces más representativas de las diversas tendencias teóricas en los Estados Unidos y Gran Bretaña. Entre otras, se pueden señalar como sendas de entrada a esos ámbitos teóricos las recopilaciones editadas por Elaine Showalter *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory* (1985) en Pantheon Books y *Feminist Literary Theory. A Reader*, por Mary Eagleton (1986) en Basil Blackwell, que luego serían ampliadas en *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism* editada por Robyn R. Warhol y Diane Price Herndl (1991) en Rutgers, obra que merecería luego varias reediciones. La contribución de Showalter había sido de importancia y, sobre todo, por la discusión que suscitó en torno a la creatividad literaria de las mujeres, sin recurrir a una sola figura de autoridad ni a un cuerpo de textos sagrados, sino a una variedad de posiciones y estrategias “comprometidas en un vigoroso debate interno” (Showalter 1985:4), aunque este planteamiento le atrajo el menosprecio de sus colegas varones en aquel entonces.

En esa antología se conjuntaron las aportaciones de Carolyn G. Heilbrun, Sandra M. Gilbert, Annette Kolodny, Nina Baym, Jane Tompkins, Lillian S. Robinson, Bárbara Smith, Bárbara McDowell, Bonnie Zimmerman, Rosalind Coward, Rachel Blau Du Plessis, Susan Gubar, Alicia Ostriker, Nancy K. Miller, Ann Rosalind Jones y la misma Showalter, todas ellas autoras que forman parte del canon pionero de la teoría literaria feminista anglosajona. Sus nombres se han desdibujado un poco con el tiempo, pero sus contribuciones

dieron un contundente impulso inicial al pensamiento crítico en favor de las mujeres como lectoras y escritoras.

Sus preguntas y sus planteamientos aún resuenan en nuestras argumentaciones, aunque el desarrollo de la teoría ha matizado y, en algunos casos, superado esas cuestiones. Con ellas, nos hemos preguntado sobre si conviene estudiar separadamente a las mujeres escritoras o confundirlas en el torrente de la literatura en neutro. Hemos inquirido sobre el papel que juega la experiencia en la creación de mundos literarios por las mujeres. Hemos querido retrazar (volver a trazar) un mapa de la relectura de textos escritos por las mujeres y por los hombres. También nos hemos preguntado quién erige el canon literario y desde dónde podemos pensar una poética feminista. Nos ha interesado vincular el conocimiento del cuerpo de las mujeres con la redacción de sus textos. Hemos tratado de incorporar el concepto de una cultura femenina/feminista (que reúna cuerpo, lenguaje y psique) para interpretar los textos que nos preocupan. Y sin duda hemos discutido la pertinencia de sumar los hallazgos de una teoría desde perspectivas que atiendan a las categorías de raza, preferencia y orientación sexual y de clase social. Todo ello ha enriquecido el debate en la teoría literaria feminista sin clausurar las vetas de argumentación y búsqueda.

En este contexto, conviene destacar la labor de traducción emprendida en la UNAM por un grupo de reconocidas traductoras reunidas en los años noventa en el Seminario Interdisciplinario de Escritura Femenina (SIEF), que dio como resultado la antología *Otramente: lectura y escritura feministas* (1999), coordinado por Marina Fe y publicado por el FCE. Constituye esta publicación un aporte de importancia, ya que entonces sólo circulaban las antologías publicadas en inglés, así este proyecto resultó de gran apoyo para numerosos lectores y lectoras que en el medio académico deseaban entrar en contacto con esos textos pioneros de la teoría literaria feminista. La introducción, elaborada por la profesora Charlotte Broad, le añadió al material traducido una visión crítica y una

perspectiva desde México. Por otra parte, no hay que olvidar que esas traducciones fueron publicadas cuando las discusiones sobre las propuestas en cuestión se habían desarrollado ya considerablemente en otros lugares.

Ahora bien y de vuelta a las lecturas de una primera etapa, que influyeron en el avance de la teoría literaria feminista en nuestro país, debe destacarse la guía que aportó un texto que afianzó la historia y los debates de los diversos movimientos iniciales. Me refiero aquí a la contribución de Toril Moi, que se publicó como *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. El libro fue traducido por Amaia Bárcena y editado en Cátedra en 1988 como Teoría literaria feminista. La autora, además de elaborar la historia crítica de esta teoría, se propuso un objetivo político para sentar las bases a fin de propiciar nuevos debates y futuros estudios en el campo literario. Su exposición presenta con claridad el surgimiento y desarrollo de las dos tendencias fundamentales en la teoría literaria feminista: la angloamericana y la francesa, precedidas por una introducción en la que se discute el rechazo de la figura de Virginia Woolf entre las feministas y su consecuente recuperación para fines de política feminista. En cuanto a la teoría angloamericana, Moi destaca la inclinación pragmática que caracterizó a esa vertiente. En ese contexto, logra un recorrido puntual en torno a las principales teóricas que consiguieron realizar un viraje desde el estudio de las imágenes de las mujeres, plasmadas en los textos escritos por los hombres, hacia las imágenes de mujeres en los textos de las escritoras fundamentales en Gran Bretaña y los Estados Unidos.

A partir de la tesis de Kate Millett, *Sexual Politics* (1969), de quien Moi afirma que “consiguió llenar el vacío existente entre la crítica institucional y la no institucional” (Moi, 1988: 37), se desarrolló ese primer trabajo de análisis de los textos escritos por hombres para poner así de manifiesto la relación entre el poder y el dominio que se ejercía sobre las mujeres en las tramas de D. H. Lawrence, Miller y Mailer, entre otros autores. Más tarde, la perspectiva crítica se detendría en las

obras escritas por las mujeres, a fin de proponer una reformulación del canon literario e incluir a las escritoras, así como revalorar las contribuciones de las mujeres en la construcción de personajes, ante todo los que encarnaban a mujeres. Es decir, definir una tradición específicamente femenina y estudiar las estrategias literarias en las que confluían los intereses de las mujeres en especial.

Destaca primordialmente la tarea de tres teóricas: Annette Kolodny, que privilegia el estudio por separado de la literatura de la mujer; Elaine Showalter y su propuesta ginocrítica y Myra Jehlen, que recomienda el método comparativo entre la literatura escrita por los hombres y las mujeres para establecer las posibles diferencias que separan ambas producciones. De estas tres propuestas, Toril Moi otorga especial relieve a la reflexión de Showalter en tanto sus consideraciones teóricas predominaron en el ámbito académico estadounidense. Esta investigadora destaca no sólo por su distinción entre “la crítica feminista” para el estudio de la mujer como lectora y la “ginocrítica” para el trabajo en torno a la mujer como escritora, sino por su insistencia en concentrar los esfuerzos teóricos y críticos en la producción de las mujeres con el fin de recuperar “una cultura de la mujer ‘acallada’” (Moi 1988: 86). En esta tarea Showalter propone recurrir a la incorporación de las contribuciones de otras disciplinas para comprender los textos de las mujeres. Sin embargo, avizora ya los peligros que supone esa mezcla teórica, que traería consigo una complicidad y un regreso a las propuestas de la jerarquía académica machista. Moi se hace eco de esa preocupación y señala los límites de una teoría que se advertía como esencialista y anclada en la experiencia de la mujer, así en singular, y que no incluía a otras mujeres: las afroamericanas y las lesbianas, sobre todo.

Por otra parte, este libro de Toril Moi comprendió una de las más importantes vertientes en el panorama teórico europeo: la corriente denominada ‘francesa’ en la teoría literaria feminista, que surgió en cierta forma de los postulados

de Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949), aunque los rebatía y los superó a partir de los avances teóricos del postestructuralismo con fuertes bases en la lingüística, la filosofía y el psicoanálisis. Si la tendencia angloamericana se preocupó por dar un estatuto de igualdad a las mujeres y a los hombres en el ámbito literario y en la consideración de los personajes, entonces la vertiente francesa centró su trabajo de investigación en el estudio de la diferencia sexual, a partir de las propuestas de Lacan y Derrida. Tanto en lo concerniente a la resolución del complejo de Edipo como en la conceptualización del deseo se buscó mostrar los elementos de la diferencia y acción de diferir en lo sexual.

Para abarcar esta tendencia, Moi examina a tres importantes teóricas: Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva. En la primera destaca el empleo del concepto “escritura femenina” (*écriture féminine*), un tipo de escritura que surge de la corporalidad de las mujeres, de sus fluidos, pero que Cixous en “La risa de la Medusa” se niega a definir y que sitúa en correlación con la ‘bisexualidad otra’ (que “no rechaza ni la diferencia ni un sexo”). Es entonces una escritura que otorga primacía a la voz y es eco de la voz de la madre. Tal vez una utopía que no podremos alcanzar.

En el análisis de la obra de Luce Irigaray, Moi señala la importancia de la tesis de esta autora, *Speculum de l'autre femme*, que discutió a fondo el decurso de la filosofía en el pensamiento occidental y su vinculación con temas como el desarrollo psicosexual de las mujeres y/o de la diferencia sexual y la lógica especular machista. Asimismo, se revisa el concepto del “habla mujer” como la relación entre feminidad y un lenguaje específico de la mujer, del que no se puede hablar como en el caso de Cixous. Moi critica en esta autora la ausencia de “un análisis materialista del poder” (Moi 1988:156) y también una falta de orientación histórica.

En lo relativo a la obra de Julia Kristeva, correspondiente a su etapa vinculada con la lingüística feminista, Moi se ocupa de la diferencia en el empleo del lenguaje en ambos

sexos y, en el proceso de adquisición del lenguaje, atiende a la distinción establecida por la teórica entre lo *semiótico* y lo *simbólico*. Asimismo, discute el concepto platónico de la *chora* como fundamento de lo semiótico, que caracteriza los procesos primarios pre-edípicos en relación con el lenguaje de las mujeres. Sin embargo, Kristeva se niega a definir a la “mujer” y su escritura, pero sí reflexiona en torno a la marginalidad de las mujeres y la paradoja que plantea como posición central y marginal a la vez. Al final de su libro, Moi ofrecía una guía de lectura de gran utilidad para las lectoras en busca de textos señeros.

La lectura de un libro como el de Toril Moi condujo a la revisión detenida de algunos textos y tesis fundamentales para el conocimiento de la teoría literaria-feminista en la segunda mitad de los años ochenta e inicio de los noventa. En este esfuerzo, es imprescindible celebrar y reconocer la enorme tarea que se impusieron varias instituciones españolas (la editorial Cátedra, la Universitat de Valencia y el Instituto de la Mujer) con la coordinación de Isabel Morant Deusa para editar la serie “Feminismos”, en la que se dieron a conocer los textos fundamentales del pensamiento feminista en español y traducidos al español. La colección de textos se abrió con una publicación de Susan Kirkpatrick en 1991, *Las románticas. Escritura y subjetividad en España 1835-1850* e incluyó luego diversos textos sobre teoría literaria feminista. Destaco, entre otros, la traducción de la obra de Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX* (1979-1998), texto en el que se analizan los modelos del ángel del hogar y la mujer monstruo en las obras canónicas de la literatura en inglés, escrita por mujeres, con el fundamento teórico de la ‘ansiedad de las influencias’ de Harold Bloom. En esa contraposición de figuras femeninas se trazaba la vida de multiplicidad de mujeres en aquella época. Lo que constituye un logro, en tanto: “[...] pese a los obstáculos presentados por las imágenes gemelas de ángel y

monstruo, pese a los temores de la esterilidad y las ansiedades por la autoría que han padecido las mujeres, han sido posibles generaciones de textos de escritoras” (Gilbert y Gubar, 1998: 58). La colección “Feminismos” representaría en el contexto mexicano un ejemplo de laboriosidad y entrega intelectual a la causa de las mujeres y los estudios de género, tanto en el campo multidisciplinario como en el área de la teoría literaria feminista.

Ahora bien, si nos preguntamos por esta etapa, advertiremos que después de las Conferencias Mundiales de la Mujer y de innumerables discusiones teóricas, hemos testimoniado algunos cambios en el trato justo hacia las mujeres, pero los debates en torno a los conceptos género, diferencia sexual y sexualidad, entre otros, han persistido. En el campo de la teoría literaria feminista se ha optado por aprovechar la flexibilidad de las posiciones interdisciplinarias y transdisciplinarias, con las dificultades que implica el dominio en cada disciplina y los problemas que representa el atravesar los fundamentos disciplinarios para transformarlos en claves de la multidisciplinaria.

En este sentido, las obras correspondientes a esta área de conocimiento se han diversificado y también densificado de tal forma que apenas alcanzan las horas para cubrir los mínimos deseables y recomendables de lectura y comprensión. Con todo, las discusiones sobre la terminología, los conceptos y los alcances de los feminismos, la teoría feminista y la teoría de género, así como la teoría lésbico-gay y la teoría *queer* han ganado terreno tanto en los encuentros académicos como en los foros políticos, de esta forma en 1995 en las Naciones Unidas se organizó una reunión para discutir el significado de género, con el objeto de resolver los complejos disensos que la terminología atrae.

Indudablemente la teoría se ha enriquecido con los acuerdos y desacuerdos de las diversas vertientes y con el diálogo establecido con los movimientos populares en favor de múltiples causas: aborto, matrimonios igualitarios, equidad de género, combate a la pederastia, y muchas otras. Estas

modificaciones en la vida ‘real’ de las mujeres han tenido un impacto considerable en la producción literaria de las nuevas y novísimas generaciones, por lo cual la representación del género, la diferencia sexual, el cuerpo, la sexualidad son temas y preocupaciones que afloran en la creatividad literaria de las mujeres y de otros grupos con orientación sexual diversa.

Por ello, es urgente la revisión de los planteamientos de las teóricas que reflexionan en torno a estas transformaciones en la cotidianidad, en la vida sexual, en las decisiones de pareja, en los conflictos sobre asuntos educativos, en las complejidades de la intermedialidad, en la redefinición de los procesos de envejecimiento, en el impacto de la globalización en las determinaciones individuales, locales y globales, en la reconfiguración de las maternidades y las paternidades, en la renovada discusión sobre el deseo, el placer y el goce y en muchas cuestiones más, ya que el pensamiento teórico de investigadoras como Gayatri Spivak, Drucilla Cornell, Elizabeth Grosz, Seyla Benhabib, Nancy Fraser, Rosi Braidotti y Judith Butler, entre otras, y también otros muchos teóricos que abren nuevas posibilidades de discusión sobre los problemas que circundan la diferencia sexual, el género y la sexualidad representada en la textualidad, que llamamos y consideramos literatura.

En esas tareas de revisión y estudio destacan en la actualidad las contribuciones de Judith Butler, ya que su pensamiento ha revitalizado la discusión teórica sobre género, desde las primicias en 1989 hasta la publicación en 1990 de su libro *Gender Trouble. Feminism and The Subversion of Identity*, que fue traducido al español por Mónica Mansour y Laura Manríquez y publicado por el PUEG de la UNAM en 2001 como *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. En esta obra, la teórica nos propone la reconsideración de la categoría ‘género’ en estos términos: “el «ser» del género es un efecto, el objeto de una investigación genealógica que traza los parámetros políticos de su construcción al modo de la ontología” (Butler, 2001: 66) y lo advierte como “la estilización

repetida del cuerpo, una serie de actos repetidos –dentro de un marco regulador muy rígido– que se congela con el tiempo para producir la apariencia de sustancia, de una especie natural de ser” (67). Su tarea consiste en:

subvertir y desplazar las nociones de género naturalizadas y reificadas que sostienen la hegemonía masculina y el poder heterosexista, para problematizar el género, no mediante estrategias que imaginen un más allá utópico, sino mediante la movilización, la confusión subversiva y la proliferación precisamente de aquellas categorías, constitutivas que intentan mantener el género en su lugar al parecer como ilusiones que fundan la identidad (Butler, 2001: 67).

La performatividad se presenta como la condición de posibilidad del género. Y en su obra de 2004 *Undoing Gender*, traducida en 2006 al español por Patricia Soley-Beltran como *Des hacer el género*, se pregunta sobre “¿El fin de la diferencia sexual?” y antes que cerrar el debate recomienda la investigación, el estudio y la discusión: “Parece crucial mantener abiertas estas preguntas de forma que se pueda trabajar política y teóricamente en amplias coaliciones. Las líneas que señalamos son invitaciones para cruzar al otro lado, y cruzar al otro lado, como sabe todo sujeto nomádico, constituye lo que somos” (Butler, 2006: 287).

Aquí añado mi invitación a continuar las lecturas y la discusión en el campo de la teoría literaria feminista, si no para resolver los problemas de definición y comprensión de los textos que nos fascinan, preocupan y atraen, sí para revitalizar y enriquecer nuestras maneras de leer e interpretar. ¡Tales somos!



Referencias bibliográficas

- BUTLER, JUDITH
 2006 *Deshacer el género*. Traducción de Patricia Soley-Beltran. Barcelona: Paidós.
 2001 *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Traducción de Mónica Mansour y Laura Manríquez. México: PUEG-UNAM.
- CIXOUS, HÉLÈNE
 1976 "The Laugh of The Medusa". Traducción al inglés de K. Cohen y P. Cohen, *Signs. Journal of Women in Culture and Society* 1, núm. 4, Chicago: The University of Chicago Press, pp. 875-893.
- CORTÁZAR, JULIO
 1984 "Para llegar a Lezama Lima", *La vuelta al día en ochenta mundos. Tomo II*, México: Siglo XXI. 19.ª edición, pp. 41-81.
- EAGLETON, MARY
 1986 *Feminist Literary Theory*. Oxford Nueva York, Basil Blackwell.
- FE, MARINA (COORD.)
 1999 *Otramente: lectura y escritura feministas*. México: PUEG-UNAM-FCE.
- GILBERT, SANDRA M. Y SUSAN GUBAR
 1998 *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Traducción de C. Martínez Gimeno. Madrid: Cátedra. Colección Feminismos.
- JAIVEN, ANA LAU
 1987 *La nueva ola del feminismo en México. Conciencia y acción de la lucha de las mujeres*. México: Planeta.
- KOLLONTAI, ALEXANDRA
 1989 *La mujer nueva y la moral sexual*. México: Fontamara. 2.ª edición.
- LEZAMA LIMA, JOSÉ
 1988 "Para llegar a Montego Bay", *Muerte de Narciso*. México: Era.

TALES SOMOS

MOI, TORIL

1988 *Teoría literaria feminista*. Traducción de A. Bárcena,
Madrid: Cátedra. Colección Crítica y Estudios Literarios.

SHOWALTER, ELAINE (ED.)

1985 *The new Feminist Criticism. Essays on Women,
Literatura, and Theory*. Nueva York: Pantheon Books.

WARHOL, ROBYN R. Y DIANE PRICE HERNDL

1991 *Feminisms. an Anthology of Literary Theory
and Criticism*. Nueva Brunswick-Nueva Jersey: Rutgers
University Press.

LA PALABRA ANTE LA INVISIBILIDAD: EL CASO DE LAS MUJERES RECREADAS EN EL DISCURSO

Gabriela Sánchez Medina

Al hacer el recuento de estos años en el camino de la palabra, he descubierto mi tránsito constante por la frontera entre periodismo y literatura. En este terreno fronterizo en el que me encuentro hay una constante, la configuración femenina en el discurso.

Pero ¿cuál ha sido mi objeto de estudio?; ¿la prensa?, ¿la literatura?, ¿las mujeres? En un principio creí que estaba ubicada en el terreno literario, luego me moví hacia la prensa, pero finalmente encuentro que son las mujeres las que realmente me interesan: las mujeres escritoras, las mujeres periodistas, las mujeres como personajes, las mujeres recreadas a través del lenguaje.

Entre las fronteras y las diversas mujeres, no pude permanecer apegada a un sólo enfoque teórico; tuve que optar por la búsqueda de categorías a partir de la problematización del objeto de estudio. Es así que he trabajado a partir de dos enfoques fundamentales, los estudios del discurso y la teoría de género.

Mi proceder ha sido básicamente inductivo. Parto de la observación del objeto y luego intento construir el marco teórico-conceptual adecuado, en un sentido emergente; es decir, conforme avanzo en la investigación avanzo en la construcción teórico-conceptual; la teoría emerge de acuerdo con las necesidades de lo que busco. Se abre así la posibilidad de establecer nuevas categorías de análisis o usar categorías ya fijadas e incorporar algunas no previstas para la interpretación del objeto de estudio. Se trata de un ir y venir constante entre los textos y la teoría; no se trata de un ejercicio en una sola dirección ni en sentido diacrónico, es un vaivén de las categorías explicativas al análisis. Se trata de “navegar conjuntos textuales, reconocer sus diferencias y peculiaridades, identificar sus procesos de reproducción, sus ciclos de existencia. Para iniciar el trabajo es necesario someter a procesos de metaforización el discurso: verlo como un espacio, un organismo que palpita y vive de una determinada manera” (Karam, 2005).

Trato de romper con la linealidad lógica de la investigación, porque no intento comprobar postulados (hipótesis), sino cumplir con objetivos generales; esta decisión se funda en la complejidad del objeto de estudio, en su diversidad. Entiendo que esto ha implicado un reto metodológico, pero también la posibilidad de incorporar diferentes ideas, nociones y conceptos, los cuales intentaré explicar en este trabajo.

Primer eje: los estudios del discurso

Un primer eje que he considerado para mi hacer en la investigación es el de los estudios del discurso; esta primera decisión conlleva insertarme en la discusión que desde distintas visiones se ha establecido con respecto a la concepción, desarrollo e implicaciones que acompañan al concepto de discurso. En esta comunicación pongo énfasis en la importancia que tuvo

el giro lingüístico para las ciencias sociales en general, y, en consecuencia, el lugar que ocupó a partir de ese momento el discurso como objeto de análisis, estudio y debate; y cómo los estudios del discurso tomaron auge para entender las prácticas discursivas que se producen en las distintas esferas de la vida social. En el entendido de que el lenguaje construye al mundo y no sólo lo representa. Es así que a partir de lo expuesto aquí considero una concepción activa del lenguaje que contribuye a la construcción de la realidad y de nosotros mismos.

Destaco la concepción de discurso como acción social que necesariamente comprende la comunicación como fenómeno socio-cultural, en la que intervienen diversas condiciones de producción como la ideología y el marco histórico-cultural en el que se realiza. Se trata de un proceso complejo en el que están involucradas las esferas social y cultural con las esferas objetivas, subjetivas e intersubjetivas de los individuos en una constante recontextualización del discurso. Se trata de fincar la idea de que el discurso es acción social en tanto es un acto comunicativo-ético-cognoscitivo que implica una postura ante el mundo (Berger y Luckmann, 1968). Es así que el discurso se plantea aquí como interacción social, cognición, diálogo y acción.

El lenguaje es la primera forma que el ser humano tiene de fijar y objetivar el conocimiento del mundo que le rodea y de sí mismo. No es sólo una estructura inherente, inmanente integrada por componentes fonéticos, morfológicos, semánticos, sino una práctica discursiva para la cual es fundamental el estudio del contexto y la situación de enunciación. El lenguaje expresa significados y una visión del universo.

En todas las ciencias humanas y sociales el discurso juega un papel primordial. Los estudios del discurso nos sitúan en el punto de ubicar al lenguaje como el lugar de unión de todas las disciplinas; así el eje central es el lenguaje porque con él construimos los significados con los que entendemos y representamos el mundo, con los que nos comunicamos con otras personas; en consecuencia, el lenguaje no es sola-

mente un código lingüístico, sino una práctica social que nos permite construir distintas realidades e incluso construirnos a nosotros mismos (Bolívar, 2007: 9). El punto clave está en concebir el discurso como la articulación compleja de una superficie lingüística o textual con las condiciones extralingüísticas que lo hicieron posible, esto implica que ningún discurso puede ser analizado sin considerar su contexto, el cual debe definirse a partir de los objetivos y las necesidades de cada investigación.

Los estudios del discurso muestran cómo las personas emplean el lenguaje en la comunicación y en las interacciones concretas. De lo que se trata es de entender cómo funciona el lenguaje en la interacción social. Se concibe como una transdisciplina que se interesa por los complejos procesos de producción y recepción de discursos en diversos ámbitos de la vida social. Ahora bien, el problema al entrar en la dinámica de los estudios del discurso radica tanto en lo que se concibe como discurso como en las distintas disciplinas que aportan o intervienen en su conformación como categoría de análisis. Cada quien contribuye desde su mirada con elementos que pueden poner el discurso a nivel de técnica, metodología o teoría del lenguaje. Lo anterior me lleva a reflexionar sobre el concepto de lenguaje y las implicaciones que tiene al considerar no sólo lo verbal, sino otros tipos de lenguajes como el gestual o el musical, por ejemplo; los trabajos se complican cuando entran al terreno de lo multimodal, cuando se mezclan y entrecruzan distintos tipos de lenguajes en un texto.

Las aportaciones diversas al estudio del discurso han vuelto difícil establecer una línea única. Se trata más bien de concepciones de la realidad distintas, dependiendo de la disciplina desde la que se le vea; ello complica la decisión de valerse de determinadas teorías o métodos al momento de concretar un estudio desde cierta óptica.

El hecho de poner el lenguaje en el centro de una investigación implica cambios en la manera de integrar la teoría

social a los estudios del discurso. El lenguaje se establece como eje de comprensión y estudio de los procesos sociales. El llamado “giro lingüístico” representa un momento determinante en la concepción del discurso (Íñiguez, 2003). Sobre este asunto, Noe Jitrik dice que el “giro supuso desviar la atención del estudio de estructuras sintácticas abstractas y frases aisladas al uso de la lengua en el texto, la conversación, los actos y prácticas discursivas, las interacciones, la cognición. Esto hizo que no pocos, interesados por lo que se ofrecía desde los estudios del lenguaje aprendieran gramáticas formales, pero rápidamente el tipo de problemas y preguntas desplazó aquello para lo cual el estudio más abstracto y formal daba respuesta” (1990: 51). El impacto no fue sólo para la lingüística, sino para las ciencias sociales en general.

En la filosofía del lenguaje este giro implicó que la mirada centrada en el mundo de las entidades mentales, girara hacia el mundo de las producciones discursivas. Algunos aspectos fundamentales en este giro son los siguientes: se pasa del concepto lógico de oración al de proposición; se deja de considerar que son nuestras ideas las que están en relación con el mundo (ideas-mundo), desde esta óptica son las palabras las que se corresponden con los objetos del mundo (lenguaje-mundo). Se trata de un cambio epistémico radical en la ciencia: el conocimiento del mundo no reside en las ideas que nos hacemos de él, está en los enunciados que el lenguaje nos permite para construir el mundo y no sólo para representarlo. Aquí está el lugar para la propuesta de Austin (1982), quien abre la puerta a la pragmática.

