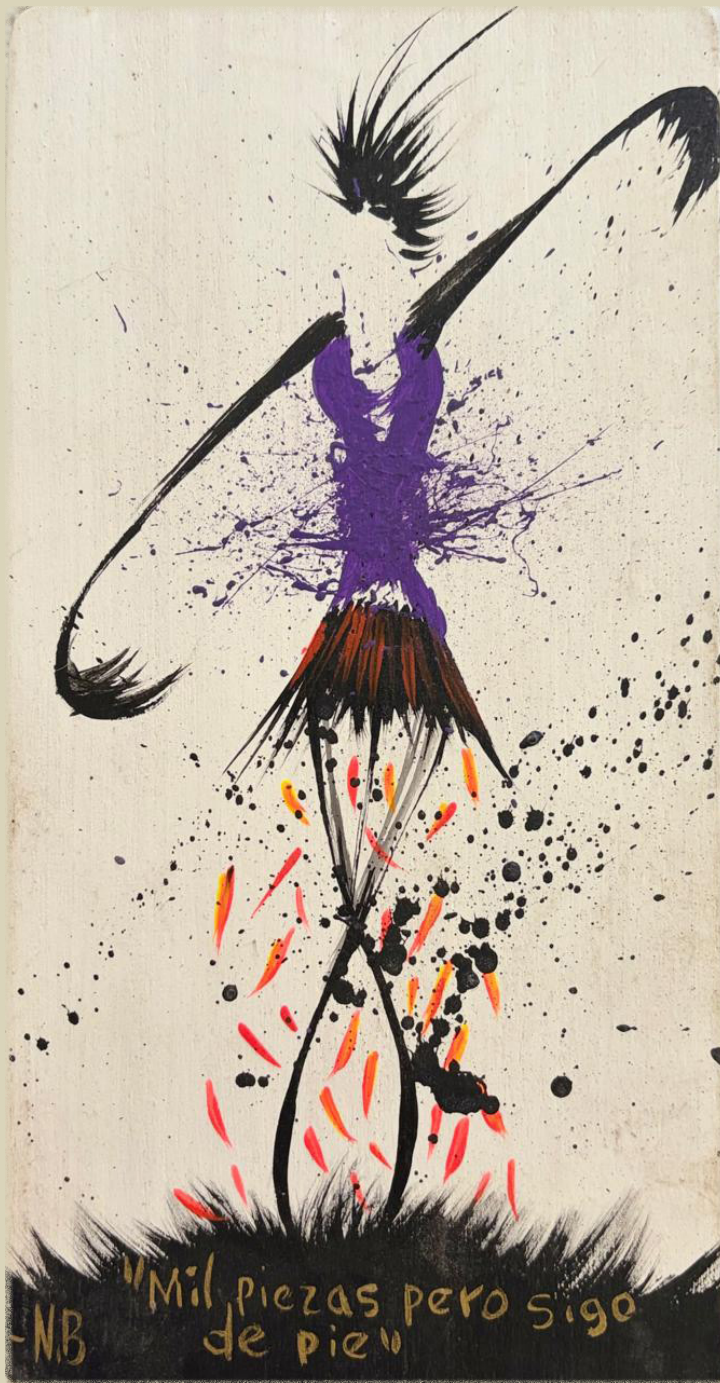


AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA
DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

Año 10, número 18, julio-diciembre 2026

ISSN: 2954-4246



18



AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA
DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA



BUAP



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

DRA. MARÍA LILIA CEDILLO RAMÍREZ
RECTORA

MTRO. DAMIÁN HERNÁNDEZ MÉNDEZ
SECRETARIO GENERAL

DRA. MARY KRISS PARRA GÓRRIZ
DIRECTORA GENERAL DE PUBLICACIONES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DRA. JOSEFINA MANJARREZ ROSAS
DIRECTORA