El discurso como objeto de análisis, estudio y debate se plantea en las ciencias sociales y las humanidades a partir de la influencia que causó el giro lingüístico. Con la atención puesta en las producciones discursivas se desencadena un cambio epistémico fuerte en la mirada científica; el paradigma que ponía las ideas y la introspección racional en la médula de la observación del mundo se modifica; como señala Tomás Ibáñez (2003), la dicotomía mente-mundo es sustituida por

la de discurso-mundo: “Dicho de otra manera: el discurso es socialmente constitutivo así como está socialmente constituido: constituye situaciones, objetos de conocimiento, identidades sociales y relaciones entre personas y grupos de personas. Es constitutivo tanto en el sentido de que ayuda a mantener y a reproducir el *statu quo* social, como en el sentido de que contribuye a transformarlo” (Fairclough y Wodak, 2000: 367). En este enfoque el lenguaje deja de ser visto como un vehículo para expresar y reflejar las ideas; se convierte en un factor activo que interviene en la construcción de la realidad social.

a. El discurso como acto comunicativo

Planteo la idea del discurso indisolublemente ligado al contexto social, dentro del marco de la teoría del lenguaje; es decir, el discurso como un acto de comunicación en el que resuenan un sinnúmero de voces sociales que se recontextualizan con el uso en un evento específico; en el entendido de que la producción del discurso involucra las esferas social y cultural con las esferas objetivas, subjetivas e intersubjetivas de los individuos (Ramírez, 2008).

A diferencia del planteamiento de que la lengua es un sistema (Saussure, 2002),¹ entiendo que la lengua es primordialmente un instrumento de comunicación (Jakobson, 1975) y no una estructura del pensamiento que pudiera existir independientemente de cualquier configuración lingüística; queda entonces de lado la idea de que en la cadena significado-significante el significado invariablemente está ligado a un objeto material, porque el significante no siempre tiene una representación material.² Las reglas gramaticales o formales

¹ Hay que reconocer que el gran aporte de Saussure fue lograr una sistematización que dio cientificidad al estudio del lenguaje.

² No todos los signos lingüísticos tienen referentes concretos; por ejemplo, el adjetivo rojo o el verbo brincar (que es una acción); el punto está en que el signo no tiene significado en sí, sino a partir de su relación con otros signos.

no son las únicas que existen en torno al lenguaje, hay reglas de organización de significados y reglas de uso de esos significados.³ El lenguaje no lo utilizamos solamente para transmitir mensajes, sino también para construir intencionalidades que no dependen sólo de elementos lingüísticos, sino que por igual están en relación con elementos sociales.

Tradicionalmente al hablar de la concepción del lenguaje se han establecido dos posturas que se encuentran confrontadas: la primera lo concibe como un acto individual, subjetivo; la segunda lo instaura a nivel social. Las propuestas más recientes buscan establecer el diálogo entre el carácter social del lenguaje y la participación individual en el marco de un proceso comunicativo.⁴ En este sentido, el proceso de comunicación puede verse como la experiencia particular que se complementa con toda la información discursiva que se adquiere y se construye para comunicarla a los otros.

De acuerdo con Teun A. Van Dijk (2000: 21), el discurso es un fenómeno práctico, social y cultural inmerso en un contexto determinado (social y cultural); por ello, se deben considerar las funciones sociales, políticas y culturales del discurso en la sociedad y la cultura en general (Van Dijk, 2000: 25). Así, se concibe la idea de la cultura como unidad, compuesta por diversas esferas discursivas entre las cuales se encuentra la literatura, el periodismo, la filosofía, etcétera; es importante señalar que dichas esferas no están aisladas unas de otras, por el contrario, se nutren a partir de la existencia

³ Existen reglas gramaticales, semánticas y pragmáticas.

⁴ La etnometodología se interesa por lo que sucede a nivel microsocia, y ha descubierto que el intercambio lingüístico es fundamental en la interacción social, pero como a nivel microsocia no hay reglas establecidas ni procesos fijos, desde este enfoque, es necesario revisar cómo se adquiere autoridad a nivel de pequeños grupos (Cfr. Cicourel, 1982: 1974). Desde la psicología social (cognición social) se ha contribuido al reconocimiento de que el individuo se desenvuelve en un ámbito social (Cfr. Van Dijk, 1993). Por su parte, la antropología lingüística aporta la idea de los comportamientos lingüísticos; identifica que hay formas de referirse a los hombres y a las mujeres, y que existe comunicación entre, por ejemplo, solteros y casados, etcétera. El acercamiento en este caso se da a nivel de discurso, no de palabras; a nivel de comportamientos lingüísticos que tienen que ver con el entorno social (Cfr. Duranti, 2000).

de un constante diálogo entre ellas, y lo que da forma a la unidad cultural son los discursos que la integran.

Entonces, el discurso como categoría teórica se refiere a cualquier evento comunicativo oral, escrito, gestual, etcétera, en el que la cognición juega un papel determinante, ya que refiere al conjunto de creencias, representaciones, emociones, estructuras mentales involucradas en los procesos de producción y comprensión del discurso, tanto a nivel individual como a nivel social.

Al plantear la idea de que los discursos son formas de acción e interacción social que se sitúan en contextos sociales, los participantes dejan de ser solamente emisores-receptores, son también actores sociales que pertenecen a un determinado grupo y cultura. Para Van Dijk (1999: 19-20), las reglas y normas del discurso se comparten socialmente; no hay que olvidar que la competencia discursiva se adquiere en la sociedad. En una doble dirección el discurso y sus dimensiones mentales están insertos en situaciones y estructuras sociales, y viceversa, las representaciones, relaciones y estructuras sociales se construyen en el discurso.

Contemplo aquí una concepción activa del lenguaje, como la plantea Austin (1982): el lenguaje como acción; en consecuencia, lo social como objeto de observación no se puede separar ontológicamente⁵ de los discursos que circulan en la sociedad. La noción de que el conocimiento del mundo no radica en las ideas sino en los discursos se construye con esta base; bajo este paradigma el lenguaje tiene funciones referenciales (informa), epistémicas (interpreta) y realizativas (crea) (Echeverría, 2003).

Así, el discurso es interacción social porque está dado en un contexto en el que se crean y recrean significados en un constante devenir. Es cognición porque las personas constru-

⁵ “En este sentido, la ontología hace referencia a nuestra comprensión genérica –nuestra interpretación– de lo que significa ser humano. Cuando decimos de algo que es ontológico hacemos referencia a nuestra interpretación de las dimensiones constituyentes que todos compartimos en tanto seres humanos y que nos confieren una particular forma de ser” (Echeverría, 2003: 19).

yen su conocimiento del mundo y se adaptan a los distintos contextos de comunicación que se les presentan a lo largo de la vida. Es diálogo porque hay una constante resonancia de significados y valores sociales en el discurso que se ponen en juego cuando interviene un yo-tu-otro en la dinámica discursiva. Es acción porque es constructor y transformador de realidades (Bolívar, 2007: 22).

b. La ideología como visión de mundo

Un concepto clave para los estudios del discurso es el de ideología. Esta noción ha sido explicada desde distintas miradas, pero voy a considerar un enfoque que dimensiona el término desde una orientación cognoscitiva y social. Generalmente las ideologías se adoptan, manifiestan y reproducen por medio del discurso, por lo que no se deben confundir con prácticas ideológicas o estructuras sociales que se basan en ellas al respecto puede verse el repaso histórico del concepto que realiza Van Dijk (1999 y 2005).

La ideología tiene una naturaleza sociocognitiva que se representa a través del discurso. La ideología se genera en la frontera dialéctica de lo social y lo individual: “las ideologías consisten en representaciones sociales que definen la identidad social de un grupo, es decir, sus creencias compartidas acerca de sus condiciones fundamentales y sus modos de existencia y reproducción” (Van Dijk, 2005: 10). Las ideologías no están conformadas por cualquier tipo de creencia que es socialmente compartida, sino por aquellas que organizan y controlan otras creencias:

Así, una ideología racista puede controlar las actitudes sobre la inmigración, una ideología feminista puede controlar las actitudes sobre aborto o techos de vidrio en el lugar de trabajo o conocimiento sobre la desigualdad del género en la sociedad, y una ideología

social puede favorecer un papel más importante del Estado en los asuntos públicos. De allí que las ideologías sean creencias sociales fundamentales de naturaleza bastante general y abstracta (Van Dijk, 2005: 10).

Una de las funciones cognitivas de las ideologías es proporcionar coherencia a las creencias y valores de un grupo social. Sin embargo, las ideologías no están fijas ni son inamovibles, por el contrario, se adquieren de forma gradual y pueden cambiar o modificarse en los distintos contextos histórico-sociales.

Ahora bien, no es lo mismo la ideología que el discurso que la expresa o reproduce; la ideología es el conjunto de ideas que le llegan a una persona a través de los discursos. Es así que va de un ser a otro, de una conciencia a otra; en el entendido de que está conformada por un conjunto de creencias y normas que se encuentran interrelacionadas. Toda ideología posee significación, sentido y valor intrínseco, por eso debe ser estudiada dentro de su contexto social.

Las ideologías son sistemas de creencias socialmente compartidas, con carácter axiomático; en otras palabras, hablo de representaciones sociales que definen la identidad social de un grupo; las ideologías definen qué valores culturales son importantes para un grupo debido a sus funciones cognoscitivas y sociales:

En primer lugar, [...] ellas organizan y fundamentan las representaciones sociales compartidas por los miembros de grupos (ideológicos). Segundo, son en última instancia, la base de los discursos y otras prácticas sociales de los miembros de grupos sociales como miembros de grupo. En tercer lugar, permiten a los miembros organizar y coordinar sus acciones (conjuntas) y sus interacciones con miras a las metas e intereses del grupo en su conjunto. Finalmente, funcionan como parte de la interfaz sociocognitiva entre las estructuras (las condiciones, etc.) sociales de grupo por un lado, y sus discursos y otras prácticas sociales por el otro.

Así, algunas ideologías pueden funcionar para legitimar la domina-

ción, pero también para articular la resistencia en las relaciones de poder, como es el caso de las ideologías feministas o las pacifistas. Otras ideologías funcionan como la base de ‘pautas’ de conducta profesional –por ejemplo para periodistas o científicos. (Van Dijk, 2005: 12).

Para ser adquiridas y usadas las ideologías requieren algún tipo de organización, de igual forma que sucede con otros sistemas de creencias; ahora bien, necesitan una base social.⁶

Las ideologías se pueden entender como creencias fundamentales que subyacen en las representaciones sociales compartidas por diversos grupos sociales: “Estas representaciones son a su vez la base del discurso y de otras prácticas sociales. También se ha supuesto que las ideologías son principalmente expresadas y adquiridas a través del discurso, esto es, por interacción comunicativa hablada o escrita. Cuando los miembros de un grupo explican, motivan o legitiman sus acciones (grupales), lo hacen típicamente en términos de discurso ideológico” (Van Dijk, 2005: 15).

Entiendo la ideología como el cúmulo de valores y creencias de una sociedad, es decir, todo aquello que conforma su visión de mundo,⁷ o, en palabras de Van Dijk (2005), que integra sus sistemas de creencias. En este mismo sentido puedo agregar que el discurso implica necesariamente diálogo que da paso a la réplica, la reflexión y la refracción ideológica; implica puntos de vista sobre el mundo.

c. Las relaciones contexto-discurso

El contexto implica ubicar el discurso como parte de la unidad cultural, supone la puesta en diálogo, “el discurso

⁶ Cabe aclarar que no todas las colectividades constituyen grupos ideológicos.

⁷ Todo signo es ideológico en tanto implica visión de mundo (Voloshinov, 1992).

se produce, comprende y analiza en relación con las características del contexto” (Van Dijk, 2000: 32). Sostengo la idea de que el discurso pertenece al entramado social y no puede desligarse de él, debido a que no es un ente aislado, se genera en el interior de un contexto sociocultural: “Los contextos al igual que el discurso, no son objetivos, en el sentido de que están constituidos por hechos sociales que todos los participantes interpretan y consideran relevantes de la misma manera. Son interpretados o construidos, y estratégica y continuamente *producidos* como hechos relevantes por y para los participantes” (Van Dijk, 2000: 38).

El contexto no está fijo, como no lo está el discurso; ambos son flexibles, cambiantes: “Los discursos pueden estar condicionados por los contextos, pero también ejercen influencia sobre ellos y los construyen” (Van Dijk, 2000: 38). Los discursos, de acuerdo con Jäger (2003: 63), pueden ser cuestionados y criticados, pero también tienen la cualidad de ser flexibles, están relacionados unos con otros y no son estáticos, se encuentran en constante movimiento, es decir, un discurso puede transformarse y cambiar.

El contexto es fundamental porque se trata de ubicar los textos⁸ en su contexto social, cognitivo, cultural e histórico. Hall (1981) afirma que los textos no son entes aislados, por el contrario, se producen en una serie de articulaciones sociales, que implica una red de connotaciones y códigos mediante los cuales se establece una cadena de significación que los inserta en una determinada corriente discursiva (Grossberg, 1996). Esto quiere decir que los discursos implican una sucesión de construcciones de significados dados a partir del contexto social en el que se producen y reciben. Toda producción de sentido es necesariamente social; ningún proceso social se puede explicar sin las condiciones en que se origina, y a su vez todo fenómeno social produce sentido.

⁸ Se entiende por texto la unidad comunicativa compleja que será concebida como el lugar de inicio de la reflexión discursiva, es decir, como una parte de la totalidad del discurso.

El discurso es complejo porque puede manifestarse desde diversos modos de organización y concretarse en diferentes modalidades (oral, escrita o iconoverbal). Es heterogéneo pero regulado por una serie de normas, reglas y principios de tipo textual y sociocultural que le dan coherencia y sentido para cada situación comunicativa.⁹

El contexto es dinámico y se construye conforme se establece cada situación comunicativa (se construye discursivamente); los usuarios del lenguaje lo forman, activan, actualizan y desactivan constantemente. Los procesos de producción y comprensión del discurso, así como sus estructuras e interpretaciones, están dados a partir de los contextos, lo que quiere decir que los contextos son tanto sociales como personales. Puedo afirmar que la principal función de los contextos es pragmática, ya que es determinante en cuanto a la adecuación del discurso.

Bajo la idea de que los contextos pertenecen a una estructura mental no deben confundirse con los textos, ni reducirse sólo al discurso; en ocasiones necesitan inferirse a partir de estructuras y variaciones del discurso porque no se encuentran completamente expresados. Se trata entonces de ver el contexto como representación subjetiva de las situaciones comunicativas de los participantes y no como la situación comunicativa en sí. Lo anterior en el entendido de que la idea de contexto debe pensarse en una dimensión mayor; es decir, inserta en teorías cognitivas, sociales y culturales más generales de la representación y la comprensión de las situaciones sociales y la interacción humana (Van Dijk, 2012).

De igual forma que ocurre con los discursos, los contextos se pueden clasificar de diversas maneras que se relacionan por lo general con los distintos tipos de discursos. Las dimensiones y niveles pueden ser tan variados como sean necesarios

⁹ Las identidades sociales de las personas se construyen, mantienen y cambian a través de los usos discursivos, en el caso de las mujeres hay una identidad que ha tenido pocas variaciones a lo largo del tiempo, lo cual es visible en los discursos que la construyen.

para desarrollar una tipología y hacer más explícita su inserción social:

De esta manera, los géneros, contextos, eventos comunicativos o prácticas sociales pueden clasificarse de muchas maneras, por ejemplo, en esferas (públicas y privadas), modos (hablados, escritos, digitales, etcétera), dominios sociales principales (política, medios de comunicación, educación, etcétera), instituciones u organizaciones (parlamento, universidad, tienda), roles y relaciones de los participantes (doctor-paciente, Primer Ministro-parlamentarios), objetivos (tomar decisiones, gobernar, etcétera) (Van Dijk, 2012: 47).

Los campos de organización pueden ser simbólicos y amplios o bien reducirse y convertirse en subtipos. Debo señalar que los esquemas contextuales y sus categorías varían en términos culturales.

En resumen, el contexto es determinante en la construcción de un discurso correctamente formado en términos sintácticos; significativo y coherente en términos semánticos; y apropiado en términos pragmáticos. La idea es proponer una visión sociocognitiva integral (Van Dijk, 2012: 183).

Hasta aquí he querido plantear que la realidad se construye a partir de un conjunto de mediaciones que tienen representaciones sociales distintas dependiendo del entorno social; entre más alejado esté el nivel de la realidad objetiva, más mediada estará la representación que se construya de esa realidad.

Segundo eje: la teoría de género

Ante el reconocimiento inicial de que mi objeto de estudio se encuentra en las mujeres recreadas en distintos discursos, resulta ineludible abordar la categoría de género como un

elemento fundamental para hablar de la invisibilidad de la que hemos sido objeto las mujeres durante siglos.

Ahora bien, incluir la categoría de género es enfrentar un horizonte problemático debido a los distintos enfoques que han intervenido en su construcción. El terreno de los estudios feministas es diverso y no siempre guiado por una misma línea. Las distintas perspectivas teóricas que lo han nutrido devienen, en ocasiones, en conflictos, discusiones y algunos desencuentros. La disparidad de posturas y acciones muestran la complejidad del fenómeno que se intenta abarcar.

Para tener un punto de partida, habrá que posicionar los estudios de género totalmente ligados a la corriente feminista, en la cual se han generado y han tenido desarrollo, no siempre como parte de estudios formales dentro de la academia, sino muchas veces en espacios alternativos generados en la dinámica del activismo. Lo que hay que destacar de este influjo es la riqueza teórica y metodológica que ha permitido la revisión de diversos mecanismos de poder que configuran al sujeto, a los textos, a las narrativas y a los discursos. Actualmente, la perspectiva de género implica la relación e intercambio informativo entre mujeres y hombres plurales.¹⁰

En este campo destacan básicamente dos posturas: la de las feministas esencialistas de la diferencia, provenientes de grupos radicales que tenían por lema “ser mujer es hermoso”, y que básicamente abogan por identificar y defender las características propias de la mujer; y la de las feministas de la igualdad que reivindican una naturaleza femenina con el fin de encontrar su reconocimiento equitativo en las esferas sociales. Pero hay una tercera línea, que plantea que tanto el género como el sexo y la idea de “esencia o naturaleza femenina” son construcciones culturales que impiden la comprensión profunda y con ello la convivencia sana de las

¹⁰ Por ello es común escuchar nuevos análisis sobre masculinidades, homosexualidades, sujetos trans, posthumanos o *cyborgs* desde la teoría *queer*.

sociedades, argumentando que estas posturas fundamentalistas reproducen en sí mismas la estructura de control hegemónico a través de mecanismos de autosujeción, contra la que tanto combaten las feministas [al respecto pueden verse los trabajos desarrollados por Butler (2007), Preciado (2008), Haraway (1992)].

Entonces, la perspectiva de género remite a una categoría relacional,¹¹ mientras que el sexo como consecuencia de la biología resulta contradictorio debido al constante flujo de transformaciones y condicionamientos;¹² estamos ante la idea de que el sexo es también una construcción cultural. La posibilidad de diversas corporalidades transgrede la concepción dual de la sexualidad. En este sentido, Foucault (2000) hace referencia al “control discursivo cientificista”, mediante el que se da la implantación de las instituciones médicas que surgen en el siglo XIX con la legitimación del contrato farmacéutico, mismo que resulta de la ideología dominante de los imperios capitalistas, los cuales mantienen el control industrial bajo las normas sociales originadas en la fundación del núcleo familiar, con el objetivo de generar sujetos productivos. Es en esta lógica binaria de los sexos que se crean vínculos de jerarquización en los que la mujer queda inmersa en un rol sujeto a su capacidad reproductiva, situándola en la esfera de lo privado, de lo doméstico.

El dominio patriarcal recurre a mecanismos sutiles que significan la condición de la mujer, condición que muchas veces ella asume y personifica; se aceptan como naturales una serie de deseos preconstruidos.¹³ Judith Butler (2007) es

¹¹ Foucault (2000) emplea la idea de biopolítica y sitúa esta relación en términos de una codependencia entre los sujetos sociales que han sido enmarcados dentro de un sexo biológico y los ejercicios del poder.

¹² Por ejemplo, el sistema hormonal puede ser invertido a través de las llamadas “tecnologías trans”. También se puede considerar el caso de las mutaciones genotípicas, como el hermafroditismo; Beatriz Preciado (2008) habla de grados de cuerpos bio-macho y bio-hembra.

¹³ Giddens (1998) ofrece un enfoque interesante al plantear que el surgimiento de la idea del amor romántico se da de forma simultánea con el surgimiento de la novela, insinuando la capacidad de dominio ideológico que tienen las narrativas asentadas en la literatura canónica.

quien habla de la construcción de los sujetos a partir de las intersecciones entre género, sexo y deseo con especial énfasis en la performatividad, es decir, los actos repetidos que se erigen como tradición y emergen como “naturalizados”. El molde construido con base en la idea de naturalización ha traído consigo para las mujeres una serie de imposiciones físicas e ideológicas.

Butler (2007) propone el término “política representacional” para problematizar la inestabilidad de los sujetos sexuados. Este concepto se apoya en la crisis de la representación como distorsión de la realidad; es decir, hay formas hegemónicas de representación que configuran la identidad del sujeto, le dan visibilidad o lo anulan como agente social, esto parte del supuesto de que efectivamente existe una ontología categorial. La representación lingüística-política define los criterios de auto-regulación y reconocimiento del *otro* que crean a su vez leyes de control. “Estos límites siempre se establecen dentro de los términos de un discurso cultural hegemónico basado en estructuras binarias que se manifiestan como el lenguaje de la racionalidad universal. De esta forma, se elabora la restricción dentro de lo que ese lenguaje establece como el campo imaginable del género” (Butler, 2007: 59). Los límites a los que se refiere Butler son precisamente las formaciones discursivas que generan sujetos atados a la estructura que los legitima y que les da cabida, formando ficciones de representación.

La propuesta que plantea la autora radica en volver a trazar las nociones ontológicas de la identidad, formular una nueva política representacional, o una nueva forma de politizar la representación, con lo que deja de lado las nociones anteriores que se fundamentan en modelos generales y totalizadores que excluyen las diversas formas en las que se presenta el “ser”. Butler apela a una política de coalición desde las posiciones complejas del sujeto, donde la mujer no requiera una identidad inamovible, unitaria y definitoria, sino que ofrezca una múltiple y compleja ontología en la que la iden-

tividad está basada en la elección y no en la naturaleza [en este sentido también puede verse el trabajo de Haraway (1992)].

a. *¿Qué sucede con el género en el lenguaje?*

Diana Fuss, en su texto *Leer como una Feminista* (1999), expone desde la problematización central de la esencia, que tanto las experiencias corporales como la idea de una clase de mujer están socialmente mediadas. La pregunta no es quién habla, sino más bien ¿desde dónde se habla? El lugar de acción de las *posiciones sujeto*, en su conjunto: el sujeto que lee y el sujeto que es leído, así como el sujeto que escribe y el sujeto que es escrito. Para esta teórica es inevitable volver a la idea del sujeto entendido como *lugar o sitio discursivo* que puede permitir nuevas identidades múltiples y heterogéneas.¹⁴

Para las feministas de la diferencia cualquier modo de diferencia es un modo de identidad, critican el límite histórico de las feministas de la igualdad, pues argumentan que se sujetan a concepciones de una modernidad liberal e ilustrada donde el argumento es justamente la igualdad natural de una *conciencia racional inmanente* tanto del hombre como de la mujer.

Para las posmodernistas de la resistencia, este modo de comprender las intersubjetividades significa subsumir tanto la igualdad como la diferencia a los principios básicos de la modernidad, es decir, una unicidad e inviolabilidad del ser. El problema que rastrea el posmodernismo de la resistencia sobre esta postura es precisamente que estas teorías se basan en una falsa oposición y en una reproductibilidad incesante de los binarismos absolutos y esencialistas, cuando desde su perspectiva se trata de oposiciones históricas.

El modernismo se divide, por un lado, en la promesa de la igualdad universal y, por otro, en la legitimación y reproducción (a través

¹⁴ La contraparte está en las feministas de la posmodernidad lúdica, quienes proponen la noción de identidad y anulan el fundamento de la decibilidad.

de creencias y prácticas ideológicas y socioculturales tales como el mercado libre, el individualismo, lo público y lo privado, en esferas separadas bajo el principio ‘separados pero iguales’) de las divisiones de propiedad, recursos, y trabajo según las diferencias entre hombres y mujeres, blancos y negros, propietarios y trabajadores, colonizadores y colonizados (Ebert, 1999: 200).

Así, inscritos en la diferencia dentro de la significación, los sujetos se encuentran atravesados por un entretejido de *diferencias dentro*, es decir, divididos en sí mismos.

Ahora bien, para las teóricas del poscolonialismo la eliminación de la diferencia resulta un poco radical, esbozan: ¿por qué no plantearse la concepción de la diferencia pero sin oposición, rescatando los aspectos innegables que interseccionan al sujeto y que lo conforman? [entre las teóricas de esta línea de pensamiento encontramos a Spivak (2003), Anzaldúa (1987) y Lorde (1984)]. El corte deconstruccionista no impera para éstas feministas aunque lo consideran imprescindible como una estrategia crítica. Admiten las polaridades necesarias sobre la diferencia, las conciben como una forma de crear comunidades de liberación a través de la acción política. No significa reproducir los binarismos excluyentes del modernismo, sino establecer nuevas formas de crear vínculos de fuerza desde los cruces de los sujetos intersticiales. El poscolonialismo pone en tela de juicio los términos históricos de la dominación del colonialismo, pues argumenta que el dominio del colonizador es una herencia que cargamos hoy en día y que se refleja en las luchas y discriminaciones de clase, de raza, y de sexo, alteridades como negro, indio, mujer, y clase baja, y que Spivak (2003) llamará *los subalternos*.¹⁵ El objetivo será crear espacios de conquista de la voz y

¹⁵ Una controversia importante surge cuando las intelectuales negras cuestionan el tema de la universalidad del concepto mujer: “Ellas plantearán que hay diferencias entre las experiencias de las mujeres negras y las blancas en el mundo norteamericano y que no se puede englobar en una categoría sociológica universal sujetos con vivencias, historias y posiciones distintas de acuerdo a su pertenencia étnica. De allí entonces, que se plantee la necesidad de pluralizar y hablar

lugares de enunciación asumiendo el riesgo de un esencialismo estratégico, precisamente para elaborar identidades compartidas de resistencia. El poscolonialismo surgió de la crítica de algunas feministas como Audre Lorde (1984) hacia el feminismo hegemónico, un feminismo blanco y burgués que no consideraba la diversidad de mujeres y la necesidad que tenían ellas de hablar por sí mismas.¹⁶ Los cuestionamientos que instaura el posmodernismo no parecen ser un obstáculo hacia propuestas novedosas; el gesto aparentemente anarquista de demoler el sistema hegemónico y ser agentes de cambio desde lugares de periferia rectifica la necesidad de volver hacia los mundos posibles, no como un deseo utópico, sino como una transición inevitable.¹⁷

Las contradicciones y paradojas que proyectan las teorías feministas no son evidencia de su imposibilidad política o de su falta de sustento filosófico, sino una prueba de la urgencia

de ‘las mujeres’ y no de una unicidad abstracta que aludiría, en definitiva a una esencia biológica universal, a una categoría homogénea que en la diversidad social no existe. De este modo, nace una discusión sobre la necesidad de superar los propios sesgos etnocéntricos de los Estudios de la Mujer y su tendencia a pensar en modelos universales” (Montecino, 1997: 15).

¹⁶ La publicación de *Esta puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos* (Moraga y Catillo, 1988), compilación de textos de autoras subalternas, fue la pauta que marcaría el estudio sobre la crítica poscolonial. Gloria Anzaldúa (1987) resignifica el concepto del *borderland*, mujeres fronterizas, para concebir un nuevo sujeto intersticial que se autodetermina como plural y transitorio, estos “sujetos trans”, proliferan como movimiento abierto a la ambigüedad y a la multiplicidad, Haraway (1992) les llamará *cyborgs*. De esta forma la identidad deja de concebirse como algo privado e individual y se convierte en una identidad comunitaria. De igual forma, esta perspectiva plantea que la instauración de la idea de Nación fue la que originalmente generó brechas de marginación pues ha levantado fronteras bajo un absoluto de pureza y conquista sobre los otros. Lo transnacional, nuevo término poscolonial, admite la interculturalidad y la idiosincrasia, sociedades inclusivas y textos híbridos. El subalterno en este sentido es un agente político que pone en crisis la historiografía hegemónica y propone códigos compartidos desde su lugar de enunciación, sería inútil desde este punto de vista universalizar al sujeto desde sus rasgos característicos, si algo podría generalizarse sería nada más su propia condición de *marginado*.

¹⁷ El sujeto trans es y será uno de los elementos indefectibles de las nuevas teorías, si pensamos que ya no podemos hablar sobre absolutos ontológicos, ya que estos finalmente residen en su carácter inamovible. La política de la imaginación permeará a la existencia de transiciones y transformaciones benéficas de los discursos culturales, se trata de ensamblar realidades y pensar nuevas formas de *estar en el mundo*.

de dejar de concebir el feminismo como una forzosa categorización sin discurrir todas las posibilidades de ser y de pensar.

Replantear la labor feminista marca la importancia de comprender al sujeto desde los márgenes particulares de sus condiciones sociales y desde su situación discursiva. Es necesaria una revalorización del discurso como instrumento de emancipación de las realidades; el lenguaje tiene la facultad de poder encarnar este ejercicio intercambiable y dinámico del sujeto *insider* y *outsider* para desaparecer las fronteras y limitaciones que han reducido y sometido a la identidad.

b. Consecuencias epistemológicas del concepto género

Llevar a escena la invisibilidad y la ausencia de las mujeres en distintos ámbitos ha ocupado una buena parte del trabajo que he realizado en estos años. Intento repensar los paradigmas desde los que se les ha ubicado como objeto y sujeto de estudio; entiendo que se trata de un problema teórico, de modelos de comprensión, de interpretación, que ha implicado un reordenamiento de los ejes con los que se pensaba un conjunto importante de realidades sociales y subjetivas.

En términos generales la inserción de la noción de género en los análisis sociales rompió con la universalización del concepto mujer (y hombre, como categorías únicas); trajo consigo una serie de rupturas epistemológicas a la manera como se había entendido la posición de las mujeres en las distintas culturas y sociedades, se alude a las distinciones y a las relaciones entre femenino y masculino. De acuerdo con Montecino:

el principio de la multiplicidad de elementos que constituyen la identidad del sujeto toda vez que el género experimentado y definido de modo particular de acuerdo a su pertenencia étnica, de clase, de edad, etc. De este modo, se propone comprender a los sujetos mujeres y hombres no sólo desde uno de sus perfiles (el género)

sino desde las categorías que viven en él simultáneamente y que van a modelar y especificar su ser femenino o masculino (1997: 17).

Además, debe considerarse la posición histórica de mujeres y hombres para entender el lugar que ocupan en la esfera social en un determinado corte.

El reto está en particularizar, en replantear cada caso y no quedar anclados en la idea de inmutabilidad. El concepto de género permite ubicar las transformaciones y los matices de las relaciones entre mujeres y hombres. Por ejemplo, la relación mujer-privado, hombre-público, es una generalización que tiene que matizarse, porque la participación social de la mujer es mucho más compleja y tiene aristas que resultan peligrosas si se encasillan en concepciones dicotómicas. Al habitar un cuerpo tenemos que pensar la relación entre sexo y género en cada sociedad, y establecer el peso que cada uno tiene para la posición de hombres y mujeres (Montecino, 1997: 22).¹⁸

En los estudios que se han realizado con base en el enfoque de género hay que considerar que no basta con referir los tradicionales aspectos de lo privado, la familia, lo cotidiano, que de alguna manera se han vuelto una especie de obstáculo que no deja ver orientaciones que pueden resultar relevantes para las investigaciones como la vida económica, la vida social y personal, la representación visual, lingüística, etcétera.

Requerimos utilizar la perspectiva de género para describir cómo opera la simbolización de la diferencia sexual en las prácticas, discursos y representaciones culturales sexistas y homófobas. Esto amplía nuestra comprensión sobre el destino infausto que compartimos mujeres y hombres como seres humanos incompletos y escindidos, encasillados en dos modelos supuestamente complementarios. Tal concepción no sólo limita las potencialidades humanas sino que

¹⁸ Como se expuso en el apartado anterior, existen posturas que han cuestionado la dicotomía género-sexo en el sentido de lo social-lo biológico, pues consideran que también el sexo es construido socialmente. Cfr. Butler (2006; 2007), Laqueur (1994), Foucault (2010).

además discrimina y estigmatiza a quienes no se ajustan al modelo hegemónico (Lamas, 1999a: 175).

Margot Pujal (1993: 202) señala que el sujeto occidental se ha construido con base en el pensamiento dicotómico en el que existen disimetrías como: racional-emocional, instrumental-afectivo, público-privado, impersonal-personal, abstracto-concreto, universal-particular, identificando los primeros conceptos con lo masculino y los segundos con lo femenino. “Estas disimetrías [...] han escindido la experiencia humana en dos mundos mutuamente excluyentes, que se corresponden con los mundos femenino-masculino. Estos valores polares atraviesan la forma de pensar el mundo de dichos sujetos, ‘generalizados’ como hombres o mujeres” (Pujal, 1993: 202). El problema radica en que estas disimetrías son las que propician que se considere una determinada subjetividad como universal y legítima en sí misma.

El sujeto social es producido por las representaciones simbólicas. Hoy día el concepto género no se usa más para enfrentar el determinismo biológico, sino como concepto central en el debate de distintas disciplinas, el riesgo está en que, ante la frecuencia de su uso, en ocasiones, se deja de lado que se trata de una noción problemática, véanse los trabajos de Kessler & McKenna (1978), Connell (1987), Butler (1990).

A partir de las diferencias anatómicas entre los cuerpos de hombres y mujeres se edifica una serie de símbolos e interpretaciones socio-históricas que cada cultura realiza para conformar la identidad corporal, psíquica y social de los sujetos. En este sentido el género opera como un ideal de lo que deben ser hombres y mujeres, por eso se han legitimado acciones de poder, de discriminación y de desigualdad que parecen ser naturales a los ojos de muchos. La moral que se ha impuesto a las mujeres en distintos momentos forma parte de esta dinámica.

Es necesario recuperar la presencia de la mujer en distintos aspectos, la vida social, personal, económica, visual, discursiva, etcétera. En el caso particular de los estudios del discurso

hacen falta trabajos que consideren los espacios en los que las mujeres plasmaron su voz, espacios que generalmente se encuentran lejos de la vida pública y de los ámbitos de poder.

c. El género como perspectiva de análisis

Para efectos de este trabajo, entiendo al género como una categoría explicativa de la construcción social y simbólica histórica y cultural de hombres y mujeres sobre la base de la diferencia sexual.

Hablo de *las mujeres* diversas y múltiples en realidades y espacios variados, es decir, fuera de la idea de unicidad abstracta. En este sentido, Sonia Montecino (1996: 2-3) expone que la noción de multiculturalidad pone en escena experiencias plurales y diversas de mujeres. La idea es que ser hombre o mujer es un constructo cultural interrelacional que implica a hombres y mujeres, que es variable culturalmente pues se establece a partir de la experiencia personal y social –en donde factores como la clase, la edad, la etnia, la religión, la edad, entre otros, son determinantes–; además, está el contexto en que se dan las relaciones de género.

Entonces las mujeres deben entenderse en la dinámica del concepto de género, y no ubicarlas como sinónimo. De acuerdo con el contexto cultural se definirá el ser mujer y el ser hombre, y también se establecerán las relaciones entre ellos y ellas: “Esta relación podrá ser de igualdad, complementariedad o desigualdad, según sean las jerarquías sociales, la participación económica y las simbolizaciones emergidas de cada grupo. De esta manera, la idea de que existe ‘la mujer subordinada’ en todas las sociedades y en todos los periodos históricos, es reemplazada por la noción de que existen relaciones específicas entre hombres y mujeres en una diversidad de situaciones que es preciso delimitar” (Montecino, 1996: 8).

Se trata entonces de las mujeres entendidas como sujetos múltiples, plurales, diversos, construidos social, cultural

e históricamente, y en este caso recreadas en la palabra, en el discurso.

Es así que la categoría mujeres “lejos de ser unívoca, universal e inmutable, es histórica, obedece a lo que en ese momento se considera mujeril, propio de las mujeres, adecuado para ellas, femenino. Pero ese ‘femenino’ implica que hay cuestiones, temas, problemas que resultan significativos para un grupo humano –las mujeres– y no para otro –los hombres–” (Ramos, 1992: 13); por tanto, es en la dinámica de las relaciones sociales entre hombres y mujeres que se determina lo femenino –y lo masculino también–, hablamos de relaciones intersubjetivas para establecer las conductas y actitudes específicas que se asignan a las mujeres y los hombres en un momento dado.

El género es hoy día una categoría transdisciplinaria que aglutina rasgos psicológicos y socioculturales atribuidos a cada uno de los sexos en un determinado momento histórico-social. Propongo esta categoría desde una mirada en la que están implicadas instituciones, símbolos, identidades, sistemas económicos, políticos, etcétera. Pero con la consideración de que también debe ser transversal, porque el género está dado en el entramado social que lo articula a otros factores como edad, estado civil, educación, clase social, religión, entre otros.

Por naturaleza propia, el género no es una categoría cerrada sino en constante construcción.¹⁹ El género es una simbolización, no una descripción. A partir de estas ideas me pregunto lo siguiente: ¿cómo ha sido inscrita, representada y normada la mujer en distintos discursos? Para contestarla, la propuesta es realizar un análisis de las prácticas simbólicas y los mecanismos culturales que se reproducen en distintos

¹⁹ “Por eso, en la actualidad las interrogantes más acuciantes y provocativas que plantea trabajar con los conceptos de *género* y de *diferencia sexual* están vinculadas con cuestiones relativas a la identidad sexual: ya no se trata de analizar sólo la dominación de la ideología heterosexista, de las personas con prácticas heterosexuales sobre las personas con prácticas homosexuales que no asumen los *habitus* correspondientes a la prescripción de *género* en materia de sexualidad y afectividad” (Lamas, 1999b: 99).

momentos; de alguna manera se trata de descifrar significados, discutir estereotipos, debatir el canon y resignificar la tradición.

Es preciso aclarar que, en congruencia con la postura antiesencialista, no existe “la mujer”, sino mujeres diversas que pertenecen a diferentes grupos sociales, distintos tipos de familias, corrientes ideológicas, etcétera.

d. La idea de género en México durante el siglo XIX

Consideraré ahora algunos aspectos relacionados con la idea de género en México durante el siglo XIX. Hay dos cuestiones fundamentales que se desarrollaron durante esa época y que tendrán fuerte impacto en los procesos de formación de género: la consolidación del Estado nacional y el de la familia nuclear. El comportamiento femenino en el siglo XIX se modifica, se regula y a la vez conserva patrones establecidos desde la época colonial.²⁰

De acuerdo con Jean Franco (1994), es en la sociedad colonial donde se les niega el uso de la palabra y el poder de representación a las mujeres, por lo cual ellas conforman su propio espacio de cultura en torno a los conventos.²¹

Ya en el porfiriato las mujeres habían pasado por un largo camino de inestabilidad política que acarreó modificaciones a las relaciones de género.²²

Las conductas victorianas desde luego aparecen en México, pero no

²⁰ Con la llegada de los españoles a México las relaciones de género se alteran bruscamente en las sociedades establecidas en nuestro país. El poder de la Iglesia y el de la corona trataron de instituirse como ordenadores de la sociedad colonial; en este sentido se elaboró una serie de ordenamientos legales que especificaban lo que era considerado como propiamente femenino o masculino entre los diferentes grupos sociales.

²¹ El discurso femenino encontrará en los conventos el único espacio posible para poder manifestarse durante la Colonia.

²² En las formas de control social sobre el comportamiento femenino están vinculadas distintas instituciones como la familia, la legislación, la escuela, la Iglesia, etcétera.

sabemos cómo se consolidan, qué matices tienen, cómo se explican en una sociedad de raigambre católica y no protestante como la Inglaterra en donde se originan. Por otra parte, el fuerte componente indígena de la sociedad mexicana tuvo que afectar los patrones de educación y conducta femeninas en la mayoría de las clases, aunque las conductas de la oligarquía europeizante se propusieran como comportamiento universal para todas las mujeres (Ramos, 1992: 31).

Estas relaciones se institucionalizan en dos ámbitos: la educación y la religión, pero a diferencia del Virreinato esto se da en una sociedad en la que la Iglesia ha perdido terreno frente a la sociedad civil, por su parte la propuesta educativa también significó modificaciones en las relaciones entre hombres y mujeres;²³ en esta misma dinámica, en el siglo XIX, la familia pasó de ser regulada por los preceptos religiosos a las pautas que marcaba el Estado [al respecto puede verse Arrom (1981)].

Durante el siglo XIX las mujeres estuvieron sometidas a rigurosas restricciones que transitaron del poder de la Iglesia al del Estado, en esta dinámica la colectividad también contribuyó a la condena o la aprobación de las conductas permitidas o no para las mujeres,²⁴ pero la modernidad que imperó, sobre todo a finales del siglo, modificó normas de género que trajeron cambios sustanciales que resonaron de manera posterior.²⁵ Las ideas liberales proponían cierta igualdad entre hombres y mujeres, aunque en la práctica las cosas no fueron tan promisorias como en el discurso; pero aun así, a través de la educación y de algunos campos de trabajo se abrió

²³ “La influencia de la intervención francesa y sus proyectos europeizantes para el país también han debido tener influencia en las mujeres, quizá no sólo sobre las mujeres de clase alta, sino también sobre artesanas, vendedoras y sirvientas” (Ramos, 1992: 32).

²⁴ Los manuales de urbanidad y buena conducta fueron un medio, entre otros, de apoyo y difusión para las rígidas normas de género que se intentaron apuntalar durante la segunda mitad de siglo XIX.

²⁵ Cuando se habla de esa resonancia, se alude al movimiento feminista que se desarrolló durante el siglo XX, con el congreso feminista y debates posteriores que históricamente tuvieron su origen precisamente en el siglo XIX.

una fisura que tuvo repercusiones en los movimientos que se desarrollaron en el siglo xx (Cfr. Arrom, 1988), esto puede explicar por qué se reforzaron algunos discursos que ponían énfasis en la mujer como madre reservada al espacio doméstico y hogareño: “Las ideas de libertad individual que estaban a la orden del día en la esfera pública llegaron a influir en los espacios privados” (Cano y José, 2001: 18), la idea de libertad que estuvo presente en el discurso político decimonónico rosó también la esfera familiar, al respecto véase García Peña (2001).

Desde la concepción positivista la mujer fue restringida al espacio configurado a partir del hogar y separada del ámbito político, pues “debía” cumplir con su función de madre-educadora; es en la clase media urbana donde se acentúa esta situación. La responsabilidad de inculcar a los hijos valores cívicos, morales y religiosos era casi exclusiva de las mujeres; en consecuencia, las niñas y las jóvenes debían prepararse intelectual, moral y prácticamente para cumplir con su “misión” social. “La función educadora y cívica atribuida a la maternidad cobró auge en la segunda mitad del siglo xix cuando se generalizó la exaltación romántica de la mujer y la maternidad, y se dejó sentir la influencia de la noción victoriana del ‘ángel del hogar’ [...] que tuvo una influencia perdurable en las normas culturales de género, vigentes en la segunda mitad del siglo en México” (Cano y José, 2001: 22). Son evidentes las grietas que muestran la participación de las mujeres en ámbitos de los que insistentemente pretendían ser excluidas (Cfr. con Ramos, 1990), en este sentido se da una contradicción, pues la mujer tenía que “asomarse” al mundo intelectual para cumplir con el ideal de esposa y madre culta; se promovió la educación femenina en aras de la modernización de la sociedad, pero con el ideal de no alterar las relaciones de género existentes.

En el México de finales del siglo xix las distintas esferas discursivas se sostenían en los principios del liberalismo; es un momento en el que se reorganiza la sociedad y se

reestructuran las relaciones de género. El Estado pretende regular los aspectos relativos a la vida cotidiana.²⁶ Es decir, las bases sobre las cuales debían desarrollarse las distintas relaciones humanas se dieron ante la delimitación de espacios y el establecimiento de jerarquías, derechos y poderes.

Predominó un discurso que se fundamentaba en la existencia de diferencias biológicas entre hombres y mujeres, a éstas últimas se les consideraba más débiles, menos inteligentes y racionales, más frágiles, emotivas, sensibles e impresionables; sus atributos eran la entrega, la sumisión, la resignación, y a partir de estos “dones” les fueron asignadas tareas como el cuidado de los hijos y el marido, lo que las limitó al espacio doméstico, por lo menos en las clases media y alta.²⁷ Pero lo recreado en el discurso en ocasiones fue cuestionado, y muchas veces tuvo una enorme distancia con la realidad. La exigencia moral era mucho mayor para las mujeres que para los hombres; en consecuencia, las sanciones también guardaban esa proporción.

La tensión entre una nueva concepción de las relaciones de género radicalmente innovadoras para la época y la preservación inamovible de otros aspectos fue una constante en los años que dieron fin a la centuria decimonónica. Esta es parte de la complejidad que presenta el constante proceso de definición y redefinición de las normas, imágenes y símbolos de género. “Desde lo simbólico, lo biológico se asocia a la ‘naturaleza’ dado en la mujer fundamentalmente en su capacidad reproductora exclusiva, ‘la pasividad erótica’ y otros: lo biológico en el hombre se asocia con la fuerza y la virilidad. Por su función reproductora la mujer es limitada culturalmente al ámbito

²⁶ En los periódicos de este periodo pueden verse publicados una gran cantidad de códigos o especie de reglamentos dedicados a las mujeres.

²⁷ En el ámbito rural de clases bajas el espacio doméstico incluía labores económicas de autoconsumo, como la cría de ganado menor, el huerto familiar y la producción de alimentos procesados (quesos, conservas, granos, etcétera), pero en los ámbitos urbanos de clases medias estas labores eran delegadas a sirvientes, y entonces desapareció este espacio doméstico-laboral con la consecuente trivialización de las tareas femeninas.

privado (inferior, dependiente), mientras que el hombre sale a hacer la cultura (crear, lo superior)” (Hernández, 2006: 118).

Así, el género como construcción sociocultural está sostenido por símbolos, por la ideología que busca establecer un orden social. Desde la perspectiva esencial, lo femenino está indisolublemente atado a lo biológico, a lo natural, concepción fundada principalmente a partir de la maternidad (relacionada con características como las emociones, los sentimientos, la fragilidad, el ser para otros, etcétera), mientras que lo masculino se liga con la cultura (en oposición a la naturaleza).

Notas finales para contribuir a la visibilidad

Mi trabajo se centra en el problema de la invisibilidad de las mujeres en distintos ámbitos. Los ejes teóricos expuestos en este trabajo son los que me guían y me ayudan a enfocar mi objeto de estudio. Intento que mi trabajo contribuya a rescatar las voces ocultas, las presencias ignoradas.

Parto de la teoría y voy a los textos que me ha dado la prensa, luego regreso a los conceptos de discurso, contexto, ideología, lenguaje, género, y nuevamente a los textos. Principalmente me he centrado en el caso de Michoacán. El archivo hemerográfico es mi fuente principal, la temporalidad que he considerado se enmarca entre los siglos XIX y XX.

Trato de encontrar los rastros, como dije al inicio, de las mujeres escritoras, de las mujeres periodistas, de las mujeres como personajes, de las mujeres recreadas a través del lenguaje. Hasta ahora he encontrado la presencia de escritoras, sobre todo poetisas, que en ocasiones transgreden los esquemas tradicionales a los que han sido confinadas; autoras que han abierto grietas casi imperceptibles pero que luego han tenido repercusiones mayores. He visto los códigos de ética que las han querido normar a partir de prohibiciones y de consejos

morales para que sean “buenas”. He podido establecer relaciones entre las secciones de los periódicos literarios y las materias que se impartían a las mujeres en las escuelas a finales del siglo XIX. También he encontrado registros de aquellas que se mueven entre las fronteras del “bien” y el “mal”, como es el caso de las actrices de teatro que tanto auge tuvieron durante el porfiriato: ahí están ellas, reconstruidas en las crónicas de la prensa, con sus rostros maquillados, sus plumas en el sombrero y los holanes en los vestidos. Algunas fotografías dan cuenta de su corporalidad mundana.

Todavía hace falta mucho trabajo para visibilizar lo que ocurre con las mujeres en distintos espacios y en diferentes momentos (y no intento demeritar lo que se ha conseguido hasta hoy). La prensa me ofrece un espacio discursivo múltiple y variado en este intento de dejar la invisibilidad. Este es mi camino, este ha sido el recorrido hasta hoy. Queda mucho por hacer.



Referencias bibliográficas

ALVARADO, MARÍA DE LOURDES

2003 “La educación ‘secundaria’ femenina desde las perspectivas del liberalismo y del catolicismo, en el siglo XIX”, *Perfiles educativos*, vol. 25 núm. 102, pp. 40-53.

AUSTIN, JOHN L.

1982 *Como hacer cosas con palabras: palabras y acciones*. Barcelona: Paidós.

ANZALDÚA, GLORIA

1987 *Bordelands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.

ARROM, SILVIA MARINA

1981 “Cambios en la condición jurídica de la mujer mexicana en el siglo XIX”, *Memoria del II Congreso de Historia del Derecho Mexicano*. México: UNAM, pp. 492-518.

BERGER, PETER L. Y LUCKMANN, THOMAS

1968 *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.

BOLÍVAR, ADRIANA

2007 “Introducción. ¿Por qué y para qué?”, *Análisis del discurso ¿por qué y para qué?*, Adriana Bolívar (comp.). Caracas: Universidad Central de Venezuela, pp. 9-18.

BUTLER, JUDITH

2007 *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós: Barcelona.

2006 *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, Studio 167.

1990 *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*. Nueva York: Routledge.

CANO, GABRIELA Y JOSÉ VALENZUELA, GEORGETTE (COORDS.)

2001 *Cuatro estudios de género en el México urbano del siglo XIX*. México: Porrúa-PUEG-UNAM.

CICOUREL, AARON V.

1982 *El método y la medida en sociología*. Madrid: Editora Nacional.

1974 “Police practices and official records”

- Ethnomethodology*, R. Turner (ed.). Harmondsworth: Penguin, pp. 85-95.
- CONNELL, ROBERT.
1987 *Gender and power: society, the person and sexual politics*. Redwood: Stanford University Press.
- DURANTI, ALESSANDRO
2000 *Antropología lingüística*. Madrid: Cambridge University Press.
- EBERT, TERESA
1999 “Feminismos y postmodernismo de la resistencia: diferencia-dentro, diferencia-entre”, *Feminismos literarios*, Neus Carbonell y Meri Torras (comps.). Madrid: Arco libros.
- ECHVERRÍA, RAFAEL
2003 *Ontología del lenguaje*. Santiago de Chile: J. C. Sáez Editor, 6ª. edición. Recuperado de: http://clasestok.asesoriastic.cl/tok3/Echeverria_Rafael_Ontologia_del_Lenguaje.pdf.
- FOUCAULT, MICHEL
2010 *Historia de la sexualidad Vol. 3*. México: Siglo XXI.
2000 *Defender la sociedad: curso en el Collège de France (1975-1976)*. Buenos Aires: FCE.
- FAIRCLOUGH, NORMAN Y WODAK, RUTH
2000 “Análisis crítico del discurso”, *El discurso como interacción social. Estudios sobre el discurso II. Una introducción multidisciplinaria.*, Teun A. Van Dijk (comp.). Barcelona: Gedisa.
- FUSS, DIANA
1999 “Leer como una feminista”, *Feminismos literarios*, Neus Carbonell, Meris Torras Meri (comps.). Madrid: Arco libros.
- GARCÍA PEÑA, ANA LIDIA
2001 “El depósito de las esposas. Aproximaciones a una historia jurídico-social”, *Cuatro estudios de género en el México urbano del siglo XIX*, Gabriela Cano y Georgette José Valenzuela (coords.). México: Porrúa-PUEG-UNAM, pp. 27-69.