DR. ROSENDO EDGAR GÓMEZ BONILLA
SECRETARIO ACADÉMICO

DR. RICARDO ANTONIO GIBU SHIMABUKURO
SECRETARIO DE INVESTIGACIÓN Y ESTUDIOS DE POSGRADO

DRA. CECILIA C. CUAN ROJAS
SECRETARIA ADMINISTRATIVA

DR. JOSÉ CARLOS BLÁZQUEZ ESPINOSA
COORDINADOR DE PUBLICACIONES

AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

DIRECTORIO

ALEJANDRO PALMA CASTRO

DIRECTOR EDITORIAL

JOSÉ A. SÁNCHEZ CARBÓ

DIRECTOR INVITADO

CONSEJO EDITORIAL

ALÍ CALDERÓN

MARIO CALDERÓN

HÉCTOR COSTILLA MARTÍNEZ

SAMANTHA ESCOBAR FUENTES

ALEJANDRO LÁMBARRY

ISRAEL LEÓN O'FARRILL

GUSTAVO OSORIO DE ITA

ALICIA V. RAMÍREZ OLIVARES

VÍCTOR TOLEDO

MIGUEL ÁNGEL MARTÍNEZ BARRADAS

*

MARIANA RUIZ FLORES

EDITORA ASOCIADA

COMITÉ CIENTÍFICO

IGNACIO BALLESTER PARDO
UNIVERSIDAD DE ALICANTE, ESPAÑA

ANÍBAL BIGLIERI
UNIVERSITY OF KENTUCKY, ESTADOS UNIDOS

CARMEN DOLORES CARRILLO JUÁREZ
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO, MÉXICO

DIANA CASTILLEJA
VRIJE UNIVERSITEIT BRUSSEL, BÉLGICA

ROSARIO FORTINO CORRAL RODRÍGUEZ
UNIVERSIDAD DE SONORA, MÉXICO

FRANCISCO JAVIER HERNÁNDEZ QUESADA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA, MÉXICO

ALEJANDRO HIGASHI
UAM IZTAPALAPA, MÉXICO

ENRIQUE CHACÓN ESQUIVEL
SOUTHERN OREGON UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS

FREDRIK OLSSON
GÖTENBORGS UNIVERSITE, SUECIA

ANA PORRÚA
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL MAR DE PLATA, ARGENTINA

CÉCILE QUINTANA
UNIVERSITÉ DE POITIERS, FRANCIA

ISRAEL RAMÍREZ CRUZ
EL COLEGIO DE SAN LUIS, MÉXICO

ERIVELTO DA ROCHA CARVALHO
UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, BRASIL

JOSÉ SÁNCHEZ CARBÓ
UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA PUEBLA, MÉXICO

AN VAN HECKE
KU LEUVEN, BÉLGICA

GLORIA I. VERGARA MENDOZA
UNIVERSIDAD DE COLIMA, MÉXICO

PERSONAS REVISORAS DE ESTE NÚMERO

JOHANA GONZÁLEZ RODRÍGUEZ
ALONDRA PÉREZ CASTRO
DANIELA GONZÁLEZ ALONSO
FRANCISCA AMEYALLI GÓMEZ MARTÍNEZ
PAULO GALLARDO RODRÍGUEZ
DANIELA IZÚCAR REYES
CARLOS MENESES SALAZAR
VANIA HERRERA GUEVARA
AIMEÉ RIVERA GONZÁLEZ

CINTILLO LEGAL

AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA DE LA LITERATURA HISPANO-AMERICANA, año 10, número 18, julio-diciembre de 2026, es una difusión semestral editada por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla a través de la Facultad de Filosofía y Letras, domicilio en 4 sur No. 104, Colonia Centro Histórico, Puebla, Pue., C.P. 72000, teléfono (222) 2 29 55 00 ext. 3540, página electrónica de la revista: <http://amox.buap.mx>. , correo electrónico: amox.ffyl@rd.buap.mx. Editor responsable: Alejandro Palma Castro, amox.ffyl@rd.buap.mx. Certificado de la Reserva de derechos al uso exclusivo: 04-04-2021-101118010400-203, ISSN: 2954-4246. Ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derechos de Autor de la Secretaría de Cultura. Responsable de la última actualización de este número: Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP, Dra. Josefina Manjarrez Rosas, domicilio en Av. Juan de Palafox y Mendoza No. 229, Centro Histórico, Puebla, Pue., C. P. 72000, revistas.ffyl@correo.buap.mx. Fecha de última modificación, junio de 2026. Tamaño del archivo: 2,672 KB.