GIDDENS, ANTHONY

1998 *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid: Cátedra.

GROSSBERG, LAWRENCE

1996 “Identity and Cultural Studies. Is that all there is?”, *Questions of Cultural Identity*, Stuart Hall y P. du Gay, P. (eds.). Londres: Sage, pp. 87-107.

HALL, STUART

1981 “La cultura, los medios de comunicación y el efecto ideológico”, *Sociedad y comunicación de masas*. James Curran, Michael Gurevitch y Janet Woollacot (comps.). México: FCE.

HARAWAY, DONNA

1992 “Manifiesto for cyborgs: science, technology, and socialist feminism in the 1980’s”. *Futur Antérieur*, núm. 12-13, pp. 155-197.

HERNÁNDEZ GARCÍA, YULIUVA

2006 “Acerca del género como categoría analítica”, *Nómadas*, vol. 1, núm. 13, enero-junio. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18101309>.

ÍÑIGUEZ RUEDA, LUPICINIO (ED.)

2003 *Análisis del discurso. Manual para ciencias sociales*. Barcelona: UOC.

JÄGER, SIEGFRIED

2003 “Discurso y conocimiento: aspectos teóricos y metodológicos de la crítica del discurso y del análisis de dispositivos”, *Métodos de análisis crítico del discurso*, Ruth Wodak y Michel Meyes (comps.). Barcelona: Gedisa.

JITRIK, NOE (COMPILADOR)

1990 *Irrupción del discurso. Discurso e interdisciplina*. México: UNAM.

KARAM, TANIUS

2005 “Una introducción al estudio del discurso y al análisis del discurso”, *Global Media Journal*, vol. 2, núm. 3. A&M International University-ITESM. Recuperado de:

- http://gmje.mty.itesm.mx/articulos3/articulo_5.html.
- KESSLER, SUZANNE & MCKENNA, WENDY
 1978 *Gender: an ethnomethodological approach*.
 Chicago: The University of Chicago Press.
- LAMAS, MARTHA
 1999a “Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género”, *Papeles de Población*, núm. 21, julio-septiembre, pp. 147-178.
 1999b “Género, diferencia de sexo y diferencia sexual”, *Debate feminista*, año 10, vol. 20, edición de octubre, pp. 84-106.
- LAQUEUR, THOMAS
 1994 *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid: Cátedra.
- LÓPEZ PÉREZ, ORESTA
 2008 “Currículum sexuado y poder: miradas a la educación liberal diferenciada para hombres y mujeres durante la segunda mitad del siglo XIX en México”, *Relaciones*, año 29, núm. 113, pp. 33-68.
- LORDE, AUDRE
 1984 *Sister outsider. Essays and speeches by Audre Lorde*. Berkeley: Crossing Press. Colección Feminist series.
- MONTECINO, SONIA
 1997 *Palabra dicha. Escritos sobre género, identidades, mestizajes*. Santiago de Chile: Universidad de Chile. Colección de libros electrónicos, Facultad de Ciencias Sociales, Serie Estudios. Recuperado de <http://www.facso.uchile.cl/publicaciones/biblioteca/docs/libros/palabra.pdf>.
- MORAGA, CHERRÍE Y CATILLO, ANA (EDITORAS)
 1988 *Esta puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*. San Francisco: Istmo.
- PRECIADO, BEATRIZ
 2008 *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa Calpe.
- PUJAL LLOMBART, MARGOT
 1993 “Mujer, relaciones de género y discurso”, *Revista*

de Psicología Social, vol. 2, núm. 8, pp. 201-215.

RAMÍREZ PEÑA, LUIS ALFONSO

2008 *Comunicación y discurso. La perspectiva polifónica en los discursos literario, cotidiano y científico*. Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio.

RAMOS ESCANDÓN, CARMEN

1992 “La nueva historia, el feminismo y la mujer”, *Género e historia: la historiografía sobre la mujer*. Carmen Ramos Escandón (coord.). México: UNAM-Instituto Mora, pp. 7-37.

SPIVAK, GAYATRI C.

2003 “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”, *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 39, enero-diciembre, pp. 297-364.

VAN DIJK, TEUN A.

2012 *Discurso y contexto. Un enfoque sociocognitivo*. Barcelona: Gedisa.

2005 “Ideología y análisis del discurso”, *Utopía y praxis latinoamericana. Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social*, año 10, núm. 29, abril-junio, pp. 9-36.

2000 *El discurso como interacción social. Estudios sobre el discurso 2. Una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.

1999 *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.

1993 “Discourse and cognition in society”, *Communication Theory Today*, Crowley, D. & Mithcell, D. Oxford: Pergamon Press, pp. 107-126.

VOLOSHINOV, VALENTIN N.

1992 *El marxismo y la filosofía del lenguaje (Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje)*. Madrid: Alianza.

TERCERA PARTE

ENTRE LA HISTORIA Y LA FICCIÓN: IMÁGENES ARTÍSTICAS COMO SABER POÉTICO PENSANTE

Ariadna Alvarado López

Desde hace ya algunos años, la discusión sobre la relación entre lo ficticio y lo factual ha producido una serie de ensayos y consideraciones¹ igualmente polémicos y sugestivos que debaten, básicamente, sobre la ficcionalización y la narratividad de los hechos históricos.

Entendida por los historiadores como un asunto meramente literario, la narratividad pareciera aportar solamente elementos estilísticos que dotan a los textos de formas expresivas que ayudan, nada más, a captar el interés de los lectores. Sin embargo, el trabajo artístico que supone y soporta la ficcionalización de la historia, permite y procura una/otra

¹ El periodo que abarca las décadas de 1980 y 1990, conocido como crisis de la historia, da cuenta de una gran producción de ensayos y planteamientos en defensa de la investigación histórica y su carácter científico en contra, básicamente, de los postulados de H. White. De esta época sobresalen, sobre todo, las respuestas críticas de historiadores y filósofos de la historia como Arnaldo Momigliano, Roger Chartier, Joyce Appley, Margaret Jacob, Lynn Hunt, Lawrence Stone y Richard Evans, entre otros. Todos ellos, preocupados por mantener a salvo de la crisis epistemológica los fundamentos científicos sobre los que, sostienen, se erige la labor de historiador: la búsqueda de la verdad, la objetividad y la indagación científica del pasado; amenazados por la idea establecida por White de considerar a los historiadores como simples narradores. Por su parte, Peter Burke (1991) al cuestionar sobre quién inventó la nueva historia, ubica la crisis del paradigma en las décadas de 1970 y 1980, periodo marcado por una serie de procesos de reacción contra el paradigma tradicional de la historia que se extendió por todo el mundo.

simbolización del pasado que nutre la dimensión de lo imaginario a partir de las configuraciones artísticas que propone del hombre y el mundo.

Aceptemos que a la historia y a la literatura las une una cuestión que nos implica a todos: el conocimiento del mundo y el que cada una de ellas aporta se articula en sistemas y horizontes epistemológicos diferentes, con estatutos de lectura particulares que determinan para cada caso funciones específicas. La necesidad humana de conservar una memoria de su hacer en el mundo ha dado lugar a la creación de un espacio simbólico en el que tienen cabida las configuraciones artísticas, las imágenes y los discursos que nutren el imaginario y dan sentido a la vida y a las cosas del *Ser en la vida*.

En esta ocasión, me interesa destacar el lugar que ocupan las imágenes artísticas que la ficcionalización de la historia configura y, particularmente, su posición como generadoras de un saber poético pensante; dividiré, entonces, este ensayo en tres apartados que me permitan desarrollar estas premisas.

La polémica de los límites

Sin pretender agotar la polémica entre lo ficticio y lo factual,² partamos de la idea de que los discursos ficcionales y factuales

² Con la difusión del pensamiento de Roland Barthes y Hayden White que defendían la idea de que los relatos histórico y de ficción son ficciones verbales, colapsó la frontera de los límites entre Historia y literatura al tiempo que se desató una polémica muy interesante no sólo respecto al horizonte epistemológico de la ciencia histórica, también, sobre la interpretación de la historia. Dos importantes ensayos de Barthes (2009): “De la science à la littérature” y “Le discours de la histoire”, cfr. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, ayudaron a extender la idea de que el discurso histórico podría dejar de ser considerado en sí mismo (por su cientificidad, objetividad e indagación crítica del pasado) para pensarlo como una forma más de la retórica, como un lenguaje. White (1992), por su parte, propone que la identidad de las obras producidas por la historia y la literatura se encuentra en su forma narrativa, en su condición de ficciones verbales cuyo contenido es, a un tiempo, inventado y descubierto. En ese sentido, si la Historia es una estructura verbal en forma de prosa narrativa ésta dará su forma a los datos recogidos y a los conceptos teóricos con los que el historiador procura

tienen en común su condición de aparatos semiológicos que los convierte en productores de conocimientos y consideremos que al no estar separados por un problema ontológico de comprensión del mundo, se unifican en nuestro horizonte de cultura diluyendo allí la frontera que los separa. Si bien es cierto que el estatuto oficial³ al que cada uno pertenece conserva su autonomía, es su unidad en la esfera de la cultura la que posibilita una comprensión más amplia y abarcadora del hombre en el mundo.

En este apartado centraré mi interés en dos elementos: la narratividad y el carácter de verdad. La primera como hilo de unión entre la Historia⁴ y la literatura, y el segundo como afilado cuchillo incapaz de reconocer cualquier unión posible entre ambas. El carácter de verdad de la Historia y su negación de la ficcionalidad literaria produce desacuerdos aparentemente insalvables pero comencemos por decir que la Historia y la literatura crean relatos, son narraciones que

explicar lo sucedido en el pasado; White señala que en toda obra producida por la Historia existe una naturaleza poética y lingüística, presente en un nivel estructural profundo y, por tanto, de un paradigma metahistórico. Cfr. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del s. XIX*. Desde la trinchera contraria, Roger Chartier (2007) insistirá en la distinción entre Historia y ficción argumentando que esta última es un discurso que informa de lo real sin pretensiones de representación ni de acreditación, mientras que la Historia sí pretende una adecuada representación de la realidad que fue y ya no es. Para Chartier lo real es a la vez objeto y garantía del discurso de la Historia. Cfr. *La historia o la lectura del tiempo*.

³ El estatuto es un pacto de escritura y lectura que oficialmente establece la especificidad del origen, contenido y posible interpretación de los textos producidos en una época concreta. El estatuto de la historia parte del origen científico de sus textos, piensa su contenido como un saber sobre el pasado organizado metodológicamente, de naturaleza analítica y explicativa que sistematiza, interpreta y da cuenta de una realidad externa. El estatuto literario está estrechamente relacionado con el canon y refiere al conjunto de valores artísticos de una época, las transformaciones o cambios literarios y la valoración crítica y social de los textos producidos en dicho tiempo, determinando su existencia y naturaleza a partir de prácticas sociales concretas y condiciones culturales específicas. Los textos literarios se entienden, entonces, no como un saber del pasado en términos científicos, sino, como un saber del hombre y el mundo desde una dimensión artística que no representa, informa o explica una realidad externa sino que configura una interna a partir de la manifestación de lo figurado, lo simbólico y lo imaginario; elementos con los que construye universos ficcionales y posibles de ser.

⁴ De aquí en adelante usaré Historia con mayúscula para referirme a la ciencia histórica y el conjunto de textos producidos por los historiadores (*History*) y diferenciarla de la historia (*Story*) como forma de relato. Ambos términos los tomo de H. B. Gallie, citado por Paul Ricoeur (1994) en su libro *Relato: historia y ficción*.

se construyen verbalmente. Dice Luz Aurora Pimentel que un relato es “la construcción verbal por la mediación de un narrador [que da cuenta] de un mundo de acción (y necesariamente de pasión) e interacción humanas que evoluciona en el tiempo, y cuyo referente puede ser real o ficcional” (1995: 259). Para Paul Ricoeur,⁵ “el relato es la dimensión lingüística que proporcionamos a la dimensión temporal de la vida [...] La historia de una vida se convierte en una historia contada” (2012).

Así definido, el relato no es otra cosa que contar una historia por medio de alguien. Hasta aquí no parece haber diferencia entre un relato ficticio (de referente ficcional) y un relato factual (de referente real); es el término “historia” el que por ambiguo parece problemático, pues por una parte se refiere al contenido narrativo de una obra literaria y, por otro, al estudio sistemático y cronológico del pasado –sus acontecimientos, causas y consecuencias– que con pretensión de verdad es recogido y ofrecido por la Historia.

Desde Herodoto, la Historia y sus acontecimientos han sido definidos general y consensuadamente como el estudio, la indagación de las acciones realizadas por los hombres en el pasado. Así, desde sus orígenes, la historia es entendida como el agregado de relatos vividos –de manera individual o colectiva– por lo que el historiador centra su actividad en la revelación y reescritura de aquellos en una narración aceptada como verdadera por su origen factual, es decir, siempre y cuando se corresponda con el relato vivido que le dio origen. En este sentido, la ficcionalización parece ser la responsable de abrir una brecha, insalvable, entre el referente y el relato que lo reescribe. Sin embargo, Historia y literatura dan cuenta de las acciones humanas por lo que es válido decir que sin acontecimientos no hay historia y sin historia no hay narración.

⁵ Cfr. *La identidad narrativa. Conferencia de Paul Ricoeur*, dictada el 9 de noviembre de 1986 en la Facultad de Teología de la Universidad de Neuchâtel.

Señala H. White que la idea generalizada de que a través de la narratividad no puede representarse fielmente la vida real “como algo dotado del tipo de coherencia formal que encontramos en la narración convencional, formal o fabuladora” (1992: 11) se debe al rechazo de lo literario, como si éste, al agregar un valor artístico, empobreciera el valor histórico y cultural de sus fuentes. No obstante, ya en la época Alejandrina, explica Alfonso Reyes, hubo un tipo de historia, la de los llamados “anticuarios” que se ocupó de “recopilar tradiciones locales y de ‘investigar la literatura’ con el propósito de esclarecer la historia o su escenario geográfico” (1995: 396).

El comentario de Reyes evidencia la antigua relación que existe entre la Historia y la literatura y, de acuerdo con Fernand Braudel y la Escuela de los Annales,⁶ podemos afirmar que no existe una realidad histórica hecha, única y acabada. El historiador debe reconstruirla, narrar lo ocurrido en el pasado a partir de la reescritura de los acontecimientos que, una vez filtrados por su tamiz, se convierten en conocimientos pertenecientes a la memoria colectiva de un pueblo y, por tanto, en parte del conjunto de saberes humanos contenidos en la unidad de la cultura.

Por su naturaleza de saber común y colectivo, el hecho histórico es un elemento que, ubicado en la esfera de la cultura, puede ser apropiado por un escritor, ficcionalizado y convertido en un evento literario real y vivible, portador de conocimientos nuevos que nutren, de regreso a su origen, el imaginario de la sociedad que lo produce y lo contiene. Desde la perspectiva de la historiografía tradicional, la Historia produce discursos de pretensiones explicativas respecto al pasado, se refiere a A como causa y a B como consecuencia

⁶ La Escuela de los Annales propuso algunos asuntos relevantes que consolidaron la idea de una nueva Historia al cuestionar la explicación determinista, por ejemplo, y poner el acento en los individuos y sus situaciones; ello llevó a mirar hacia la historia de las mentalidades, hacia las representaciones del imaginario colectivo o hacia la vida cotidiana y, para lograrlo, a consultar otras fuentes entre las que se incluyen los textos literarios, para obtener una visión más completa de los acontecimientos.

y lo que queda en medio de ambas es la narración científica y objetiva de cómo una lleva a la otra y de lo que sucede en ese tránsito; es decir, la descripción de los acontecimientos y su relación lógica-cronológica-(con)secuencial: un contenido que narra el pasado, que da cuenta ahora de lo que sucedió antes. La literatura, por su parte, no debe ser explicativa, puede transgredir el orden lógico-cronológico-(con)secuencial para formar otro distinto, artístico, en el que tengan cabida las acciones y las pasiones humanas y las múltiples formas de representarse y simbolizarse en un tiempo/espacio particular pero no arbitrario.

De acuerdo con Paul Ricoeur, si existe una discontinuidad crítica aportada por la investigación histórica, ésta se reintegra en la continuidad narrativa porque lo contado cobra forma y adquiere un/otro sentido en un discurso narrativo compuesto por frases narrativas que, por lo general, se refieren a dos acontecimientos separados en el tiempo: “describe un evento A en referencia a un evento futuro B que no podría ser conocido en el momento en que A se ha producido” (1994: 28). Consideremos, entonces, que contar es un juego del lenguaje y que Historia y literatura son formas de relato compuestas por frases narrativas. En el caso de la literatura, el juego de contar aparece como la expresión del mundo construido en su interior y enunciado con una organización artística propia que puede romper el orden cronológico de las acciones, a partir de su estructuración *in media res* o *in extremis*.

Si pensamos con W. B. Gallie que la historia (*Story*) “es una forma particular de relato”, es decir, es una historia contada y la Historia (*History*) de los historiadores también es “una especie del género historia contada (*Story*)”, entonces ambos relatos, sin importar el asunto que traten y sin detrimento de su horizonte epistemológico y su estatuto oficial de lectura, son discursos narrativos hermanados por la necesidad humana, y por tanto social y cultural, de registrar y organizar la experiencia vital, la visión y posición del *Ser en el mundo*.

La *History* es el relato de acciones humanas pasadas que llegan al lector a través de un proceso hermenéutico mediado por la narración, a su vez, la *Story* como historia contada conoce y es parte de dicho proceso, por ello también da cuenta de las preocupaciones fundamentales del hombre:

Lo que impide reconocer esta verdad según Gallie, es la preocupación excesiva de los epistemólogos por la diferencia entre la historia y la ficción; esta atención exclusiva los ha conducido a poner el acento sobre el problema de ‘la evidencia’ en historia (en el sentido inglés de la palabra ‘evidencia’ que quiere decir prueba material, documentada); por consiguiente tiene lugar en el espacio y en el tiempo el apoyo encontrado en los documentos, los monumentos y los archivos y, en consecuencia, la ruptura entre crónica tradicional e historia científica (Ricoeur, 1994: 32).

Si contar no es el problema ni la forma de hacerlo tampoco, entonces, acaso lo sean la referencialidad y el carácter de verdad de la Historia en pugna con la supuesta negación o alteración de la verdad histórica que aparentemente implica la literatura.

Durante mucho tiempo la Historia ha ostentado su cualidad de ofrecer la verdad de lo sucedido. Dice Luis González y González que la Historia “recoge noticias, define lo recogido, lo ubica en el tiempo y lo ofrece como ciencia” (1997: 7). Las fuentes de las que abreva la Historia son documentos que, con el positivismo, se convirtieron en garantía y carta patente del hecho histórico y que avalan su condición de referente real por la objetividad y rigurosidad científica que le atribuyen los historiadores. Así, los referentes históricos son ciertos y reales porque los avala un documento que, a su vez, es visto y construido autoritariamente como contenedor de la verdad de los acontecimientos. El hecho histórico convertido en prueba y base de la verdad es, al mismo tiempo, poseedor en sí mismo de la objetividad científica con la que se respalda y construye la Historia que el historiador cuenta como resul-

tado de su investigación, de la selección y evaluación de lo que considera importante para ser preservado.

Sin embargo, con la Escuela de los Annales, la Historia expandió sus fuentes e intereses de investigación sobre aquello que durante muchos años sólo causó desconfianza y no era considerado fuente ni territorio de sus estudios: la vida cotidiana, las relaciones amorosas, el género, la poesía, etcétera, ampliando sus temas de investigación y, por tanto, su campo de acción sobre el estudio del pasado.

Si la Historia es considerada como portadora exclusiva de la verdad porque sus textos expresan objetiva y directamente el mundo social (realidad externa), entonces produciría relatos que por obligación tendrían que contraponerse necesariamente a aquellos, los relatos literarios, en donde lo que se cuenta no está fundado en la referencia documental (que avala la existencia de un hecho en el más estricto sentido de *res factae* como hechos históricos, reales) y, por ello habría que considerarlos ficcionales, sin carácter de verdad. No obstante, los relatos literarios poseen en sí mismos un carácter y un sentido de verdad que podemos entender a partir de dos premisas que resultan sustanciales: 1) ficción no significa ni implica mentira,⁷ y 2) los textos literarios no representan directamente el mundo social como realidad externa, sino que dan cuenta del mundo interior que configuran y que se rige por sus propias y pertinentes relaciones de veridicción.

María Carmen González Landa señala que “la obra aporta su propio contexto, el mensaje literario remite esencialmente a sí mismo y su referencia posee una naturaleza distinta de lo real, es decir, puede aludir a lo inexistente evitando toda homología perceptible con lo real o bien tratar

⁷ La ficción crea y narra historias ficticias, pero eso no significa mentir sobre el mundo social porque la ficción no pretende alcanzar valor de verdad en tanto no pretende, tampoco, expresar una realidad externa a sí, en todo caso, con los elementos de la(s) realidad(es) creada(s) en su interior, nos permite habitar y amueblar el mundo desde y con las posibilidades de suspendernos voluntariamente en el asombro, lo imaginario, lo figurado y lo simbólico. Ficción y realidad se retroalimentan en un constante ir y venir de imágenes que le dan sentido a lo leído/vivido.

de imitarlo” (1992: 65-66). Por la naturaleza y origen de sus referentes, la literatura no parte de ficciones en el sentido de *res fictae* (hechos de ficción o inventados), toda vez que su materia prima la constituyen los saberes acumulados en la esfera de la cultura, en la memoria individual y colectiva, en el imaginario social y en la vida cotidiana.⁸ El ordenamiento espacio-temporal y la narración que da cuenta de una historia, expresan, como todo aparato semiológico, un conocimiento y una articulación del mundo a partir de la estructura sónica que les es propia.

Si con la estética de la recepción aceptamos que los escritores pueden apropiarse de cualquier elemento que conforme el repertorio de la esfera de la cultura para construir una historia, entonces es adecuado asegurar que lo hacen sin una perversa propensión a negar las Historias de los historiadores, las ideas de los filósofos ni las teorías de los físicos, porque queda claro que la creación literaria es una expresión hermenéutica de comprensión del mundo desde la configuración artística que propone un autor. Régine Robin señala que:

La Historia se ha vuelto de nuevo opaca, y por cuanto que la ficción vuelve, a sabiendas o no, a ser ese texto que interroga el pasado ansiosa o lúdicamente, mientras que la Historia como disciplina (pese a su mediatización, a la pasión que ha podido despertar) no escapa a una verdadera crisis de racionalidad e intenta ubicarse en los límites de lo biográfico [...] entre Historia y memoria (Robin, 1994: 299).

⁸ Recordemos el polémico debate ocurrido en Venezuela y Colombia, entre historiadores, escritores y críticos literarios, a propósito de la publicación de *El general en su laberinto* (Gabriel García Márquez, 1989) en el que el eje central de la discusión y los desacuerdos fue la ficcionalización de Simón Bolívar, lo que ésta significó en términos de falsear la verdad sobre la vida de un personaje histórico y, por ello, intocable. Lo que pareció molestar más a los historiadores fue la licencia poética, por llamar así al trabajo artístico del lenguaje con el que García Márquez creó episodios, situaciones, lugares, tiempos, diálogos, encuentros e imágenes nuevos; lo que supuso, como grave afrenta, una negación de la cientificidad, el rigor y la objetividad en los que se sostiene la Historia.

La crisis de racionalidad que refiere Robin es entendible en tanto manifiesta la preocupación de la Historia por defender a toda costa las distinciones que entre ella y la ficción destaca Chartier, así como su necesidad de mantener a buen recaudo y sin objeciones el carácter de verdad con el que avala su representación de la realidad. Sin embargo, hay que precisar que justamente la creación o, mejor, en la creación artística de otras imágenes del pasado, de sus representaciones y simbolizaciones, se produce el enriquecimiento del caudal humano que posibilita una visión más integral y abarcadora del hombre en relación con el mundo. En este sentido, se entiende por qué los textos literarios no se deben juzgar con un criterio de verdad o falsedad.

La discusión sobre la verdad y la mentira que, se supone, aportan la Historia y la ficción, ha rebasado el ámbito académico extendiendo sus consideraciones con la opinión de algunos escritores. Mario Vargas Llosa, por ejemplo, sostiene irónicamente que “en efecto, las novelas mienten –no pueden hacer otra cosa–” (1992: 6) y argumenta:

No es la anécdota lo que en esencia decide la verdad o la mentira de una ficción. Sino que ella sea escrita, no vivida, que esté hecha de palabras y no de experiencias concretas [...] La vida real fluye y no se detiene, es inconmensurable, un caos en que cada historia de mezcla con todas las historias y por lo mismo no empieza ni termina jamás. La vida de la ficción es un simulacro en el que aquel vertiginoso desorden se vuelve orden: organización, causa y efecto, fin y principio [...] El tiempo novelesco es un artificio fabricado para conseguir ciertos efectos psicológicos. En él el pasado puede ser posterior al presente [...] Ese orden es invención, un añadido del novelista, simulador que aparenta recrear la vida cuando en verdad la rectifica (1992: 8-9).

La distinción que Vargas Llosa señala entre la verdad y las mentiras de la ficción, nos permite reconocer que eso que él llama “simulacro” no es otra cosa que la creación o fabulación de mundos posibles que se rigen por un conjunto de normas

internas que atienden y afectan las dimensiones espacial y temporal, los niveles textual y discursivo de un texto literario, cuya autonomía no rivaliza con la de un texto histórico que se sostiene en la prueba material del documento, su entrelazamiento con la explicación-comprensión y la representación de la realidad o lo realmente vivido. En la ficción la verdad y la mentira “son conceptos exclusivamente estéticos” (1992: 10) insiste Vargas Llosa “porque ‘decir la verdad’ para una novela significa hacer vivir al lector una ilusión y ‘mentir’ ser incapaz de lograr esa superchería” (1992: 10). Más allá de la opinión de este escritor, sabemos que en la literatura el concepto de verdad no existe como tal y que en los textos factuales como en los ficticios, señala Ricoeur, existe una comprensión narrativa basada en la “aprehensión intuitiva” cercana a la “adivina-ción” (Calvo Martínez, 1991: 35).

A partir de la década de los noventa del siglo xx el debate sobre la relación entre Historia y ficción ya no se centró en la discusión de si aquella se escribía en forma de relatos, sino, en qué forma y con qué mecanismos se hacía.⁹ El reconocimiento de una estructura narrativa mutua en los relatos de la Historia y la ficción ayuda a reconocer, también, que en la realización de su labor, el historiador en realidad compone y devela una intriga; lo mismo ocurre en el trabajo de un escritor de ficciones. La pretensión de verdad de los primeros es para Ricoeur una diferencia relativa y limitada entre los relatos históricos y de ficción: dos formas diferentes de una misma exigencia de verdad que manifiestan el carácter temporal de la existencia humana, desplegada en toda obra

⁹ A principios de los años 70 en *The Last Things Before The Last*, Siegfried Kra-cauer fijó su atención en la ruptura de la continuidad temporal de la ficción moderna (Joyce, Proust, Woolf) al considerarla una oportunidad para los historiadores que, en tanto narradores, usaban esta estrategia narrativa en sus textos. Luego, H. White propuso que tanto el poder de la imaginación como los conocimientos e imágenes que aporta la literatura obtienen de la narración su forma o coherencia formal al ordenar y ofrecer los acontecimientos en una trama. Cfr. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Si los historiadores seleccionan, ordenan y concluyen, es decir, crean una trama y un desenlace, ¿no es esto esencialmente narrativo?

narrativa, como lo que es, un mundo temporal creado narrativamente. En este mundo narrado “el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo” (1995: 41).

Historia y ficción operan básicamente igual, ambas usan la narración como un medio para ordenar y contar lo real (vivido para la Historia, para la literatura vivible, siempre posible de ser); el texto literario adquiere totalidad simbólica no por informativo o explicativo si no por generar y aportar imágenes de eso real/vivible que lo originó. Así, una narración literaria que ficcionaliza hechos o personajes históricos no reproduce el pasado, no lo imita, no lo explica; lo imagina, lo simboliza¹⁰ y lo expresa artísticamente.

Construir una trama a partir de una secuencia de acontecimientos reales no significa el reflejo de la vida tal como fue, sino la elaboración de una/otra imagen de la vida que posiblemente fue así pero que, de algún modo, sólo puede ser imaginaria en tanto está contenida en un relato escrito desde el presente. Ya Aristóteles (1974)¹¹ había sentenciado siglos atrás, que los poetas dicen lo que podría ocurrir en el orden de lo verosímil y necesario, lo que podría tener lugar, lo que podría ser posible.

Por su parte, Lucien Febvre¹² asegura que ante la falta de documentos, el historiador debe acudir a su ingenio para “fabricar su miel a falta de las flores usuales” (1986: 232). Si los documentos no existen entonces se debe construir la historia “con palabras. Con signos. Con paisajes y con tejas. Con formas de campo y malas hierbas. Con eclipses de luna y cabestros” (Febvre, 1986: 232); es decir, debe usar todo lo que pertenece, depende y sirve al hombre, todo aquello que expresa y demuestra su presencia como *Ser en el mundo*: sus gustos, actividades y modos de ser y de pensar.

En la ficción la verdad y la mentira no existen, no hay una pretensión de verdad en los textos ficcionales que los valide

¹⁰ Cfr. Yuri Lotman, *Estructura del texto artístico*.

¹¹ Cfr. *Poética*.

¹² Cfr. *Combates por la historia*.

como *res factae*; en cambio, los elementos que constituyen su trama deben soportar una relación lógica de veridictibilidad que los haga verosímiles, eso es en esencia la verdad de las ficciones.

Las fuentes de la Historia, la antigua y la nueva, no son otra cosa que actos de lenguaje casi siempre escritos y con cierto carácter de antigüedad, es decir, realizados en el pasado y recreados en el presente. Su lectura obliga a la inferencia, a la invención, a lo que con Genette (1993) llamamos inventar un “detalle” o componer una “intriga”; a “convertirse en artista” para transmitir una historia, como diría Luis González y González (1995).

La ficcionalización de la Historia, la unión entre ésta y la literatura, produce textos artísticos cuyos discursos, diría Michael de Certeau (2003), originan el no-lugar en donde los acontecimientos reales de un pueblo obtienen una enunciación discursiva que va más allá de la expresión formal de un referente porque se convierte en la ficción que vuelve pensable la historia.¹³

El no-lugar: habitación sin muros de las imágenes artísticas

Pensar la Historia desde lo imaginario nos permite pensarnos, desearnos e imaginarnos como un/otro diferente si consideramos que las imágenes que la ficción literaria de la Historia configura y ofrece, originan un no-lugar y lo definen como una dimensión imaginaria, como:

[...] esa parte del ensueño que, cuando desenredamos sus complejas relaciones con las demás realidades históricas, nos introduce de lleno en el corazón de las sociedades. El campo de lo imaginario

¹³ Cfr. *Historia y psicoanálisis*.

está constituido por el conjunto de representaciones que desbordan los límites trazados por los testimonios de la experiencia y los encadenamientos deductivos que éstos autorizan (González, 1995: 113).

Las imágenes artísticas del *Ser en el mundo* que la ficcionalización de la Historia nos ofrece contienen el registro del tono emocional y volitivo,¹⁴ de las instancias ética y estética¹⁵ que integran el paso y la posición que asume el hombre al pararse en el mundo y relacionarse consigo mismo y con los Otros; todo queda resguardado en la esfera de la cultura una vez que las experiencias humanas, condensadas en huellas simbólicas y materiales, encuentran cobijo en una habitación sin muros: el imaginario social, que no impone paredes restrictivas porque siempre mantiene vínculos con la producción de significaciones individuales y colectivas. Podemos considerar con Castoriadis que en el imaginario se alimenta la tensión

¹⁴ De acuerdo con Bajtín: “Todo lo efectivamente vivenciable se vive como dación- planteamiento, se entona, posee un tono emocional y volitivo, entabla conmigo una relación activa en la unidad del acontecer que nos abarca. El tono emocional y volitivo es el momento inalienable del acto ético, incluso de un pensamiento más abstracto, puesto que lo pienso realmente, es decir, puesto que el pensamiento se realiza efectivamente en el ser, participa en el acontecimiento. Todo aquello con lo que tengo que ver se me da como un momento del acontecimiento en el cual participo” (Bajtín, 1997: 40-41).

¹⁵ Dice Bajtín que la conciencia de sí mismo se logra a través de los otros, de aquellos de quienes el ser obtiene palabras, formas y tonalidades con las cuales forma la noción primordial de sí. Existimos en la medida en la que somos reconocidos por el otro a través del lenguaje; este reconocimiento de quien y lo que somos es un proceso mutuo y vinculante; puesto que el otro nos hace existir en tanto él mismo es capaz de reconocerse en nosotros. La existencia es imposible fuera del ámbito de la otredad, del marco de reconocimiento en y de los otros; mi palabra es mía porque es también ajena, viva, dialógica. El reconocimiento de nosotros y de los otros es un acto ético. Si el acto ético al que refiere Bajtín es, también, una postura dialógica que permite la conciencia de sí al aceptar la existencia de otras conciencias, poseedoras todas ellas de la palabra y su caudal ideológico; entonces, todo lo que se refiere al ser, su nombre mismo, su lugar en el mundo, llega a él por las palabras y el tono emocional y volitivo de los otros. Este acto ético “origina al ser en un nuevo plano valorativo del mundo, aparece un nuevo hombre y un nuevo contexto valorativo: el plano del pensamiento acerca del mundo de los hombres” (Bajtín, 1982: 167) en el que se advierte la presencia de la proyección ética y estética del hombre, a partir de la presencia refractada de sus actos de vida y su lugar en el mundo, entonces la materialidad de esas refracciones se objetiva al comprender el mundo desde la presencia de los discursos.

entre la capacidad de instituir que tiene toda colectividad y su existencia constituida por individualidades.

Así, entiendo el imaginario como una habitación bidimensional, en la que se mueven constantemente el anhelo individual y las creencias consolidadas colectivamente. Un lugar de paso para las experiencias y las pasiones humanas, para las imágenes artísticas de éstas que entre el tumulto de memorias de diálogos milenarios, transitan por un aquí/ahora que se disuelve y se instaure siempre diferente. Todo lo pensable, lo deseable y lo imaginable tiene cabida en esa dimensión imaginaria cuya existencia nos permite amueblar el mundo y habitarnos en él para continuar construyendo identidades colectivas e individuales.

Dice Ricoeur que el paso de la memoria individual a la memoria colectiva es un:

Tránsito perfectamente legítimo en la medida en que, gracias al lenguaje, las memorias individuales se superponen con la memoria colectiva. Decir que nos acordamos de algo es declarar que hemos visto, escuchado sabido o aprendido algo, y esta memoria declarativa se expresa en el lenguaje de todos insertándose así, al mismo tiempo, en la memoria colectiva (2002: 27).

Pensemos entonces que lo individual se vuelve anónimo entre lo colectivo y, aun así, no pierde su condición originaria y crítica, es más, la fortalece y multiplica al hacer vacilar los fundamentos culturales, psicológicos e históricos, los recuerdos, los valores y los gustos del hombre individual y colectivo, poniendo en crisis su relación con el lenguaje que usa para configurar y enunciar el mundo dialógicamente.

El drama del hombre moderno es la sucesión de instantes que pasan, vertiginosos, de la mirada a la memoria, disolviéndose en imágenes de sí mismo que apenas alcanza se le vuelven humo. Los instantes que persigue el hombre son eternizables apenas un breve momento y nada más en la memoria y por la palabra poética que los contiene y expresa. La memo-

ria es, entonces, el no-lugar de la vida y su particular relación espacio/temporal con otros trocitos de vida que se encuentran y dialogan entre sí furtiva, casual e inesperadamente.

Objetiva y materialmente, los no-lugares de los que habla Marc Augé,¹⁶ Son lugares de situaciones inestables y tránsito ininterrumpido, donde los encuentros son casuales, infinitos, furtivos e inesperados. Como suma de itinerarios individuales, un no-lugar posibilita que los pasos se diluyan en un andar peregrino que recorre los lugares donde se juntan y separan, a un tiempo, la casualidad y el encuentro para permitirnos experimentar la aventura: son las autopistas, los aeropuertos, las áreas de descanso, los andenes, las salas de espera, el supermercado; sitios caracterizados por la soledad de los movimientos acelerados de la gente. En oposición, los lugares son espacios cargados de identidad e historia, activos y animados, como las plazas de los pueblos, donde los pasos individuales se mezclan, se cruzan, se intercambian para olvidar por un momento la soledad. Pero simbólicamente, esta distribución espacial puede ser inversa; consideremos con Michel de Certeau que el espacio es un lugar practicado, un cruce de elementos en movimiento: no el del paso exacto de los viandantes, sino el de los recuerdos y las emociones porque son nuestros pasos los que provocan y procuran la transformación del lugar al espacio urbano y la convierten en el espacio público del anonimato particular; las imágenes del mundo que configura la ficcionalización también transitan un espacio público que llamamos imaginario social por el que caminan ya en soledad, ya acompañadas, ya a paso lento o ya en tropel, las imágenes de nuestros saberes y nuestras pasiones. De esta manera, el imaginario colectivo puede ser un espacio público –calles sin un sentido de tránsito definido, habitaciones sin muros pero con muchas ventanas– que podría considerarse un no-lugar por estar marcado por el tránsito y

¹⁶ Cfr. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad.*

el paso casual, infinito, furtivo e inesperado de las imágenes artísticas del *Ser en el mundo*. Es en este no-lugar simbólico donde estas configuraciones del hombre conviven y se transforman en pruebas de autenticidad e identidad. Aquí, nuestro solitario imaginario individual viaja a través de otros imaginarios, dialoga con ellos, se fusiona con ellos para dar a luz una/otra imagen más abarcadora y rica de la experiencia humana.

Pensemos en el jardín de botánico de Mario Benedetti, parémonos a la izquierda de su roble, escuchemos los ruidos muertos que el aire procura gracias a que la ciudad está tranquilamente lejos, seamos árbol o prójimo y contemplémosnos adentro del brevísimo túnel que es el amor. Seguro que también a nosotros se nos subirán los insectos por las piernas y nos bajará la melancolía por los brazos, cerraremos el puño y la atraparemos tal como atrapamos el recuerdo y el sabor de los amores pasados, presentes o futuros, amores que hacen que dos se besen para que nazca el mundo, por ejemplo, o que calcinan la piel y los huesos hasta convertirlos en polvo enamorado.

Pensemos pues que ese no-lugar que la ficción procura es esta suerte de jardín botánico poblado de robles y almendros y araucarias, y que las imágenes que individual y colectivamente tenemos de estos árboles conforman nuestro saber poético-pensante del mundo y de nosotros y los otros en el mundo.

El saber poético-pensante

El hombre moderno fundamenta su existencia objetiva, la esencia de su ser, en la determinación de ser él el sujeto que vuelve al mundo objeto de representación. Los discursos que dan cuenta de estas representaciones cambian en la misma medida en la que el hombre continuamente necesita explicarse en el mundo. El saber poético pensante está radicado en la vida, en la acción y la pasión que la constituye y de las que emanan todos los actos humanos; la reinención del hombre

y el mundo, su una/otra siempre diferente enunciación, mediante la palabra poética y su poder fundacional devela un/otro modo de existir, de pensar y de fundar lo permanente.

Las imágenes artísticas del hombre y el mundo resultantes de la relación entre Historia y ficción, revelan un pensar que fabula símbolos (expresados desde la individualidad y apprehendidos en la colectividad) que se insertan en el imaginario colectivo, horizonte donde las cosas del hombre en el mundo adquieren dimensiones extraordinarias en el espacio-tiempo que le corresponde al ser como auténtico y paradójico dialogante de su propio devenir. Para Heidegger, la hermenéutica de este pensar originario¹⁷ está compuesta de tres elementos fundamentales: el hombre, la historia y el lenguaje. Ello constituye la base de la experiencia poético-pensante del ser.

La literatura, de acuerdo con Michael de Certeau se ha convertido en el discurso teórico de los procesos históricos, originando un no-lugar, en donde los acontecimientos reales de un pueblo obtienen una formalización a través de la enunciación discursiva. La modernidad ha destacado el peso que tiene la literatura en la ciencia histórica y, señala Alfonso Mendiola, se ha convertido en un saber poético que aglutina y se mueve al mismo tiempo en tres registros: el científico, el político y el literario (1996: 184). Estos tres, considero, dan forma a uno más abarcador e importante: el registro ideológico en el más amplio sentido bajtiniano.

Así como el hombre es un hermeneuta por naturaleza, así también es un ideólogo y su palabra siempre es un ideograma. Si bien Bajtín atribuye esta característica al hombre hablante en la novela, cierto es que éste y su decir son configuraciones artísticas refractadas de la realidad. Desde el punto de vista bajtiniano, el lenguaje es un elemento esencial de la realidad social, saturado de improntas culturales, políticas, sociales e históricas que va adquiriendo conforme transita por el acontecer humano. De dicha saturación ideológica resultan las

¹⁷ Cfr. *Introducción a la metafísica*.

imágenes artísticas y, con ellas, la representación del hombre que se nombra a sí mismo y al mundo en un continuo diálogo que siempre está dirigido a otro. Este diálogo plural de voces y conciencias, de miradas estéticas y tonos volitivos da cuenta de una innegable condición del ser: éste posee una conciencia capaz de fragmentarse en varias voces que dialogan entre sí porque se trata de una conciencia individual aunque socioideológica y, con ello, dialógica.¹⁸ Por su naturaleza dialógica, el ser es a un tiempo dueño de sus palabras y de la palabra ajena que hace suya, al momento de admitir para sí, para determinarse y referirse, la presencia y el decir del otro.

La presencia de la otredad en las imágenes artísticas posibilita la reconstrucción vital y abarcadora del horizonte ideológico que las originó, en el que se mueven y se moverán, autoconfrontándose, en los lindes de las zozobra y la salvación, la identidad del ser, su capacidad de imaginar(se), de pensar(se) y representar(se) en toda la complejidad paradójica de sus contradicciones, dilemas y abismos.

Así, las imágenes que la ficcionalización procura no socavan ni disminuyen el carácter de lo real, porque la ficción también construye realidades ciertas y verosímiles que, desde lo artístico, refuerzan el sentido de identidad y de pertenencia. El rigor de los razonamientos filosóficos y la libertad afectiva que otorga la ficción dan forma a una mixtura de varios sabores y formas, de pedacitos de prosa y poesía de diversos colores que otorgan tonalidades variadas al conocimiento, al pensamiento y a las consideraciones artísticas que conforman la identidad personal y ontológica del hombre.

¹⁸ Ya vimos con Bajtín que el tono emocional y volitivo es una suerte de marca distintiva de cada ser, lo que nos hace ser y estar de manera única y singular en el mundo; una suerte de filosofía primera a partir de la cual el hombre puede reconocer en sí mismo la presencia de una singularidad, de su distinción ética y estética, su posición en el mundo y las maneras como se posiciona en él; significándose y llenándose de sentido a partir del enfrentamiento con los otros. El hombre es capaz de reconocerse como un *yo* único y singular por su relación con los otros: yo soy porque tú eres. El concepto de dialogismo está estrechamente relacionado con lo anterior pues se trata de la convivencia de dos o más *logos*, cada uno de ellos con sus propias voliciones y maneras de ser en y ante el mundo; convivencia que se cristaliza en la relación fundante yo-otro en una tensión vital.

Es este un proceso en el que convergen las instancias de lo ético y lo cognitivo y da cuenta de un trabajo artístico de configuración de mundo. En esta fase, el lenguaje con el que advertimos y referimos nuestro lugar en el mundo se transforma y al hacerlo modifica también nuestra precepción de lo que somos, la posición que asumimos como *Ser en el mundo* y el viaje épico, lírico y hermenéutico que realizamos para comprender, explicar, comprender y volver a decir(nos), a manifestar(nos) discursivamente.¹⁹

Las posibilidades éticas y cognitivas que aporta la ficción nos permiten reconocernos, simbólicamente, como un yo que se relaciona necesariamente con la otredad y desde la mirada de los otros determina su propia identidad dialógica, reconstruye la memoria, inventa lo cotidiano, da sentido a sus actos, a sus pasiones, a sus reescrituras e invenciones.

Este *yo con el otro* en el que nos convertimos sólo es posible en ese no-lugar del que he venido hablando, porque es allí, en ese imperdible tránsito de imágenes, donde podemos acercarnos a los misterios de la vida cotidiana para saber por qué el cielo se desgarras en llantos torrenciales que arrastra vacas y destinos, por qué los pájaros se pierden buscando afanosos su rama en el nido del viento, por qué el mar lleva y trae historias de amores náufragos que envenenan a los peces, por qué los caracoles se quedan sordos y los hombres, algunos hombres, se sientan a escribir tristísimos versos una noche mientras otros se miran y hacen el amor al fin como dios manda o mejor dicho, como dios sugiere, sin hacerle caso al viento de la desgracia que rompe las esquinas de la primavera.

La voz del saber poético-pensante es la palabra suspendida en la extrañeza del ser y la senda perdida de lo incierto.²⁰

¹⁹ Para Bajtín el discurso es la única forma de contener al ser en su condición ontológica y su participación en la historia, por lo que registra al ser a partir de su decir, enunciado con el que el hombre determina su particularidad discursiva al reconocer el decir de los otros y apropiarse de su palabra. A partir de ahí, el hombre dialoga constantemente con el mundo en una suerte de interacción epistemológica, en la que el yo y el otro se autoconfiguran artísticamente, en cuanto el yo es lo que dice (su palabra) y el otro es quien lo representa.

²⁰ Cfr. Jorge Juanes, *Hölderlin y la sabiduría poética (la otra modernidad)*.

Voz que anuncia el resultado de la convivencia, del diálogo polémico y apasionado que entablan las imágenes con las que la ficción nos obsequia una/otra mirada de la historia del mundo y de las cosas del hombre en el mundo. Aquí es donde podemos situar el sentido heideggeriano del pensar originario, ese que interroga inquisitivamente a la existencia con preguntas extraordinarias sobre lo mismo extraordinario que funda el sentido de lo ordinario.

El saber poético-pensante posee la capacidad fundante de la palabra poética y la intención inquisitiva del pensamiento filosófico: le da sentido a lo que nombra porque lo enunciado está dispuesto en un horizonte que se ilumina como si el mundo se nombrara por primera vez y al hacerlo se estuviera creando. Hombre, lenguaje e historia se evidencian, otra vez, en su relación más extraordinaria y vinculante: pensar(se) en el mundo y decir(se) poéticamente.²¹

¿Qué nombrar es este que el saber poético convoca? Acaso el del advenimiento y el desvelo de todos los misterios y ninguno al mismo tiempo, incluido el del silencio que sólo puede ser roto y llenado y transmutado por el decir nombrador que adivina al hombre, lo presiente, lo atestigua y lo hace prevalecer y lo mantiene. Tal es el caudal de vida que me atrevo a nombrar saber poético pensante: la concreción intelectual de la conciencia capaz de pensar, fundamentar y enunciar el mundo, al hombre en el mundo, poéticamente. Y tal es la función que cumplen las imágenes artísticas que nos convida la ficción de la Historia.



²¹ Si bien para Heidegger el lenguaje del pensamiento y el de la poesía no convocan al ser de la misma manera, el hacer aparecer las cosas por primera vez desmascara las realidades dadas como ciertas y únicas por la investigación histórica (o la científica) y el sentido común. El saber poético-pensante tiene la cualidad de volver extraordinario lo ordinario, es decir, de resignificar el mundo al nombrarlo.

Referencias bibliográficas

ARISTÓTELES

1974 *Poética*. Traducción de Valentín García Yebra, edición trilingüe. Madrid: Gredos.

AUGÉ, MARC

2000 *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.

1999 “De lo imaginario a lo ‘ficcional total’”, *Maguaré. Revista del departamento de Antropología*, núm. 14. Colombia: Facultad de Ciencias Humanas-Universidad Nacional de Colombia.

BAJTÍN, MIJAIL

1997 *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores*. Barcelona: Universidad de Puerto Rico-Anthropos.

1982 *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

BURKE, PETER (ED.)

1991 “Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro”. *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza Editorial.

CALVO MARTÍNEZ, TOMÁS Y ÁVILA CRESPO, REMEDIOS (EDS.)

1991 “Paul Ricoeur. Los caminos de la interpretación”, *Actas del Symposium Internacional sobre el pensamiento filosófico de Paul Ricoeur, Granada 23-27 de noviembre de 1987*. Barcelona: Anthropos.

CHARTIER, ROGER

2007 *La historia o la lectura del tiempo*. Madrid: Gedisa.

1992 *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa.

DE CERTEAU, MICHEL

2003 *Historia y psicoanálisis*. México: Universidad Iberoamericana.

1996 *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana.

1995 *Historia y psicoanálisis*. Traducción de Alfonso Mendiola. México: Universidad Iberoamericana-ITESO.

FEBVRE, LUCIEN

1986 *Combates por la historia*. Barcelona: Ariel.

- GENETTE, GÉRARD
1993 *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen.
- GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, LUIS
1995 *Invitación a la microhistoria*. México: Clío-El Colegio Nacional.
- GONZÁLEZ OCHOA, CÉSAR
1995 “La interpretación y la historia”, *Aproximaciones, lecturas del texto*, Esther Cohen (ed.). México: UNAM.
- GONZÁLEZ LANDA, MARÍA CARMEN
1992 “La construcción del sentido en los textos literarios”. *Didáctica*, núm. 4, pp. 65-84. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/DIDA/article/viewFile/DIDA9292110065A/20251>.
- JUANES, JORGE
2003 *Hölderlin y la sabiduría poética (La otra modernidad)*. México: Ítaca.
- LOTMAN, YURI
1982 *Estructura del texto artístico*. Madrid. Ediciones Istmo.
- MENDIOLA, ALFONSO
1996 “Presentación del prólogo a Ranciére de Hayden White”. *Historia y Grafía*, núm. 6. México: Universidad Iberoamericana.
- PIMENTEL, LUZ AURORA
1995 “Teoría Narrativa”, *Aproximaciones, lecturas del texto*, Esther Cohen (ed.). México: UNAM.
- REYES, ALFONSO
1995 *Obras completas. Volumen XVIII*. México: FCE.
- RICOEUR, PAUL
2012 *La identidad narrativa*. Recuperado de: <https://textosontologia.files.wordpress.com/2012/09/la-identidad-narrativa-paul-ricoeur.pdf>.
2002 “Definición de la memoria desde el punto de vista filosófico”, *¿Por qué recordar? Foro internacional Memoria e Historia*, Elie Wiesel (coord.). Barcelona: Granica.

TALES SOMOS

1995 *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico. Tomo III.* México: Siglo XXI.

1994 *Relato: historia y ficción.* México: Dosfilos.

ROBIN, RÉGINE

1994 “Para una sociopoética del imaginario social”; *Historia y Literatura*, Françoise Perus (comp.). México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.

VARGAS LLOSA, MARIO

1992 *La verdad de las mentiras.* México: Seix Barral.

WHITE, HAYDEN

1992a *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica.* Madrid: Paidós.

1992b *La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX.* México: FCE.

PALIMPSESTOS Y OTRAS PRÁCTICAS ESTÉTICAS DERIVADAS

Daniel Domínguez Cuenca

palimpsesto (del lat. *palimpsestos*, del gr. *palímpsēstos*)

1 m. Tablilla usada antiguamente para escribir, en la que podía borrarse lo escrito para escribir de nuevo.

2 Manuscrito antiguo en que se aprecian huellas de una escritura anterior que fue borrada para escribir la que aparece más perceptible.