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

Portada: “Mil piezas pero sigo de pie” (de la serie “Bailarina”). Pintura sobre madera en pequeño formato. S/F.

Autor: Nitrous Beto.

Revista arbitrada por pares académicos a doble ciego y el editor. Hecho en México. Formación de interiores: Antonio Miguel Muñoz Ortiz.

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



ARTÍCULOS DEL DOSSIER

- 9 MEMORIA PERTURBADORA: YAQUIS. HISTORIA DE UNA GUERRA POPULAR Y DE UN GENOCIDIO EN MÉXICO (2013), DE PACO IGNACIO TAIBO II
José A. Sánchez Carbo
- 30 SONIDO Y LA EXPERIENCIA DE LA VIOLENCIA EN *LA CASA GRANDE* DE ÁLVARO CEPEDA SAMUDIO
Santiago Gómez Sánchez
- 51 LA CULPA DEL SOBREVIVIENTE Y LA POSMEMORIA EN LA NOVELA *JAMÁS, NADIE* DE BEATRIZ RIVAS
Luisa María Caballero Cortés
- 68 USOS DE LA MEMORIA LITERARIA EN LA ESCRITURA DE HECHOS ATROCES
José María Sánchez Hernández

ARTÍCULOS

- 88 GEOGRAFÍAS DEL MONSTRUO MARINO EN EL POLO SUR Y REPRESENTACIÓN DEL LÍMITE EN LA TRADICIÓN LITERARIA: DE POE A BOLAÑO
Montserrat Pavez Zamora
- 109 DE LA VOZ A LAS VOCES EN EL POEMA: UNA LECTURA ANALÍTICA Y CRÍTICA EN TORNO A “SED” Y “ABORTO DE POEMA EN OFICINA PÚBLICA 31”, DE SUSANA THÉNON
Nancy García Gallegos
- 126 NUEVA PROPUESTA DE LECTURA PARA TEXTOS NARRATIVOS: EL “PROCESO DE APROXIMACIONES SUCESIVAS ACUMULATIVAS” (PASA) Y ALGUNOS PROBLEMAS DE LAS POSIBLES “SOLUCIONES ARTÍSTICAS” DE “LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS”, DE ELENA GARRO Y POÉTICAS.
Francisco Xavier Solé Zapatero

RESEÑAS

- 153 *ABRIL JACARANDIL* DE JOSU ROLDÁN MALIACHI: EL COLOR DE LA INNOVACIÓN EN LA POESÍA CONTEMPORÁNEA
Karla Guadalupe Gutiérrez López
- 159 SEMBLANZAS

ARTÍCULOS DOSSIER

“REPRESENTACIONES LITERARIAS DE MASACRES
Y GENOCIDIOS”

AÑO 10 NÚMERO 18, JULIO-DICIEMBRE 2026, PP. 9-28
ISSN: 2954-4246, <http://amox.buap.mx>

MEMORIA PERTURBADORA: YAQUIS. HISTORIA DE UNA GUERRA POPULAR Y DE UN GENOCIDIO EN MÉXICO (2013), DE PACO IGNACIO TAIBO II

DISTURBING MEMORY: YAQUIS. HISTORIA DE UNA GUERRA POPULAR Y DE UN GENOCIDIO EN MÉXICO (2013), BY PACO IGNACIO TAIBO II

JOSÉ SÁNCHEZ CARBÓ
UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA PUEBLA
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES (MÉXICO)
<https://orcid.org/0000-0002-0624-5848>
jose.sanchez.carbo@iberopuebla.mx

Fecha de recepción: 29 de septiembre de 2025

Fecha de aceptación: 30 de enero de 2026

Resumen:

Desde la segunda mitad del siglo XIX hasta los primeros años del XX, los yaquis padecieron una campaña sistemática de opresión por parte del Estado para desplazarlos y apropiarse de sus tierras. Paco Ignacio Taibo II en *Yaquis* (2013) no duda en calificar así esta campaña como un genocidio a través de una narrativa histórica en la que reconstruye el proceso sistemático de despojo y exterminio promovido por autoridades estatales y federales al amparo del discurso del progreso y la modernización del porfiriato. La narrativa histórica de *Yaquis* al exponer esta atrocidad poco difundida, desvirtuada y minimizada por décadas conforma una memoria perturbadora y de justicia histórica (Portelli). Bajo estas coordenadas, en este artículo se analizará *Yaquis* en el marco de la llamada literatura sobre genocidios como un medio para la creación y reflexión en torno de la llamada memoria perturbadora y la reconfiguración de la memoria colectiva.

Palabras clave: Literatura sobre genocidios, Estrategias de escritura, Historia narrativa, Memoria y literatura.

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



Abstract:

From the second half of the 19th century to the early 20th century, the Yaquis suffered a systematic campaign of oppression by the Mexican State to displace them and expropriate their lands. Paco Ignacio Taibo II, in *Yaquis* (2013), does not hesitate to describe this campaign as genocide through a historical narrative in which he reconstructs the systematic process of dispossession and extermination promoted by state and federal authorities under the Porfiriato's discourse of progress and modernization. *Yaquis'* historical narrative, by exposing this little-known atrocity, distorted and minimized for decades, forms a disturbing memory and a call for historical justice (Portelli). Under these coordinates, this article will analyze *Yaquis* within the framework of so-called genocide literature as a means for the creation and reflection around the so-called disturbing memory and the reconfiguration of collective memory.

Keywords: Genocide literature, Writing strategies, Narrative history, Memory and Literature.

Los yaquis fueron oprimidos de forma sistemática por parte del Estado para desplazarlos y apropiarse de sus tierras. Esta campaña tuvo su punto más álgido durante el ocaso del porfiriato con la orden expresa de arrestar a todo yaqui sin importar la edad, realizar múltiples masacres, desplazamientos forzados y sometimiento en condiciones de esclavitud, conjunto de acciones propias de un genocidio. Paco Ignacio Taibo II en *Yaquis* (2013) no duda en calificar así esta campaña. A través de la denominada historia narrativa, una estrategia de escritura, reconstruye el proceso sistemático de despojo y exterminio promovido por autoridades estatales y federales al amparo del discurso del progreso y la modernización insignia del porfiriato. La narrativa histórica de *Yaquis* al exponer esta atrocidad poco difundida, desvir-

tuada y minimizada por décadas conforma una memoria perturbadora y de justicia histórica (Portelli).

La investigación documental realizada por Paco Ignacio Taibo II sobre este episodio aporta evidencias sobre las acciones, los discursos, así como las instituciones encargadas de ejecutar el proceso de exterminio de los yaquis. Incluye una variedad de injusticias a las que fueron sometidos, así como los discursos de odio y progreso reproducidos en contra de la cultura y la fisonomía de los yaquis. Asimismo, en el curso de la narración despliega una serie de motivos por los que para él resulta necesario recuperar y dimensionar la crueldad de este episodio en la memoria colectiva del país. Bajo estas coordenadas, en este artículo se analiza *Yaquis* en el marco de la llamada literatura sobre genocidios (Oshagan; Tomás Cámara) como un medio para la creación y reflexión en torno de la llamada memoria perturbadora (Portelli; Basile) y la reconfiguración de la memoria colectiva.