María Moliner

En 1962 Gérard Genette publica *Palimpsestes*, título original de la obra que *Editions du Seuil* dio a conocer en lengua francesa. Diecisiete años después, en 1989, Taurus publica en Madrid, España, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, en una traducción de Celia Fernández Prieto. El autor explica en la misma obra que todo texto genera sus propios textos posteriores cuya realización suele ser una transformación en diverso grado del texto anterior. Los textos son en el tiempo. Están fechados en un momento específico (sincronía) pero forman parte de un proceso mayor (diacronía) en el que se inscriben como una serie de transformaciones de diversa índole y magnitud. La edición original francesa constituye un texto A sobre el que está construido la posterior versión española, texto B, que incorpora cambios realizados por su propio autor. Consciente de esta situación escri-

be: “Hoy (13 de octubre de 1981) me parece percibir cinco tipos de relaciones transtextuales que voy a enumerar en orden creciente de abstracción, de implicación y de globalidad” (Genette, 1989: 10). El autor reconoce que su propia apreciación de las cosas está en constante proceso, destaca de esta manera el carácter de continuo cambio que tienen los textos y sus posibles lecturas. Invita Genette a practicar la literatura en segundo grado, una práctica estética derivada, que implica una visión y revisión del proceso creador tanto como del proceso lector. Ambos procesos inscritos en el devenir del tiempo, relacionados con el contexto espacial (histórico, social, cultural) en el que surgen y son leídos.

La noción de *palimpsestos* como re-escrituras aporta un concepto clave y es, a la vez, un símbolo vivo que relaciona al binomio autor-lector con múltiples aristas de sentido pues, a más de cincuenta años de su primera publicación, sigue aportando luces en diversos niveles, grados y prácticas.

Genette ha querido circunscribir sus búsquedas al universo estético de lo literario, de ahí la pertinencia del subtítulo incorporado en la versión española. El campo del que se ocupa es el de los tránsitos textuales en la literatura o para decirlo con la terminología que propone en el año 1983: *transtextualidades*. Le interesa revisar los tipos de relaciones de tránsito o trascendencia entre textos. Enuncia, entonces, cinco tipos de relaciones transtextuales.

El primer tipo de tránsito es al que nombra *intertextualidad* término que toma de Julia Kristeva aunque utilizado con un sentido diferente como:

[...] relación de copresencia entre dos o más textos, [...] presencia efectiva de un texto en otro. [...] Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la *cita* (con comillas, con o sin referencia precisa), en una forma menos explícita y menos canónica el *plagio*, [...] que es una copia no declarada pero literal (Genette, 1989: 10).

Aclara el autor que la noción de *intertextualidad* es usada de manera distinta, además de Kristeva, por Riffaterre quienes le otorgan un sentido amplio. Reconoce que se sirvió de este vocablo para desarrollar su propio paradigma terminológico, restringiendo lo intertextual a un tipo específico de tránsito y utilizando la noción de *transtextualidad* para comprender los distintos tipos de tránsitos textuales. El segundo tipo de relación transtextual es la *paratextualidad*:

Relación [...] que en el todo formado por una obra literaria el texto mantiene con lo que sólo podemos nombrar su *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas; sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso [...] (Genette, 1989: 11).

Estas señales y signos están disponibles en diversa medida para el lector, quien puede encontrar en ellas una orientación sobre el género, el contexto, datos del autor, además de muchos otros signos, símbolos, grafías, imágenes, sobre el tema, el libro mismo y la editorial, así como otros posibles indicios que aportan tanto a la estética como al contenido de la obra.

El tercer tipo de relación transtextual la nombra *metatextualidad*. Esta es quizás la relación a la que se refiere de manera más escueta, y la define como:

Relación –generalmente denominada ‘comentario’– que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo) e incluso, en el límite, sin nombrarlo [...]. La metatextualidad es por excelencia la relación *crítica* (Genette, 1989: 12).

Aclara en un pie de página que cuando habla de trascendencia lo hace de una manera técnica –no mística–, que la trascendencia textual no es sino una entre otras formas de trascendencia,

la que se ocupa de las relaciones entre textos, pues habría al menos otra forma de trascendencia, la que ocurre entre los textos y la “realidad extratextual”, relación que no es objeto primordial de su análisis (Genette, 1989: 13). Dejo este tercer tipo apenas enunciado pues el propio autor dedica un escaso párrafo a la categoría que implica la *crítica* y el texto en su singularidad. Un buen ejemplo de este tercer tipo es la manera en que ciertas páginas de la *Poética* de Aristóteles derivan de específicas obras trágicas no referidas de manera explícita.

El cuarto tipo de relación transtextual es la *hipertextualidad*, en realidad a este tipo de relación dedica la totalidad de su libro, todo su análisis se ocupa de estudiar y analizar diversos casos y maneras en los que un texto A, al que llama *hipotexto* (texto anterior), se vincula con un texto B (texto posterior) al que llama *hipertexto*. El estudio comparativo de estos dos textos, de estas dos escrituras, justifica su interés por la literatura derivada o de segundo grado; en cierto modo, el hipertexto es una reescritura que deja ver las huellas de escrituras anteriores. Sobre este tipo de tránsito textual regresaré más adelante. El quinto tipo de relación intertextual es la *architextualidad*:

Relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual (títulos, [...] subtítulos), de pura pertenencia taxonómica [...]. En todos los casos, el texto en sí mismo no está obligado a conocer, y mucho menos a declarar, su cualidad genérica [...] (pues el género es sólo un aspecto del architexto). En último término, la determinación del estatuto genérico de un texto no es asunto suyo, sino del lector, del crítico, del público, que están en su derecho de rechazar el estatuto reivindicado por vía paratextual (Genette, 1989: 13).

No obstante el autor reconoce que la “percepción genérica [...] orienta y determina en gran medida el ‘horizonte de expectativas’ del lector, y por tanto la recepción de la obra” (Genette, 1989: 14). Afirma por ello que este término:

[...] (es casi lo mismo que suele llamarse ‘literariedad de la literatura’), es decir, el conjunto de categorías generales o trascendentes –tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.– del que depende cada texto singular (Genette, 1989: 9).

Aclara el autor en un pie de nota –cargado de humor– que posterior a su primera publicación se enteró que Louis Marin había utilizado el término *architexto* para designar al texto original, es decir, con un sentido distinto al propuesto por Genette, señala entonces: “Va siendo hora que un Comisario de la República de las letras nos imponga una terminología coherente” (Genette, 1989: 9).

El anterior comentario me sirve para reflexionar sobre lo improbable que resulta llegar a un acuerdo acerca de la convención de uso de la terminología propuesta, lo que es intertextualidad en unos se convierte en transtextualidad en otros, la architextualidad de Marin refiere al hipotexto de Genette, la noción de architexto del autor francés se acerca más a la noción de metatexto expuesta por Helena Beristáin, el propio Genette admite haber usado algunos de los términos con sentidos diversos en años anteriores. No obstante es mi interés en este escrito retomar la noción general de *Palimpsestos* que da título al trabajo de Genette, y que como él mismo confiesa, en las páginas finales de su libro, es a su vez una resonancia del uso que Jorge Luis Borges hace del vocablo en su cuento “Pierre Menard, autor del Quijote”:

He reflexionado que es lícito ver en el Quijote “final” una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros –tenues pero no indescifrables– de la “previa” escritura de nuestro amigo. Desgraciadamente, sólo un segundo Pierre Menard, invirtiendo el trabajo del anterior, podría exhumar y resucitar esas Troyas... (Borges, 1984: 450).

La propuesta de Borges plantea una inquietante paradoja. La posibilidad de que un texto íntegro se vuelva a

escribir firmado por alguien más que, consciente de su acción, reconozca en esta reescritura exacta no un plagio sino una nueva posibilidad de lectura (en otro tiempo y espacio) a la que dará lugar con su provocación creativa.

Considero que no hay mejor fuente para disfrutar de la literatura que la literatura misma. Celebro el hecho de que el teórico francés haya encontrado en un texto de ficción de un autor argentino la materia fundamental de su obra de análisis comparado. Para Genette la noción de palimpsestos lo lleva a crear una obra de estudio y análisis especializado en lo que él llama literatura derivada o literatura en segundo grado, revisión de un texto que incorpora, en cada caso, escrituras anteriores que han sido parcialmente borradas, revisar esas relaciones de tránsito entre textos le permite construir la noción que define como *hipertextualidad*:

Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto* con un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en la que se injerta de una manera que no es la del comentario [...]. *La Eneida* y el *Ulyse* son, en grados distintos, dos (entre otros) hipertextos de un mismo hipotexto: *La Odisea* (Genette, 1989: 14-15).

Genette se ocupa de analizar caso por caso la manera y las condiciones en que se van dando las transformaciones o imitaciones de un texto a otro dentro de la dimensión *hipertextual*. “Llamo pues hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante *transformación* sin más) o por transformación indirecta, diremos *imitación* (Genette, 1989: 17). Sin embargo hace una aclaración oportuna:

No se deben considerar los cinco tipos de transtextualidad como clases estancas, sin comunicación ni entrelazamientos recíprocos. Por el contrario, sus interrelaciones son numerosas y a menudo decisivas. Por ejemplo, la *architextualidad* genérica se constituye casi siempre, históricamente, por vía de imitación (Virgilio imita a Homero, el

Guzmán imita al *Lazarillo*), y por tanto de hipertextualidad, la pertenencia architextual de una obra suele declararse por vía de indicios paratextuales; estos mismos indicios son señales de metatexto (este libro es una ‘novela’) y el paratexto del prólogo o de otras partes, contiene muchas otras formas de comentario; también el hipertexto tiene a menudo valor de comentario: un travestimiento como *Virgilie Travesti* es, a su manera, una crítica de la *Eneida* (Genette, 1989: 17).

Al poner en juego todas las redes de relaciones textuales entre sí, las posibilidades y alcances de cada uno de los cinco términos enunciados se complejizan y potencian. Esto me lleva a reflexionar que el fenómeno es pertinente en dos campos complementarios, el del escritor y el del lector. Descubrir esas redes complejas de interrelación se convierte en una de las tareas gozosas del lector en segundo grado. La lectura se enriquece con el develamiento de las capas anteriores y con las mismas relaciones que se establecen dentro del propio texto, tanto como en el juego con los otros posibles textos. La terminología se torna compleja en aras de alcanzar mayor precisión, pero en términos generales estamos hablando de tránsitos textuales. El autor agrega un elemento más a la noción de hipertextualidad:

[...] y, sobre todo, la hipertextualidad, como clase de obras, es en sí mismo un architexto genérico, o mejor *transgenérico*: entiendo por esto una clase de textos que engloba enteramente ciertos géneros canónicos (aunque menores) como el pastiche, la parodia, el travestimiento y que atraviesa otros –probablemente todos los otros– [...] (Genette, 1989: 18).

La hipertextualidad además de identificar un tipo de relación entre textos se puede convertir también en una categoría que engloba una clase de textos, la de los textos que cambian de género. Textos que transgreden, transitan o transforman el género del hipotexto de donde proceden para convertirse en otra cosa. Acudimos a la metamorfosis del texto, era un cuen-

to y se volvió novela, era un relato y se transformó en soneto. “Las diversas formas de transtextualidad son, a la vez, aspectos de toda textualidad y, en importancia y grados diversos, clases de textos” (Genette, 1989: 18). El párrafo anterior pertenece a la clase cita, pero como tal es, a su vez, un texto. Lo mismo sucede con el paratexto y con el metatexto, que tienen valor como clase o categoría y al mismo tiempo como textos. Con excepción del architexto, señala Genette, que se mantiene en un nivel de “claseidad” literaria, sólo tipifica y enuncia una clase de texto.

El autor reflexiona sobre los alcances de la *hipertextualidad*, a lo que responde:

[la *hipertextualidad*] es, desde luego, un aspecto universal de la literariedad: no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales (Genette, 1989: 19).

El hipertexto comprende, como categoría, una clase de textos, sin embargo, es –a la vez– un texto y se enuncia en cierto sentido como una condición común a todas las obras literarias. Sería posible pensar al menos en una objeción a la propuesta de Genette, la existencia de escrituras originarias o primeras, las sagradas escrituras o llamados textos fundacionales, tal sería el caso de las *Upanisads*:

La tradición védica afirma que las Upanisads son *apauruseya*, a saber, ‘sin hombre’ [...] significa que los Veda no tienen necesidad de un intermediario humano que con otras palabras nos explique el sentido de lo que se lee. Las Upanisads pretenden ser aquellas palabras primordiales a las que no les hace falta otras palabras para explicar (¿con otras palabras?) lo que las primeras dicen. Hay que pararse en algún momento si no queremos caer en una regresión al infinito (Panikar, 2001: 10-11).

Cada texto define sus coordenadas y plantea horizontes para el lector posible que se aventure en la lectura. Confieso que encuentro en estas palabras de Panikar una especie de consuelo ante el abismo que plantea la regresión al infinito. No obstante, habría que reconocer que incluso en este caso estamos hablando de literatura en segundo grado, pues leer las *Upanisads* en español implica, necesariamente, la existencia de un texto previo escrito en distinta lengua (en una o varias lenguas índicas) con todas las implicaciones y limitantes que enfrenta cualquier traducción, lo cual, como sabemos, la convierte en otra versión. Yo dejo para mi vida espiritual interior estas palabras primeras, dejo planteada la posibilidad de creer con el corazón en la existencia de “los textos sapienciales más antiguos y profundos de la humanidad”, y dejo para mi ejercicio académico estas prácticas derivadas que también son, lo confieso, prácticas gozosas.

Regreso al recorrido de los tránsitos textuales con Borges, para quien la búsqueda de infinito se convirtió en una de sus obsesiones reiteradas: un libro que sea todos los libros, un hombre que sea todos los hombres, los espejos enfrentados que se multiplican en abismo, la metáfora fulgurante del Aleph que encierra todos los espacios y tiempos a la vez. Símbolos, metáforas que nos traen de vuelta a la noción de *Palimpsestos*. No podría reconocer la existencia de una escritura primera (verdaderamente originaria), pero reconozco las huellas de escrituras posteriores, veo en este ejercicio reiterado de reescritura un principio creador practicado por los hombres. Confirmo con Borges las infinitas variaciones que pueden llegar a tener unas cuantas metáforas fundamentales. El estudioso académico podrá decir junto con el vidente ciego que la literatura es una esfera inabarcable cuyo círculo está en todas partes y la circunferencia en ninguna. El lector podrá celebrar que la literatura es una esfera disfrutable cuyo círculo está en todas partes y la circunferencia en ninguna (Borges, 1984: 636). Todo escritor es lector y la metáfora se multiplica en cada nueva aventura.

La literatura es una práctica estética entre otras. La literatura en segundo grado se ocupa de estudiar de manera comparativa obras escritas vinculadas con la palabra escrita, lo que implica también, necesariamente, un ejercicio de lectura. Sin embargo, aunque excede el ámbito de estudio planteado como principal en su libro, Genette reconoce la posibilidad de realizar estudios comparativos al interior de otras prácticas estéticas derivadas que se dan en diversas disciplinas, de las cuales se atreve a reflexionar muy brevemente sobre algunos aspectos concernientes a dos de ellas: la música y la pintura. Muy poco dice sobre la danza, el teatro, la arquitectura, la cinematografía, por mencionar algunas de las muchas prácticas artísticas experimentadas por la humanidad, cuyo ejercicio de conceptualización y análisis rebasa los límites propuestos en su libro, no obstante, en esas otras prácticas estéticas el fenómeno de la creación realizada sobre creaciones previas es también un ejercicio común.

Menciona con claridad que no se atrevería a extrapolar el término *hipertextualidad* para estudiar otras prácticas estéticas, porque es consciente de que sus condiciones de producción, desarrollo específico de lenguajes, medios y formas de recepción tienen particularidades que merecen una revisión específica, de mayor extensión y profundidad, que la realizada en su libro acotado a lo literario.

Al respecto, cuando, al final de su libro, se aventura a reflexionar sobre algunos aspectos de las prácticas derivadas en pintura y en música, lo hace exclusivamente al interior de cada una de estas disciplinas. El suyo es un esfuerzo de conceptualización sobre dos aspectos fundamentales: transformación e imitación.

En el ámbito de la pintura, comenta Genette el caso de la copia como una práctica con valor singular, ya sea que se realice tanto de manera legal como de forma clandestina. El grado de virtuosismo necesario, y de dominio en el manejo de una técnica para lograr la imitación de una obra maestra, tienen reconocimiento en el mercado. Se paga por una

buena copia. Es una práctica extendida que se puede realizar por fines didácticos (en una escuela de artes plásticas, por ejemplo) o porque existe demanda para estos trabajos firmados por un copista profesional. Existe también el riesgo de encontrarse en el mercado con una copia no declarada de una obra lo que la convierte en obra falsa, en cuyo caso el comprador puede ser víctima del plagio, adquirir entonces un falso Monet o un falso Dalí, por citar dos ejemplos.

Lo interesante en el caso de la pintura es que la copia en sí tiene valor, cosa que, señala Genette, no sucede en música o en literatura, pues no tendría ningún valor copiar una partitura musical o copiar un manuscrito de autor literario; no se diga –agregaría yo– copiar una cinta cinematográfica, pues la posibilidad de hacer copias autorizadas y distribuir las para su exhibición es una de las condiciones que permiten la presentación masiva, simultánea y mundial de las obras de cine. Habría que pensar entonces en las diversas posibilidades que “la copia” tiene en cada una de las distintas disciplinas artísticas, como imitación máxima o transformación mínima de una obra; así como en sus posibles consecuencias desde la dimensión de la recepción de dichas obras.

Quizás un falso manuscrito de Cervantes o de Shakespeare que se presente como autógrafo tendría un efecto similar en el mercado de los originales fraudulentos. No por el valor de copiar las palabras (cosa que carece de valor alguno) sino por el posible valor comercial que tendría el documento manuscrito original, como documento histórico único, para algún coleccionista. La reflexión sobre el valor de la copia, es decir, reflexionar sobre las clases de copias posibles en cada una de las diversas disciplinas artísticas: danza, teatro, cinematografía, fotografía, escultura, pintura, música, etcétera, comportan situaciones, condiciones y retos específicos que merecen ser analizados y estudiados caso por caso hasta establecer algunas posibles conclusiones generales. Una línea de trabajo que se promete ardua, extensa y compleja.

Con relación a la música Genette reflexiona sobre el valor que tiene la repetición de motivos en la construcción del discurso sonoro. Variaciones sobre un mismo tema, fragmentos o motivos que se convierten en motores de un desarrollo creativo. Así sucede en el conocido caso de la 5.^a sinfonía de Beethoven, un motivo central y sus diversas repeticiones se convierten en principio generador de una obra mayor. El valor y uso que la repetición tiene al interior de la música habría que compararlo con lo que sucede, caso por caso, al interior de otras disciplinas artísticas, como podría ser la misma literatura, la arquitectura, la danza, el trabajo del mimo, por mencionar algunas de sus múltiples posibilidades. Esta tarea, queda apenas apuntada por el teórico francés. En el caso de la música, la complejidad de los tránsitos se hace mayor cuando ello implica cambios de tono, de género, de instrumento o de orquestación; así como fusiones, mezclas y otros elementos que ahora son posibles con la inclusión de nuevas tecnologías electrónicas, digitales o virtuales. Programas y sistemas para desarrollar notaciones musicales y registros de ejecución con los que se puede experimentar, citar, deformar, ampliar un motivo. Cuestiona Genette en qué otra disciplina artística existe algo parecido y tan eficiente como cambiar una pieza de tono mayor a tono menor y viceversa.

Todo lo anterior queda referido a las posibles transformaciones que se dan al interior de una misma disciplina o práctica artística, pero la cuestión es más compleja: ¿qué sucede cuando las transformaciones involucran dos o más prácticas artísticas?

La pregunta anterior nos lleva a situarnos en el horizonte de las dimensiones *transdisciplinarias*, de las transformaciones que se sitúan en la frontera entre dos o más artes. Esa gran tarea que implica explorar tránsitos entre distintas prácticas artísticas, es el inicio de un camino de investigación distinto.

Fronteras, tránsitos hacia otras prácticas derivadas

Cuando reflexiono sobre mi quehacer como investigador descubro que mi línea de trabajo ha sido explorar fronteras que surgen de la palabra (hablada o escrita) para transitar desde la propia dimensión de la palabra hacia otras dimensiones artísticas, dentro y fuera de la literatura. He realizado análisis entre obras que van de la palabra escrita al acto escénico con sus respectivos retornos, así como de la palabra escrita a la imagen en movimiento, es decir, del discurso narrado en palabras al discurso narrado en imágenes y parlamentos, con sus pasajes de vuelta. Así también he analizado algunos casos de traslado de la palabra escrita a la palabra cantada, musicalizada, escenificada y viceversa. A estos viajes los considero simplemente como “tránsitos”; sus destinos y orígenes son varios. Tránsitos de textos, tránsitos de tejidos, tránsitos sonoros, tránsitos visuales. Tránsitos *transdisciplinarios* o, para decirlo con Genette, tránsitos entre diversas prácticas estéticas derivadas. El viaje de exploración, en cada caso, es una aventura.

Genette tiene cuidado de circunscribir su estudio a la palabra escrita, su universo de análisis primordial no atañe a la oralidad, ello resulta conveniente al académico francés para delimitar lo más posible su campo de estudio. Sin embargo, desde mi perspectiva comprendo la literatura en su acepción más amplia; la considero el arte de la palabra (oral o escrita) que persigue una variable intencionalidad estética. Por lo tanto reconozco que el término literatura, del latín *litteratūra*, cuya raíz etimológica es *littera* (letra) elemento que nos remite a lo escrito, resulta estrecho, contradicho y superado por una realidad donde lo literario asume el valor de la palabra viva, hablada, actualizada por los hablantes, palabra efímera, heredada de boca en boca y de oído en oído, palabra escuchada, registrada bajo diversos medios o experimentada en la inmediatez del acto vivo. Sin que por ello se reste importancia a su posibilidad de ser palabra escrita, de convertirse en

obra duradera impresa en la página de papel o grabada en la página virtual, publicada y puesta al alcance de miles o millones de posibles lectores, palabra durable, bajo una variedad cambiante de registros materiales, electrónicos o virtuales.

En concordancia con lo anterior, la noción de lector se amplía hasta una multiplicidad de medios, formatos y registros. Es decir, de manera simbólica se leen más que palabras escritas en algún idioma, gracias a los audiolibros y a las lecturas en voz alta podemos leer con el oído. Gracias al desarrollo del sistema de puntos en relieve perfeccionado por Braile, un ciego puede leer con el tacto (además de escribir). Leer no es necesariamente un acto silente y solitario. Cuando el acto de leer es un acto sonoro y vivo, compartido con otros que lo presencian, las posibilidades se multiplican. Cada vez estamos más habituados y conscientes de leer el cuerpo, las miradas, los gestos, la vestimenta, los signos visuales y, desde luego, esas lecturas suelen ocurrir en combinación con la palabra (hablada o escrita) registrada o efímera. No sólo leemos con la mirada. Leer no es más una cualidad propia del sentido de la vista. Leemos con todos los sentidos, incluyendo la imaginación. Interpretamos y procesamos, hacemos lecturas del mundo, de las edificaciones, de los paisajes, de los cielos, de las estrellas, de modos múltiples y diversos. Hacemos lecturas diarias de nuestro mundo y de nosotros mismos.

Las nociones de autor y de lector se han diversificado. Reconozco que la experiencia estética se ha multiplicado, disgregado, ampliado y reconstruido ante la diversidad de medios y formas de comunicación que pueblan nuestro horizonte en el siglo XXI. El presente no borra el pasado, por ello reconozco, a la vez, la persistencia y coexistencia de los medios tradicionales de expresión artística, incluido el libro impreso, los manuscritos antiguos, el teatro al aire libre, la música de trovadores y juglares, la escultura de extintas civilizaciones, las pinturas rupestres y otras manifestaciones practicadas por siglos o milenios.

La palabra está en el centro irradiante de la presente reflexión. Busco explorar algunas dimensiones de la palabra (escrita, leída, viva) para revisar ciertos nexos específicos que se establecen entre la dimensión literaria y la dimensión escénica. Para ello, me referiré a un caso que he tenido oportunidad de experimentar. En el camino, estamos.

Tránsito de la palabra literaria a la escena teatral: el caso de *La hija de Rappaccini*

De la palabra al acto es, en mi experiencia, un primer tránsito que viaja de la palabra escrita a la palabra encarnada, ir de la palabra silente a la palabra sonora, transitar de la palabra leída a la palabra viva. Mi vida está ligada al teatro como creador, por ello he tenido la oportunidad de reflexionar sobre el valor de la palabra en el acto escénico. La voz como materia sonora que viaja en el espacio, el lenguaje de los gestos que acompañan a la palabra, acordar el tono de la obra en colectivo, definir su género y tratamiento, seguir el trabajo de análisis que acompaña el descubrimiento de posibles sentidos ocultos en los subtextos, el valor de lo que no se dice, el valor del silencio. Voz que lleva consigo un color, un timbre, un cuerpo que la emite, el tránsito que lleva a un actor a negarse a sí mismo para convertirse en personaje, a ser otro en escena, a encarnar la palabra, a dar vida al personaje.

La teatralidad es un proceso dinámico que acontece en un espacio y tiempo de encuentro vivo entre actores y espectadores, ambos intérpretes e interpretantes. La teatralidad implica una cierta intencionalidad, involucra una perspectiva (múltiple) y es siempre, encuentro vivo, efímero. Ésta sería una primera consideración crucial: la palabra viva, el acto vivo, acontece como encuentro efímero entre dos o más seres en un aquí y ahora.

La palabra teatro significa en su raíz etimológica mirador, lugar desde donde se mira (De Távira, 2008), pero desde luego, ese mirar humano involucra los cinco sentidos y la imaginación (que es como un sexto sentido), supone compartir al menos un código, establecer un convenio tácito de comunicación, con una cierta búsqueda estética que pone en comunión al actor o artista (que interpreta) con el espectador (que también interpreta), ambos vivos.

El lugar puede ser un teatro convencional establecido expreso para tal acto, pero puede ser también un espacio alternativo, cerrado o abierto, un espacio cualquiera, incluso un espacio cotidiano en uso, una plaza pública, un café, un autobús, el metro, son lugares en los que es posible hacer teatro. Peter Brook (2002)¹ habla de un espacio vacío, un actor que propone y un espectador activo, pero cabe aclarar, el acto implica una intencionalidad estética.

Doble interpretación. Sabemos que el actor, el *performer*, es un intérprete. ¿Podemos decir lo mismo del lado del espectador? ¿También el espectador interpreta? Creo que en un sentido amplio el espectador no es un receptor pasivo, sino un partícipe activo que construye significados. Interpreta el mundo escénico que tiene enfrente, comprende el silencio del personaje, las sutilezas de su mirada, los motivos que oculta o calla el personaje y que lo llevan a realizar una acción trascendente en su vida. Es cómplice del código ficcional que se establece y, desde luego, es parte imprescindible del proceso que lleva a la creación escénica, por él también fluye la corriente energética que corre de ida y vuelta en un aquí y ahora que constituye el encuentro vivo.

En mi caso, por la palabra llegué al teatro. No es el único camino. Otros llegan por el cuerpo. No obstante, pronto aprendí que es posible hacer teatro sin palabras. El cuerpo en

¹ *The empty space* fue publicado por primera vez en el año de 1968 en inglés, la primera traducción al castellano es de 1969. "Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por ese espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que necesito para realizar un acto teatral" (Brook, 2002: 11).

escena es un lenguaje; los objetos, la luz, el sonido confabulan en el acontecer escénico, tanto como la pausa y el oscuro. Comprendí –en carne propia– que el teatro es paradoja. Ser y no ser al mismo tiempo. Memoria y olvido. Tránsito y convívio. Metaespacio y metatiempo. Espacio vacío y lleno a la vez. Fluir en gerundio. Identidad y otredad encontradas. Flor de contradicciones. Me explico: el personaje es en la medida en que el actor deja de ser. Si aparece el actor en escena desaparece el personaje. Un actor trabaja con su memoria (mental y física), pero al subir al escenario para dar función tiene que ser capaz de olvidar lo aprendido para vivirlo, por primera vez, de nuevo, en el escenario, ser capaz de memorar y olvidar a un tiempo. El personaje transgrede, rompe un orden, propone como verdadera una ficción de la cual el espectador se hace cómplice, participa de la convención ficcional y hace posible con ello que se establezca el convívio, la comunión.

Iniciada la representación el tiempo escénico es mero fluir, es el reino del presente continuo, la acción está siendo, algo acontece en escena, el espectador asiste para presenciar dicho acontecer. Ante la presencia del espectador el acto teatral es gerundio: está aconteciendo. En tiempo presente un personaje comienza en un punto A y concluye en un punto B distinto al primero, se transforma profundamente ante la mirada del espectador que atestigua e interpreta. Como se observa, el teatro es paradoja viva.

El espectador teatral no puede poner pausa, para atender otro asunto y retomar la escena. No puede marcar la página y cerrar el libro para retomar más tarde. No puede regresar a leer la página anterior o repetir la escena para recordar dónde se había quedado. Todo ocurre en un tiempo presente vivo, como una incesante corriente de agua.

En 1999, tuve oportunidad de ingresar al curso que el maestro José Luis Ibáñez ofrecía en la UNAM sobre grandes escritores de la literatura mexicana marginados del teatro: Paz, Reyes, Fuentes. Este curso marcó un camino a seguir en mis exploraciones: transitar de la palabra al acto. Lo cual, con

el tiempo, me llevó a reflexionar sobre el movimiento artístico llamado *Poesía en Voz Alta*, que tuvo su año de inicio en 1956. En una nota al Primero de los Programas –en el programa de mano–, se lee lo siguiente:

[...] *Juntos, podremos recuperar el perdido espíritu del teatro, que no es, en fin de cuentas, más que antigua, recóndita y divertida poesía: poesía en voz alta* (Unger, 2006: 45).

Poesía en Voz Alta ha sido un movimiento teatral universitario único en la historia del teatro mexicano del siglo xx, pues su propuesta artística, lugar de realización y artistas que reunió no tiene parangón. Como se aprecia en las palabras anteriores, atribuidas a Juan José Arreola, la búsqueda teatral proponía recuperar una dimensión poética de lo teatral, es una propuesta que privilegia la palabra. En este movimiento de teatro universitario coincidieron, por diversas circunstancias, dos autores, ambos imprescindibles en la literatura mexicana del siglo xx, ambos marginados de las antologías teatrales: Juan José Arreola y Octavio Paz. ¿Qué pasó con la palabra de estos autores cuando incursionaron en el teatro? ¿En qué sentido son aceptados o rechazados de los territorios teatrales? La resolución a estas interrogantes reclama respuestas que sólo pueden ser tratadas caso por caso.

En el teatro “El Caballito”, ubicado en el centro de la ciudad de México, un lugar adaptado como espacio escénico, durante el año 1956, se llevaron a cabo los primeros dos programas de *Poesía en Voz Alta*. El nombre del espacio lo debe a un mural existente en él pintado por Juan Soriano. El Primer programa estuvo a cargo de Juan José Arreola, en el Segundo programa, el director artístico fue Octavio Paz. Era el verano del 56 y muchos artistas confluieron para hacer posible esta aventura teatral universitaria *sui generis* que logró reunir, a Leonora Carrington, Joaquín Gutiérrez Heras, Carlos Fuentes, José Luis Ibáñez, Héctor Mendoza,

Juan José Gurrola, Nancy Cárdenas, Tara Parra, entre otros, además de Paz y Arreola, siendo Jaime García Terrés, director de Difusión Cultural de la UNAM.

Octavio Paz escribió y publicó una sola obra teatral en su vida, un ave rara llamada *La hija de Rappaccini*. El texto de Paz está basado en la obra homónima escrita por el norteamericano Nathaniel Hawthorne a mediados del siglo XIX, el cuento *Rappaccini's Daughter*. El análisis comparado de ambas obras, me puso en el camino que define mis búsquedas, el sendero de los cuentos dos veces contados y de las obras dos o más veces recreadas. Creaciones y recreaciones, algo que nos conduce al mundo que Gérard Genette resignificó, siguiendo a Borges, como *Palimpsestos*, escrituras sobre escrituras. En el presente trabajo, pretendo hacer una contribución ampliando el sentido de Genette más allá de la dimensión exclusivamente literaria.

Del cuento al acto

Años atrás, tuve ocasión de analizar estas dos obras considerándolas en un primer momento como meros textos, el cuento de Hawthorne sería el *hipotexto* (texto A) sobre el que la obra de Paz se construye como *hipertexto* (texto B). Pensé entonces, injustamente, que se trataba de un caso más de *hipertextualidad*, pero tal apreciación era equívoca, por la sencilla razón de que el texto de Paz, aunque partiendo de un basamento literario, se recrea para ser representado en escena, como pieza teatral, ante un público vivo. Hoy puedo corregir el equívoco, no es un caso de literatura en segundo grado, sino un caso de tránsito estético derivado, la obra era un texto literario y su reescritura lo convierte en una obra teatral. Son dos dimensiones artísticas distintas.

Reflexionemos un momento sobre el caso. La dramaturgia refiere en un sentido clásico a la creación de un texto escrito para ser representado. En este caso hablamos del texto

dramático.² El texto dramático –cuando existe– como obra escrita, participa de algunas de las características que le son propias a la obra literaria: puede tener intertextualidad, metatextualidad, architextualidad, hipertextualidad y, desde luego, paratextualidad. Uno de los elementos específicos que distingue al texto teatral son las acotaciones o didascalías, que en la terminología de Genette corresponderían a la categoría de lo paratextual. Título y subtítulo, género, indicación de los personajes que aparecen, dibujos o ilustraciones escénicas son parte de estas notas que acompañan al texto. La extendida existencia de parlamentos es otra característica que solemos encontrar en una obra teatral, ya sea un monólogo o una obra dialogada. Por otro lado, es oportuno decir que ni la existencia de acotaciones, ni la existencia de parlamentos, son elementos suficientes para construir la obra teatral escrita, ambos son prescindibles. Como se observa, la obra teatral es compleja, su variedad de posibilidades la hace de difícil definición.

Sería erróneo pensar que toda obra teatral es primero una obra escrita, no toda obra teatral parte de un texto escrito. Por ejemplo, en el teatro japonés, había obras y personajes que se heredaban de actor a actor por generaciones, sin que existiera un texto escrito. La gente de teatro sabe que se puede realizar el trabajo directo con los personajes en la escena misma, como un ejercicio de oralidad, gestualidad y movimiento corporal, sin recurrir a la palabra escrita, basta un motivo, una emoción o una anécdota.

Además, existe el teatro sin palabras, baste pensar en el oficio del mimo para comprobarlo. Lo cual no cancela la posibilidad que tiene el teatro de poner en voz de los personajes parlamentos. Ahora bien, cuando el teatro cuenta con

² Dramaturgia (del griego *dramaturgia*, componer un drama). Según el diccionario francés *Litttré*, la dramaturgia es el “arte de la composición de obras de teatro” (Pavis, 1998: 147). Sin embargo la palabra dramaturgia tiene otras acepciones contemporáneas que comprenden no sólo el texto sino una serie de elementos propios de la representación. Se habla de dramaturgia del actor, por ejemplo, o de una dramaturgia de la escena, lo cual comprende decisiones que involucran la estética, el tono y el dispositivo escénico, en suma, la puesta en escena.

una obra previamente escrita, el texto participa de algunas de las condiciones propias de lo literario, pero sucede algo sobre lo que vale la pena reflexionar: la obra teatral no ha sido escrita para ser leída sino para ser representada, a pesar que una obra escrita acepte dicha posibilidad, su intencionalidad no se realiza en la lectura, sino en la representación escénica viva.

Anne Ubersfeld (1989) reflexiona en su obra *Lire le théâtre*, traducida al castellano como *Semiótica teatral*, sobre el sentido final que guarda toda obra dramática de convertirse en acontecer escénico. Reconoce en la obra teatral matrices de representatividad, signos que se realizan en escena.³ Advierte sobre el valor de esos otros signos lingüísticos que no son parlamentos y que también están hechos de palabras, las llamadas didascalias o acotaciones, orientadas a resolver y dar pistas sobre el acontecer en la escena. Al respecto, observo que el valor de las didascalias va más allá del texto, pues constituyen indicios o indicaciones cuyas consecuencias repercuten sobre la puesta en escena. Por ejemplo, pueden indicar entradas y salidas de personajes, orientar sobre algunos aspectos espaciales de la acción, ubicar tiempo y espacio (no obstante, el dramaturgo puede decidir prescindir de ellas).

El cuento, a diferencia de la obra teatral, es un texto para ser leído. El texto como narración permanece y el lector virtual se realiza en la lectura de la obra. Eso puede ocurrir en soledad, en silencio, en voz alta, en colectivo, en pareja, en grupo, con un maestro, en fin, de muchas maneras, pero siempre dentro de la dimensión literaria que se realiza con la lectura.

El texto teatral participa de la mayoría de estas circunstancias pero su intencionalidad es otra. El sentido final de la obra dramática es la representación. Su lectura a voces

³Mi acotación favorita es aquella célebre que aparece en *Esperando a Godot*, obra escrita por Samuel Becket, a mediados del siglo xx, bajo los signos de una Europa devastada por la Segunda Guerra Mundial, donde los personajes Estragón y Vladimir cansados de esperar al que nunca llega dicen decididos “¡vámonos!”, y resuelven irse (si atendemos a sus palabras) pero en cursivas el dramaturgo señala: “no se mueven”. El espectador confirmará que, en efecto, los personajes permanecen.

perfila ya un camino hacia esa realización. En el teatro el lector de la obra sede su lugar al actor que con imaginación, técnica, oficio y en un trabajo (generalmente realizado en colectivo) crea al personaje, encarna al personaje, que se realiza sobre el escenario ante la presencia del espectador.

“Rappaccini’s Daughter” es un cuento escrito en lengua inglesa por el norteamericano Nathaniel Hawthorne, publicado, por primera vez, en diciembre de 1844.⁴ Es un texto que nace con la intención de ser leído. Es una historia situada en Padua, Italia, en una época indefinida, tan abierta como “mucho tiempo atrás”. No hay signos que permitan ubicar la historia en algún año específico. Los personajes y el contexto son italianos, aunque el autor se sirve de la lengua inglesa para contar su historia.

A la versión original del cuento, Hawthorne agregó posteriormente una introducción presentada como los “Escritos de Aubépine”, un guiño humorístico del cual se sirve el autor para hablar de sí mismo, presentándose como un falso autor francés. Hawthorne como palabra significa una variedad de arbusto que encuentra su equivalente en el vocablo francés *Aubépine*, ambas voces corresponden a algo relacionado con la familia del “pino”, y que tendría una traducción posible al español en el nombre “espino” usado como apellido. Es importante mencionar que en dicha introducción se establece un doble juego, pues Aubépine habla de la propia obra que nos ocupa a la que se refiere como *Beatrice, ou la Belle Empoisonneuse* (literalmente, Beatriz o la Bella Ponzoñosa), título mucho más revelador que el que anuncia únicamente a *La hija de Rappaccini*. En esta misma introducción hace referencia en francés a un volumen de “Cuentos dos veces

⁴ First published in the *Democratic Review*, December 1844, then in *Moses from an Old Manse*, 1846. The preface, “Writings of Aubépine” appeared before the tale proper, in the *Democratic Review* (Hawthorne, 1987:186). (Hawthorne, 1987:186). Publicado por primera vez en la *Revista Democrática*, en diciembre de 1844, después en *Musgos de una vieja rectoría*, en 1846. El prefacio, “Escritos de Aubépine” apareció antes que el cuento mismo en la *Revista Democrática*. [La información aparece como nota al pie. La traducción es mía].

contados”, que es otro guiño a una publicación anterior de Hawthorne titulada *Twice-told Tales*, lo cual nos ofrece una pista clave sobre los ecos y reverberaciones textuales que conducen en el propio Hawthorne a diversas dimensiones de tránsitos textuales, o para retomar el sentido acuñado por Gérard Genette, a diversas *transtextualidades*. Este aspecto tan peculiar de Hawthorne reviste, para mí, particular importancia, pues habla de una estética y de una búsqueda. No basta con contar una vez, es necesario volver a contar, re-contar las historias, presentarlas como historias que antes ya fueron contadas, dejar constancia de su carácter de ser versiones sobre versiones. Reescrituras.

Poisson en francés y *poison* en inglés significan veneno; su sonoridad armoniza en castellano con ponzoña. Beatriz es una belleza venenosa, una flor del mal, un signo equívoco, una paradoja viva que conjuga belleza y muerte al mismo tiempo. La figura de la bella ponzoñosa recorre siglos de historia literaria y encuentra arquetipos más modernos en la imagen de la hiedra venenosa encarnada por una seductora dama, parte planta y parte humana, mujer tan tóxica que es capaz de matar con el aliento.

La imagen de la mujer veneno es ampliamente seductora, sus repercusiones son múltiples en el territorio de lo simbólico y, desde luego, en sus resonancias poéticas. El amor y el deseo son un riesgo mortal. La *femme fatale* es, en efecto, tan atractiva como destructiva. El vigor imantado del deseo encuentra como contrapartida la posibilidad de la destrucción del deseo, el fin del amor, en el sentido de la muerte del amor, muerte física del amante –de él, de ella o de ambos–.

El encuentro amoroso corporal y pleno implica siempre un riesgo; hay un margen amplio de incerteza en esa batalla que inicia con el beso y conduce al éxtasis o a la decepción, hay un exponerse en el intercambio de fluidos, en la fusión de dos cuerpos, en la compenetración energética, espiritual y carnal, en el frenesí de la irrigación sanguínea que eleva la carne y humedece los caminos, hay un riesgo en la secre-

ción de líquidos que permiten recibir y llevar los cuerpos hasta esa pequeña muerte orgásmica. Algo pasa entre los seres, algo se transforma; la temperatura, la respiración, la tensión, la agitación y el reposo forman parte de ese encuentro amoroso en donde la vida alcanza un momento álgido y después desciende. Tránsito. El amor es un tránsito entre la vida y la muerte. Ese riesgo en el cuento de Hawthorne está llevado hasta su límite, Giovanni no puede si quiere tocar a Beatriz, mucho menos besarla, su aliento mata. Sin embargo, la química del amor les guarda una sorpresa.

En el cuento los personajes son italianos: Giacomo Rappaccini es el médico que arriesga su ciencia más allá de todo límite ético en busca de la inmortalidad. Él ha experimentado con su hija Beatrice, desde su más tierna infancia, alimentándola con plantas venenosas, lo que ha convertido a la bella joven en un ser ponzoñoso que habita en un jardín tóxico, pero a la vez, ella según Rappaccini puede llegar a vencer la muerte, pues considera que inyectando muerte a la vida en su debida dosis y proporción volverá inmortal a Beatrice. El joven Giovanni Guasconti llega del sur de Italia, de Nápoles, para realizar sus estudios de Jurisprudencia en la Universidad de Padua, ocurre que se hospeda en un cuarto oscuro con una terraza que da al luminoso jardín del doctor Rappaccini, el encuentro de Giovanni con Beatrice y su inmediato enamoramiento es una fatalidad. La contraparte que hace peso a la figura científica de Rappaccini es el profesor Pietro Baglioni, profesor universitario y enemigo acérrimo del padre de Beatrice, quien tiene una vieja amistad con el padre de Giovanni, lo que lo lleva a preocuparse y proteger al recién llegado estudiante. Isabella, ama de llaves, cierra el circuito de los personajes, principales de este cuento.

Regresemos brevemente a la experiencia de *Poesía en Voz Alta*. Para el Primer Programa de *Poesía en Voz Alta*, estrenado el 19 de junio de 1956, el director artístico fue Arreola, quien presentó la *Égloga iv* de Juan de la Encina, *La farsa de Santa Susaña* de Diego Sánchez de Badajoz y *Así que pasen cinco años*

de García Lorca, además de un recorrido de canciones renacentistas en las que participaban los hermanos Alatorre. En este programa aparecía el mismo Arreola vestido de Arlequín.

Octavio Paz tenía otra visión del movimiento y por eso para el Segundo Programa que estrenó el 31 de julio del mismo año, propuso una serie de piezas cortas de autores en lengua francesa Neveux, Tardieu y Ionesco, que él mismo tradujo, y de acuerdo con las crónicas del movimiento dijo que no había que recitar poesía en voz alta sino encarnar el verbo, lo que le llevó a asumir el reto de incluir la representación de una pieza suya, su versión de *La hija de Rappaccini*. Entre el Primero y el Segundo Programas hubo apenas poco más de un mes de distancia, por ello, sabemos que Octavio Paz tomó la narración en lengua inglesa y en escasos quince días la reescribió como pieza teatral, con la finalidad de ser puesta en escena, bajo la dirección de Héctor Mendoza.⁵

La anécdota general de la obra es la misma del relato; Paz retoma todos los personajes del cuento de Hawthorne, pero castellaniza los nombres de pila de los personajes, y hace algo que a la postre resultaría ser una diferencia fundamental entre el cuento y la pieza teatral, la obra es pero ya no es la misma, hay un cambio sustancial, Paz agrega un nuevo personaje: El Mensajero.

Como mencioné líneas atrás, en un primer momento se podría pensar en el análisis comparativo de las dos obras desde la perspectiva de la *hipertextualidad*. Sin embargo, en esa “re-creación”, a la que algunos llaman “adaptación” del relato narrado al relato teatral, hay algo que escapa a lo meramente literario y que se fundamenta en una intención distinta, a saber, en el acontecimiento escénico vivo. Teatro y literatura

⁵ El dato se infiere de la lectura del libro de Unger sobre dicho movimiento teatral, así como de los comentarios que Arreola vierte en su libro biográfico donde se define como “El último juglar”, y de otras crónicas de la época. Entre el Primero y el Segundo Programas hubo sólo un mes. La idea de escribir una obra para el Segundo Programa surgió al calor del movimiento y de las propias inquietudes que Paz tenía en el año 1956 por “encarnar la palabra”, como se apreciará en los ejemplos de los poemas que acompañan esta producción.

son dos universos que comparten algunas fronteras, tienen zonas donde convergen, pero también son artes que divergen.

Beatrice deja de ser un nombre y se convierte en Beatriz, una hermosa y fatal doncella, una flor letal, una bella ponzoñosa, en parte humana y en parte planta. Es la historia de la mujer veneno, un ser alimentado desde su más tierna infancia con plantas tóxicas, un experimento científico que el doctor Rappaccini hace con su propia hija, inyectando muerte en la vida, con ello pretende lograr convertirla en un ser inmortal, viva envenenada, paradoja, aberración ética, fusión de los contrarios, creación extrema de una ciencia que sacrifica humanidad en aras de la ciencia misma.

Uno es el relato, otra es la obra. ¿Qué ocurre con Beatriz Rappaccini en escena? ¿Cómo cobra vida el personaje, qué tono de voz tiene, qué textura, qué color de piel, qué llanto, qué risa, que pudor invade las mejillas de Beatriz? ¿Cómo viaja Beatriz de la palabra para ser leída-imaginada a la palabra para ser interpretada-encarnada-viva?

La hipertextualidad funciona para seguir el tránsito de texto a texto dentro de la dimensión literaria bajo la complicidad del lector; pero la obra que es una pieza en un acto pertenece a la dimensión teatral y su realización acontece en la representación escénica viva; bajo la complicidad del espectador.

La vigencia de la obra sorprende. En el cuento de Hawthorne, publicado en 1844, la acción se ubica dos siglos atrás, tal vez más, tanto como “mucho tiempo atrás” signifique en la Padua Universitaria de los jardines luminosos.

Al revisar los poemas y ensayos escritos por Octavio Paz en esos años, podemos comprender por qué la historia de Hawthorne lo sedujo, pues el cuento muestra la lucha vigorosa de las dos mitades de la esfera: muerte y vida, vida y muerte. El doctor Rappaccini encarna al científico obsesionado en una lucha contra la condición humana, ser efímero, una batalla que trasgrede ciencia y valores para entregarse a su reiterado sueño de inmortalidad. El sueño alquímico. El deseo del poeta

por encarnar la palabra, por mostrar en escena las dos mitades de la esfera (vida/muerte) lo llevó en 1956 a la aventura de otro sueño, escribir, aunque fuera por única vez, una pieza teatral.

Los temas de la obra no le eran ajenos a Paz. Muchos de los motivos aparecen en los poemas “El cántaro roto” (1955) y “Piedra de sol” (1957), y en su ensayo *El arco y la lira*, escrito en el mismo 1956. Los textos son tejidos y entre ellos suelen aparecer nexos que conducen de texto a texto. Aquí sí nos situamos en el territorio de la literatura en segundo grado, en el mundo literario de la *hipertextualidad*:

En el ensayo *El arco y la lira*, Paz escribe:

Vida y muerte, ser o nada, no constituyen sustancias o cosas separadas [...]. La experiencia poética es un abrir las fuentes del ser. Un instante y jamás. Un instante y para siempre. Instante en que somos lo que fuimos y lo que seremos. Nacer y morir: un instante. En ese instante somos vida y muerte, esto y aquello (Paz, 1983:150-155).

La reconciliación de los contrarios, el predominio del instante, la experiencia poética es trasladada del ensayo al poema. En el poema “Cántaro roto” leemos:

Hay que dormir con los ojos abiertos, hay que soñar con las manos,
soñemos sueños activos de río buscando su cauce, sueños de sol
soñando
sus mundos,
hay que soñar en voz alta, hay que cantar hasta que el canto eche
raíces,
tronco, ramas, pájaros, astros,
cantar hasta que el sueño engendre y brote del costado del dormi-
do la espiga roja de la resurrección (Paz, 1997: 215-216).

Por otra parte, en el poema extenso “Piedra de sol” leemos:

pastora de los valles submarinos
y guardiana del valle de los muertos,

liana que cuelga del cantil del vértigo,
enredadera, planta venenosa,
flor de resurrección [...] tu boca sabe a polvo,
tu boca sabe a tiempo emponzoñado (Paz, 1982: 62-65).

Estos tres ejemplos son claras formas de transtextualidad, las palabras transitan del ensayo al poema para ser leído y, como veremos más tarde, viajan de la pieza teatral, del poema para ser representado, al poema para ser leído. Sin embargo, estos tránsitos ocurren en la dimensión literaria, la dimensión teatral es otra.

Del narrador omnisciente al mensajero

En el cuento impera el relato narrado por una voz omnisciente. La ubicación de los personajes como italianos de diversas regiones, el contraste que se da entre la Padua de Beatrice y el Nápoles de Giovanni queda plenamente desarrollado en la narración de Hawthorne.

En la pieza escénica, Paz suprime al narrador omnisciente para dar la voz a los personajes. Su versión teatral privilegia una dimensión poética de la palabra. La obra en un acto es una pieza poética, su teatralidad descansa preponderantemente en la palabra que multiplica los significados, opera con base en símbolos y metáforas, crece en densidad y ambigüedad.

A manera de crítica encuentro que, si bien existe una gran síntesis de tiempos y espacios, este tratamiento descuida el desarrollo de los procesos emocionales de los jóvenes enamorados en escena, lo que torna inverosímil la resolución escénica final (Beatriz bebe el antídoto y desfallece) en apresurada progresión dramática.

La ausencia de la voz narrativa lleva a Paz a crear un personaje inexistente en el cuento: El Mensajero. Llegamos aquí a un punto crucial del análisis comparativo. En la

presencia de este personaje reside toda la eficacia del relato traducido a escena. El Mensajero es el vínculo, el hilo conductor, el puente que enlaza las escenas. Aparece en cuatro de las nueve escenas de la obra. A su cargo están el prólogo y el epílogo. El Mensajero (creo que es la intención del autor) está propuesto para facilitar la comprensión del drama al espectador y multiplicar sus sentidos. Sin embargo, Paz complica al personaje al convertirlo en un personaje multidimensional; es un personaje que trasgrede los niveles o dimensiones de la obra: está aquí (en el escenario) pero está allá (con el espectador); es la representación del deseo, “espacio vacío o nulo” y su vacuidad le permite convertirse en espejo de los deseos de otros. Este personaje es el que genera el universo de la obra, y para ello se sirve del arte de la adivinación, del juego del Tarot. Saca una carta y al nombrarla va creando uno a uno los personajes de la historia principal, o tal vez deba decir de las diversas historias que conforman la pieza, luchas que se dan en distintos órdenes: entre los enamorados (Beatriz y Juan), entre las dos ciencias (la de Rappaccini y Baglioni), entre padre e hija (Beatriz y Rappaccini), en fin, una historia de luchas que propone parejas dicotómicas: el amor efímero y el amor eterno, la alquimia y la ciencia, la vigilia de la razón pensante y la potencia del acontecer onírico, la juventud y la vejez, el norte y el sur, el veneno y el antídoto.