El libro de Paco Ignacio Taibo II está ordenado de forma cronológica con un capítulo “Cero” donde establece su interés por la resistencia de los yaquis y su casi exterminio, así como la posición social y política desde que narra estos hechos. Un “Epílogo” en el que retoma algunas políticas que los gobiernos de Francisco I. Madero, así como de Lázaro Cárdenas establecen con el fin de restituir décadas de injusticias en contra de los yaquis. Y treinta y cinco capítulos en lo que reconstruye, por una parte, la historia de resistencia yaqui; por otra, consigna las políticas y los actos orientados a la eliminación de este grupo. Asimismo, agrega una sección de notas en las que esclarece o amplía ciertos tópicos sobre las fuentes consultadas, y otra en las que refiere la información de las fuentes bibliográficas, hemerográficas, archivísticas y de internet consultadas para la redacción de su historia narrativa.

El aborigen salvaje y homicida

Desde el mismo subtítulo, *Historia de una guerra popular y de un genocidio en México*, *Yaquis* expone tanto la forma —la historia—, como el contenido —la resistencia y el aniquilamiento de un pueblo—. En cuanto al contenido, si bien en algún momento Taibo II se pregunta

“¿cómo se mide un genocidio?” (235), no aventura una respuesta en particular ni recurre a la revisión sobre las distintas concepciones que han girado sobre la complejidad conceptual y normativa de este concepto. Más bien retoma una definición del diccionario que lo define como la “aniquilación o exterminio sistemático y deliberado de un grupo social por motivos raciales, políticos, religiosos” (Taibo II 235). Más que reflexionar sobre el concepto, fundamenta tal aseveración a lo largo del libro con hechos y contrastando distintas fuentes. Como se verá el genocidio yaqui se realizó por motivos raciales, pero también por motivos políticos.

El concepto de genocidio creado por el jurista Raphael Lemkin para identificar el asesinato masivo de personas de un pueblo o grupo hacia otro, fue institucionalizado por las Naciones Unidas como un delito de lesa humanidad por la Convención para la Prevención y la Sanción del Delito de Genocidios. Esta convención definió al genocidio como:

Cualquiera de los actos mencionados a continuación, perpetrados con la intención de destruir, total o parcialmente, a un grupo nacional, étnico, racial o religioso, como tal: a) matanza de miembros del grupo; b) lesión grave a la integridad física o mental de los miembros del grupo; c) sometimiento intencional del grupo a condiciones de existencia que hayan de acarrear su destrucción física, total o parcial; d) medidas destinadas a impedir los nacimientos en el seno del grupo; e) traslado por fuerza de niños del grupo a otros grupo (citado por Feierstein 16).

En el caso del genocidio yaqui la variable étnica no es menor pero tampoco es la única, sobre todo, si se inscribe en el marco civilizatorio colonialista predominante de países europeos durante los siglos XVIII y XIX que aniquiló múltiples grupos étnicos en América, África y Asia. Al amparo de los discursos de la modernidad, el progreso y la civilización se sometió y eliminó a miles de personas por considerarlas salvajes, bárbaras, atrasadas y resistentes al cambio. El colonialismo no sólo eliminó a miles por razones étnicas, sino que también

extendió en todo el orbe algo más mortífero: las diferencias y las jerarquías raciales.

La etnicidad no debe reducirse a la fisonomía, sino que también se constituye por compartir formas de pensar, actuar y sentir definidas, reconocidas y recurrentes tanto en lo individual como en lo colectivo, así como en las estructuras sociales de la que son parte y que modelan sus relaciones entre ellos y otros grupos. De acuerdo con Matthew Lange,

la etnicidad condiciona la forma en que los seres humanos perciben, interpretan y representan el mundo; como estructura, la etnicidad adquiere relevancia, importancia y valor. En conjunto, los marcos de referencia y las estructuras contribuyen a la creación de una conciencia étnica que lleva a los individuos a percibir el mundo en función de la etnicidad, a sentir una fuerte identificación con su comunidad étnica y a preocuparse por el bienestar de esta última (Lange 25).