El Mensajero es definido en la primera acotación como “personaje hermafrodita vestido como las figuras del Tarot, pero sin copiar a ninguna en particular” (Paz, 1990: 15). En tanto que personaje múltiple puede ser representado por uno o por muchos actores, hombre y mujer, blanco y negro, norte y sur, emisor y receptor, genio y esclavo; la efectividad de la puesta descansa en sus potencias sin que la solución escénica sea apenas sugerida en el texto.

Resolver escénicamente a El Mensajero es un reto fundamental para hacer efectiva la puesta. Cuestionarse cómo encarnar al mensajero es preguntarse por la teatralidad de esta obra y por la poética de la puesta en cuestión. Paz, en

didascalias, exhibe una cierta ingenuidad cuando señala “los personajes miman las palabras del Mensajero” (Paz, 1990: 30), la teatralidad de este dramaturgo descansa en la palabra, no en las acciones. La potencia o mejor dicho “potencias” de este personaje, que es muchos personajes a la vez, no se logra traducir a lo escénico por el dramaturgo. En otras palabras, permanece el poeta autor de textos para ser leídos por encima del autor que escribe para la escena.

El Mensajero de Paz puede ser un acróbata, alguien capaz de desafiar tiempo y espacio, un ser capaz de estar aquí o allá, arriba o abajo, adentro y fuera, presente y futuro; representa una complejidad que no resuelve el dramaturgo y en la que percibo cierta carencia de tablas, de experiencia sobre el escenario.

En entrevista realizada en 1991 a Héctor Mendoza, publicada por la revista *Proceso*, el director de escena rememora y confiesa lo complejo que le resultaba trabajar la pieza de Paz en aquel 1956:

“Estábamos todos muy jovencitos, yo era un director novatísimo”, asume Mendoza mientras evoca con una sonrisa aquellos días: “no me daba cuenta de lo que sucedía y veía el escenario como un espacio más plástico que otra cosa”. Lo que hizo entonces con *La Hija de Rappaccini* de Octavio Paz “fue una especie de ballet, pero sin entender el texto”.

“Era muy difícil, no hallaba qué hacer con todas las partes de *El Mensajero*; los demás personajes estaban ligados a una acción, pero el de *El Mensajero* eran monólogos eternos: eran los difíciles, los que contenían el sentido de la obra, pero que nunca acabé de entender”. (Mendoza, 1991).

Es el poeta intentando hacer teatro. Por ello, la teatralidad en la obra de Paz reside mayormente en la potencia de la palabra; es una teatralidad de la palabra; como el propio autor menciona en *El arco y la lira*, el mago es el poeta, el creador,

el que nombra y al nombrar crea universos. Así, en la pieza teatral de Paz, *El Mensajero* es el creador.

En lo personal, he tenido la oportunidad de explorar la lectura en atril de la obra ante público universitario y funciona con gran eficacia “como lectura”, incluyendo las acotaciones pertinentes para seguir la acción, con una salvedad importante, la señalada falta de progresión en ciertos tránsitos emocionales, sobre todo, hacia el final de la obra.

Por su parte, el cuento de Hawthorne fluye sin sobresaltos porque no depende de esta figura intradegiética y extradiegiética, múltiple y transdimensional encarnada por *El Mensajero*, sino que, para ello, se vale de la voz del narrador omnisciente, el más clásico y tradicional de los recursos. Así, la obra de Hawthorne corre maravillosamente desde el inicio; no obstante, hombre decimonónico al fin, en los últimos dos párrafos apresura el final. Beatrice bebe el antídoto y muere, reduciendo el desenlace a un solo sentido que se hace en exceso obvio en el último párrafo del cuento:

El perverso afán científico de su padre había transformado a Beatrice en un ser tan innatural que del mismo modo en que el veneno había sido para ella vida, así el poderoso antídoto resultaba en ella muerte; de esa manera, la pobre víctima de la ingenuidad y de la torcida naturaleza de un hombre, tanto como de la fatalidad que concurre en todos esos esfuerzos de perversa sabiduría, fenecía ahí, al pie de su padre y de Giovanni. Justo en ese momento el Profesor Pietro Baglioni, quien miraba desde la ventana, gritó en un tono mezcla de triunfo y horror al estupefacto hombre de ciencia:

–“¡Rappaccini! ¡Rappaccini! ¿Es este el resultado de tu experimento?” (Hawthorne, 1987: 209) [La traducción es mía].

Me parece que la brillante introducción que hace Hawthorne, al inicio del texto, con la referencia a los “Cuentos dos veces contados” en el ficticio desdoblamiento del autor inglés en uno francés llamado Aubépine carece de su correspondiente doble sentido en el final cerrado que acabamos de leer.

Considero que, siguiendo con la estética propuesta por el propio autor, el final debería de ser contado al menos dos veces. Ese es el espíritu que prevalece también en la propuesta del Mensajero múltiple, ambiguo, hermafrodita.

La obra de Paz es una reescritura del cuento de Hawthorne, que a su vez está en deuda con muchas otras obras, como confiesa Paz con excesivo hermetismo en la contraportada de la edición de Era de 1990, en la que sólo se atreve a poner sus iniciales O. P. y ofrece una guía de lecturas, una verdadera cartografía lectora que lleva a la obra *Sobre errores vulgares o Pseudodoxia Epidémica* de Tomas Browne, para continuar hacia *La anatomía de la Melancolía* de Burton, y así, seguir las huellas de escrituras anteriores hasta llegar a la literatura de la India, en el siglo IX, con el poeta Vishakadata, autor de *Mudra Rakshasa* (*El sello del anillo de Rakshasa*), donde el tema de la mujer veneno está presente. Escrituras sobre escrituras.

Temporalidad y progresión

El cuento de Hawthorne tiene un manejo impecable de la temporalidad. Ubica los tiempos necesarios y deja los espacios de incertidumbre convenientes para que el lector comprenda y sienta natural el proceso de enamoramiento de Giovanni y Beatrice. Entre el primer encuentro y el último de la pareja, pasan semanas (muchas, varias, suficientes) para que el amor entre ellos dos nazca, se cultive y llegue a un punto de inflexión.

En la obra de Paz no existe esa progresión que confiere verosimilitud. Los tiempos de nacimiento y muerte del amor están condensados de tal modo que funcionan bien en el plano simbólico pero pierden credibilidad en el terreno de la escena. Entre los jóvenes surge un amor a primera vista, la entrega es discursiva y simbólica, pero cuando Giovanni descubre que se ha contagiado convirtiéndose el

mismo en un ser de veneno, que también su aliento mata, el amor se le convierte en odio instantáneo, sin tránsito emocional, sin progresión escénica. Es verdad que los enamorados suelen ser caprichosos e intolerantes, rasgos comunes entre dos que experimentan una pasión violenta, baste recordar lo impulsivo de los actos que llevan al final trágico entre Romeo y Julieta; y, sin embargo, la forma en que en Paz se da la ruptura entre Giovanni y Beatrice exhibe cierta gratuidad, lo que hace parecer inverosímil la escena.

En el cuento, en cambio, se establece con claridad el carácter ponzoñoso de la joven doncella, tanto como del hermoso jardín; y el riesgo que corre el joven Giovanni Guasconti al adentrarse en el jardín de las flores del mal y estar cercano a Beatrice, asunto que se desarrolla a plenitud gracias a las detalladas descripciones de las muertes de los insectos y pequeños animales que se aproximan a ella, confirmado con el ramo de rosas que al recibirlo se seca en segundos en sus manos. Estos procesos son referidos en la dramaturgia de Paz, pero pierden verosimilitud, pues no dejan tiempo para que los personajes experimenten una transformación.

Solamente una vez

¿Y cómo saber si el experimento de Paz funciona en escena? Dado que su fin como obra dramática es la representación, su verdad escénica, sus posibilidades de realización, se resuelven en el acto mismo. Por tanto, la puesta en escena es el camino posible, el lugar de su realización.

Hay que saber aquí que no hay dos puestas en escena iguales, la obra es una potencia que se realiza en el acto. Cada nueva dirección escénica, cada nueva puesta en escena realizará un producto artístico distinto que se cumple cuando es presentado ante un público. Por ello, aún dentro de una misma puesta, en una misma temporada, no puede

haber dos noches iguales, porque es condición del acto teatral ser único y efímero. Se puede volver a representar sabiendo siempre que la repetición idéntica es imposible.

La obra tiene varias condiciones contextuales y anecdóticas que la hacen particularmente interesante. La escenografía era de Leonora Carrington (tenía 38 años), el personaje del doctor Rappaccini fue encarnado por Juan José Arreola (de 37 años), la dirección estuvo a cargo del entonces joven Héctor Mendoza (tenía 24 años) y la musicalización de Joaquín Gutiérrez Heras (tenía 28 años). Sin embargo, las crónicas y comentarios de la época dejan un balance poco positivo para este estreno del Segundo Programa que contaba además con otras tres obras breves de autores franceses contemporáneos muy valorados por Paz (tenía 42 años): *Los apartes* de Jean Tardieu, *El canario* de Georges Neveux y *El salón del automóvil* de Eugène Ionesco, las cuales al parecer salvaron este programa.

El balance final de la crítica no fue bondadoso con la puesta de la obra de Paz. A pesar de su gran carga poética y simbólica, algo en la pieza falla. La de Paz no es una obra teatral maestra, tampoco coincido con Antonio Castro quien la califica como “magna”;⁶ sería más justo decir que se trata de una pieza experimental. Quizás sea ese, todavía hoy, su mayor valor, porque sigue siendo susceptible de nuevas puestas en escena que recuperen y realicen con ingenio y eficacia sus virtudes. La obra encierra elementos que invitan al experimento teatral, pero aún no ha alcanzado su eficacia en la realización.

La obra se ha representado en diversos momentos, pero son dos las puestas que concentran la mayoría de los comentarios de la crítica con registros; la primera, ya mencionada, del año 1956; la segunda, más reciente, del año 2008, estrenada en el marco del Festival Internacional Cervantino, bajo la

⁶ Como declara la promoción oficial de la puesta en escena realizada por Antonio Castro para el Festival Cervantino del año 2008.

dirección de Antonio Castro, en homenaje por los diez años de fallecimiento de Octavio Paz (19 de abril de 1998).

En ninguno de los dos casos la obra ha gozado de una crítica mayoritariamente afortunada. Los comentarios sobre la primera puesta se pueden leer en el estudio de Roni Unger sobre *Poesía en Voz Alta* (2006) y en las memorias de Juan José Arreola, tituladas *El último juglar*. De nueva cuenta, en el año 2014, la figura de Paz ha sido objeto de múltiples homenajes (por cumplirse 100 años de su natalicio, 31 de marzo de 1914). Pasan los años y sigo pensando que vale la pena reflexionar sobre su única pieza teatral, porque considero que en dicha pieza hay elementos dignos de ser recuperados para su estudio y posterior puesta en escena.

La obra de Paz se propone como un palimpsesto. Considero que su destino está hoy abierto, su propia condición de texto que alberga huellas de textos anteriores invita a nuevas escrituras que agreguen una mayor multiplicidad de sentidos en la conclusión de la obra. Yo, por mi parte, me sumo a esta aventura; confieso que me propongo reescribir mi propia versión a la que titularé “Beatriz o la bella ponzoñosa”, una versión que al menos ensaye contar dos veces el final, una versión que demuestre su eficacia en la escena, en la palabra y más allá de la palabra. A dicha obra corresponderá una puesta en escena imaginativa y eficaz que logre capitalizar la potencia teatral de la pieza, con imaginación y oficio.

El caso es que el cuento se volvió teatro, un relato de lengua inglesa ubicado en la vieja Padua sufrió la alquimia necesaria para renacer castellanizado por un mexicano, que años después ganó el Nobel de Literatura. Giovanni pasó a ser Juan, Beatrice a ser Beatriz, y El Mensajero nació para la escena potenciando todos los símbolos poéticos y transitando en todas las dimensiones: es el lugar del encuentro. Está aquí (en el escenario) pero está allá (con el espectador); es la representación del deseo, “espacio vacío o nulo” y su vacuidad le permite convertirse en espejo de los deseos de otros. ¿Cómo traducirlo a escena?

“Cuentos dos veces contados”, o para decirlo en la lengua de Hawthorne *Twice-told Tales*, constituye una propuesta estética acorde a las reescrituras, nos ofrece una pista clave sobre estos ecos y reverberaciones textuales. En efecto, el cuento de Hawthorne consiste en contar y re-contar. Lo que invita al lector a leer y re-leer. Se establece entonces un código de búsqueda que tiene a su vez un principio de juego. Es evidente que tenemos escrituras sobre escrituras. Historias dos o más veces contadas. Personajes que viajan desde la leyenda al texto y desde el texto literario transitan hacia el texto teatral, para volverse otra vez palabra oral, palabra viva, encarnación de la palabra. Paradoja viva resuelta en la condición del actor que se niega a sí mismo para convertirse en otro; ser un no ser, hasta transformarse por la alquimia de la imaginación, la técnica y el oficio en un ser otro, personaje que cobra vida ante la mirada activa del espectador.

Genette propone distinguir diversos tipos de tránsitos textuales que ocurren entre los textos literarios, como son la cita o el plagio (*intertextualidad*), el comentario (*metatextualidad*), los títulos, epígrafes y otras grafías que acompañan al texto principal (paratextos) y el carácter genérico (*architexto*). Sin embargo, como señalé en un inicio, el autor pone el mayor énfasis en la *hipertextualidad* (relación de un texto B o hipertexto con un texto anterior A o hipotexto), tomando en consideración que la creación literaria no se hace sobre una tabla rasa, sino que parte siempre de otras escrituras, referentes e influencias sobre las que se escribe el nuevo texto, por lo que retoma la imagen griega de las tablillas llamadas *palimpsestos*, que permiten ser borradas para escribir de nuevo en ellas, aunque conservando las huellas de las escrituras anteriores. El descubrimiento de esos nexos, muchas veces ocultos, revela significados posibles (para la escena) y potencia la lectura interpretativa en el plano literario.

Lo que más me cautiva del ejercicio teórico de Genette no es su propuesta de clasificar y diferenciar diversos tránsitos textuales literarios con una terminología coherente, no es

en sí la noción de *hipertextualidad* en la que profundiza, sino la noción misma (simbólica) a la que nos llevan los *palimpsestos*: tablillas sobre las que los griegos escribían para luego raspar, lijar y volver a escribir en ellas, proceso que, sin embargo, deja siempre huellas o registros de las escrituras anteriores. Ese símbolo, esa noción de proceso, ese acto que implica volver a escribir, volver a ensayar, volver a crear, es el principio con el que yo me quedo y lo llevo a otras dimensiones de la creación y de la exploración. Con la finalidad de hacer camino en los territorios de las prácticas estéticas derivadas, en el ejercicio de especies de *palimpsestos* entre diversas disciplinas artísticas, una práctica común en los mundos de la creación.

Thomas Stearns Eliot escribe en el último de sus *Four Quartets*:

[...] the end of all our exploring
 Will be to arrive where we started
 And know the place for the first time.⁷
 (Cohen, 1977: 249).

Este círculo verbal encierra una paradoja magistral: al final del camino propone volver a empezar por vez primera. La exploración nunca cesa. Es un principio de infinito, dos espejos enfrentados que se multiplican, la esfera de Pascal, la esfera perfecta, la esfera asombrosa de la naturaleza, la esfera repulsiva de la historia, la esfera divina y terrenal de infatigable fulgor, el inabarcable Aleph cuya imagen vertiginosa nos obsequia el ciego vidente.

El propio Genette confiesa al final de su libro que sus reflexiones parten desde una fuente literaria. Es Jorge Luis

⁷ [...] *el fin de todas nuestras búsquedas*
Será llegar a donde comenzamos
Y conocer el lugar por vez primera [La traducción es mía].
 [...] *el fin de todas nuestras búsquedas*
Será llegar a donde comenzamos,
Conocer el lugar por vez primera [Traducción de José Emilio Pacheco].

Borges el creador de ese universo donde aparece la esfera metafórica “cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna” (1984: 636-638). Es Borges quien plantea la paradoja del Quijote de Menard. La paradoja del texto con transformación mínima y significación máxima. Es Borges un asiduo lector de Hawthorne. El mismo Borges el que en sus obras completas se dirige “a quien leyere” y confiesa que los textos reunidos de una vida son apenas ejercicios, porque toda obra necesariamente lo es. Con Borges (1984: 561) comprendo (más allá de las palabras y aún del entendimiento) que a los humanos nos toca ensayar: la danza, el acto, la escritura, el lienzo, la edificación... ensayar la vida. Con Paz comprendo que atrás de las diferencias sustanciales entre las diversas artes existen vasos comunicantes, ríos profundos que emergen de una misma energía creativa. Crear es recrear. Pues como dice Shakespeare retomando a Parménides “de la nada, nada se hace”. Siempre hay algo. Energía creativa que se transforma.

Nos queda la gozosa tarea de seguir las pistas caso por caso y explorar sus peculiaridades, sus alcances y medios, las condiciones propias de cada lenguaje y sus consecuencias en la realización con cada público. Una ruta de exploración inmensa, pero fértil.

El cuento de Hawthorne, dos o más veces contado resurge como pieza teatral en otra lengua. Del cuento de Hawthorne existe una versión cinematográfica con un interesante prólogo dicho por Henry Fonda. De la obra de Paz ha surgido la ópera del mismo nombre compuesta por Daniel Catán. Aubépine, Browne, Burton, Vishakadatta, Borges, son nombres que giran y suman en el planeta de la creación artística que es como un *Aleph*, construido con capas y capas de versiones, recreaciones, como un activo palimpsesto universal, esférico y fulgurante.



Referencias bibliográficas

ARREOLA, JUAN JOSÉ

- 2005 *Obras. Juan José Arreola*. Antología y prólogo de Saúl Yurkievich. México: FCE. 1.ª edición de 1995. 4.ª reimpresión.
- 2003a *Narrativa completa. Juan José Arreola*. México: Alfaguara. 3.ª reimpresión.
- 2003b *Confabulario definitivo*. Edición e introducción de Carmen Mora. Madrid: Cátedra. 4.ª edición.
- 1989 *Bestiario*, en *Obras de Juan José Arreola*. México: Joaquín Mortiz. 1.ª edición.
- 1987 *La feria*, en *Obras de Juan José Arreola*. México: Joaquín Mortiz-SEP. Colección Lecturas Mexicanas. 1.ª edición.
- 1985 *Confabulario*, en *Obras de Juan José Arreola*. México: Joaquín Mortiz. 10.ª edición. 4.ª reimpresión.
- 1983 *Varia Invención*, en *Obras de Juan José Arreola* (Incluye *La hora de todos*). México: Joaquín Mortiz, 4.ª edición. 1.ª reimpresión.
- 1983 *Lectura en Voz Alta*, (Antología de autores varios elegida por J. J. Arreola). México: Porrúa. Colección "Sepan cuantos...", núm. 103. 9.ª edición.
- 1954 *La hora de todos*. México: Edición original en Los Presentes.
- 1980 *Palindroma*. México: Joaquín Mortiz. 4.ª edición.
- 1966 *Confabulario*. México: FCE.
- 1962 *Confabulario Total 1942-1961*. México: FCE. 1.ª edición.
- 1958 *Punta de plata*. México: UNAM. Contiene textos que formarán el *Bestiario* de Arreola y los dibujos hechos en punta de plata por Héctor Xavier. 1.ª edición. 9.ª reimpresión.

TALES SOMOS

ARREOLA, ORSO

1998 *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola.* México: Diana.

BERISTÁIN, HELENA

1998 *Diccionario de Retórica y Poética.* México: Porrúa

BORGES, JORGE LUIS

1984 *Obras completas. 1923-1972.* Buenos Aires: Emecé Editores.

BROOK, PETER

2002 *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro.* Barcelona: Península.

BROWNE, THOMAS

2005 *Sobre errores vulgares o Pseudodoxia Epidémica.* Madrid: Siruela.

BURTON, ROBERT

2006 *Anatomía de la melancolía.* Madrid: Alianza Editorial.

CATÁN, DANIEL

1994 *La hija de Rappaccini (Opera en castellano, dos actos, adaptación de texto de Juan Tovar, basado en la obra teatral de Octavio Paz y el cuento de Nathaniel Hawthorne)* Compuesta en 1983.

COHEN, JOHN MICHEL

1977 *Poesía de nuestro tiempo.* México: FCE.

DE TAVIRA, LUIS

2008 *El espectáculo invisible; paradojas sobre el arte de la actuación.* México: El Milagro.

ELIOT, THOMAS STEARN.

1989 *Cuatro Cuartetos.* Traducción de José Emilio Pacheco. México: FCE.

FÉRAL, JOSETTE

2004 *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras.* Buenos Aires: Galerna.

GENETTE, GÉRARD

1989 *Palimpsestos.* Madrid: Taurus.

HAWTHORNE, NATHANIEL

1987 *Nathaniel Hawthorne's tales*, James McIntosh (ed.). Nueva York: W. W. Norton & Company. Colección A Norton Critical Edition.

MENDOZA, HÉCTOR

1991 Entrevista en revista *Proceso* (20 de abril de 1991). Consultado el 21 de noviembre de 2016. Recuperado de: <http://www.proceso.com.mx/156934/ante-la-hija-de-rappaccini-en-opera-mendoza-rememora-el-entusiasmo-pasajero-de-octavio-paz-por-el-teatro>.

PAVIS, PATRICE

1998 *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.

PAZ, OCTAVIO

1996a *Travesía: tres lecturas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg. Colección Círculo de lectores.

1996b *Obra Poética I (Obras completas, edición del autor)*. México: FCE.

1990 *La hija de Rappaccini*. México: Era.

1989 *El fuego de cada día. Lo mejor de Octavio Paz*. México: Seix Barral.

1958 *La Estación Violenta*. México: FCE. Colección Letras mexicanas, núm. 42. 2.ª reimpresión, pp. 56-83.

1956 *El arco y la lira*. México: FCE.

QUIRARTE, VICENTE

1993 *Peces del aire altísimo*. México: UNAM.

UBERRSFELD, ANNE

1989 *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.

UNGER, RONI

2006 *Poesía en Voz Alta*. Trad. de Silvia Peláez. México: UNAM-CONACULTA-INBA.

AUTORES



Norma Esther García Meza

Es doctora en Letras por la UNAM. Investigadora en el Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación de la Universidad Veracruzana. Perteneció al Sistema Nacional de Investigadores Nivel I. Es autora de *La garza morena* y *la Venus de Zapotlán* (2012), *Al filo del agua. Voces y memoria* (2001); ha sido coautora y coordinadora de numerosas obras. Sus intereses de investigación se centran en las prácticas culturales, los discursos de la memoria, los imaginarios sociales y el trabajo artístico con el lenguaje.



Carlos Gutiérrez Alfonzo

Nació el 29 de febrero de 1964 en Frontera Comala, Chiapas. Es poeta y ensayista, doctor en Humanidades y Artes, investigador del Centro de Investigaciones Multidisciplinarias sobre Chiapas y la Frontera Sur, en la línea de investigación "Estado y diversidad cultural". Sus poemas han sido publicados en diversas revistas tales como *Poesía y Poética* y *Tierra Adentro*. Es autor de *Poniente* (2012) y *Que se halla por ventura* (2015), entre otras; ha sido incluido en el *Anuario de poesía mexicana* 2006 y ha coordinado diversas obras.



Luzelena Gutiérrez de Velasco

Es investigadora del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios en El Colegio de México. Es especialista en Germanística y Romanística en la Universidad de Würzburg, doctora en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Es miembro del CIG-Proyecto Entre Espacios (Alemania/México), de la Academia Mexicana de las Ciencias y del Sistema Nacional de Investigadores. Entre los libros de los que ha sido coeditora y coautora se encuentran: *Los grandes problemas de México. Relaciones de Género* (2010) y *Of Fatherlands and Motherlands. Gender and Nation in the Americas* (2015).



Gabriela Sánchez Medina

Es doctora en Filosofía por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Desde febrero de 2004, es profesora-investigadora de la Facultad de Letras de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Actualmente es coordinadora de la Maestría en Estudios del Discurso de la misma casa de estudios. Sus principales áreas de investigación: mujeres en la prensa y análisis del discurso. Es autora del libro *Armonías y disonancias femeninas. Poemas escritos por mujeres en la prensa michoacana del porfiriato* (2015).



Ariadna Alvarado López

Es doctora en Humanidades y Artes, profesora e investigadora adscrita a la Facultad de Letras de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, trabaja las líneas de investigación: literatura canónica y no canónica, poesía del siglo XIX, con énfasis en el estudio de la configuración discursiva de los sujetos sociales. Ha publicado numerosos artículos y capítulos de libros, entre los que destaca “¿Quién es más pudorosa que mística azucena? Las imágenes de la virgen en la poesía de Esther Tapia de Castellanos” (2017).



Daniel Domínguez Cuenca

Es doctor en Letras por la UNAM. Ha publicado obras teatrales en *Tramoya* y en la antología dedicada al Teatro de Frontera, realizada por Enrique Mijares. Ha sido becario y tutor en el área de teatro del PECDA Veracruz. Desarrolla el proyecto *Reflexionario Mocambo*. Coordina la Especialización en Promoción de la Lectura, sede Veracruz y es docente en la Maestría de Artes Escénicas de la UV. Su principal línea de investigación consiste en explorar las fronteras entre la palabra, el acto y la imagen con base en la noción de *palimpsestos*.

Los seis capítulos presentados en esta antología, de corte literario, tienen por lo menos dos variables en común: la individualidad y la palabra. La individualidad se nota tanto en el uso de la primera persona de enunciación “yo” como en la manera personal de abrirse camino en la exploración literaria para reflexionar, analizar y cotejar distintos contextos o movimientos socio-literarios. Al abordar un texto o concepto, a menudo los autores se refieren a sus experiencias personales; en la textura de sus escrituras, se desdibujan experiencias individuales como la sensibilidad poética, la contemplación de una situación social al igual que la revaloración de un movimiento.

La presencia del “yo” como sujeto de reflexión y análisis da cuerpo y poderes extraordinarios a los autores quienes, al atravesar territorios literarios, en ocasiones, salen de los textos para referirse a seres humanos y contextos reales. De tal forma que la palabra escrita encuentra su vecina semántica en la vida concreta de los autores. Esta unión permite una red de análisis comparativos entre el uso y la funcionalidad de la palabra en el texto y el contexto de la vida real.

Pol Popovic Karic



Universidad Veracruzana
Dirección Editorial