Asimismo, Lange reconoce que la “modernidad es la causa más común e importante de la violencia étnica” (25), principalmente porque en este periodo se reafirma la idea de conciencia étnica y por lo que identifica como el isomorfismo global del colonialismo, esto es, la imposición de un modelo “civilizadorio” en el que la noción de raza ocupa un lugar preponderante. Los colonizadores fomentaron la conciencia étnica en las colonias para distinguirse de los colonizados y favorecer su dominación con el “fortalecimiento de las divisiones étnicas”, la “creación de jerarquías étnicas”, la “introducción de poblaciones extranjeras” y la “imposición arbitraria de fronteras políticas” (Lange 282-283). Por otra parte, los colonizadores 1) promovieron el aislamiento de comunidades para evitar alianzas entre ellas; 2) estimularon la competencia entre sí para enfrentarlas y dividir las; y 3) las estratificaron, de tal manera que algunas gozaban de ciertos privilegios sociales, culturales y de reconocimiento en relación con otras (Lange 282-286). Una de las consecuencias más infames de estas políticas fue la dominación belga en Ruanda que impuso la estratificación racial y social entre hutus y

tutsis. Esta división promovida por el orden colonial se convertiría posteriormente en uno de los factores determinantes del genocidio perpetrado por los hutus contra los tutsis en 1994.

Este mismo orden civilizatorio prevaleció durante el porfiriato e igualmente muchas injusticias fueron legitimadas por “Los científicos” como Ramón Corral y Francisco Bulnes, entre otros positivistas. Así, los yaquis fueron tachados por políticos, periodistas, intelectuales, empresarios o militares como salvajes, semisalvajes o bárbaros. Una particularidad de un proceso genocida es la atribución del perpetrador de homogenizar los rasgos culturales e identitarios de las víctimas para integrarlas como parte de un grupo que es conveniente exterminar. Como puntualiza Guerrero Antequera, “la descripción del grupo y de un miembro del colectivo [...] es la que da el perpetrador” (Guerrero Antequera 60).

Los yaquis eran retratados de forma estigmatizante y despreciativa como “débiles de complexión por los desórdenes que comenten”, cuyo “aspecto es repugnante y de un color bronceado” (Taibo II 24). El general Bernardo Reyes, al elaborar un informe sobre el conflicto con los yaquis, se preguntaba: “¿será que el gobierno mexicano es tan débil que no puede reducir al orden a estos salvajes, de exigirles vivir como todos los demás habitantes y de hacerlos comenzar a vivir una vida de civilización?” (citado por Taibo II 49). En el mismo tenor, Francisco Bulnes, un ideólogo del porfiriato, legitimaba la violencia del Estado contra los yaquis porque era mentira que “a los yaquis los hayan despojado de sus tierras” porque no “eran de ellos”. Además, celebraba que el desplazamiento de los yaquis a Yucatán daba “buenos resultados”. Incluso resultaba benevolente, ya que advertía que, si el indio yaqui “reconocía plenamente la autoridad del gobierno, este le enviaría a su familia” (citado por Taibo II 227).

El discurso oficial creó la imagen de los yaquis como salvajes, bárbaros y renegados de la civilización, cuando en realidad, resalta Taibo II, eran un pueblo pacífico: “No se trata de una tribu de depre-

dadores que vivieran de incursiones armadas en regiones ajenas a las suyas [...], no hay en el mundo yaqui huellas de belicosidad" (14).

El proceso genocida en sus últimas etapas tiene como objetivo olvidar, ocultar, distorsionar, justificar o minimizar los hechos. En este sentido, Taibo II reclama que historiadores contemporáneos del porfiriato le den tan poca importancia a la guerra del Yaqui (15). O que genocidas, como los "aristócratas armados" (17), según los identifica, tengan en Sonora y Baja California calles con sus nombres y hayan sido honrados por la historia por combatir "contra el aborigen salvaje y homicida" (17).

¿Cómo se mide un genocidio?

En el campo de los estudios sobre genocidios las posturas van desde quien considera que la categoría de genocidio abarca toda masacre hasta quien considera que genocidio solo hay uno, el de los judíos identificado como Holocausto o Shoa. Cuando Taibo II se pregunta "¿cómo se mide un genocidio?" (235) obvia este tipo de reflexiones, puesto que su propósito es rescatar del olvido un hecho en particular. Mas es preciso puntualizar que un genocidio no puede ni debe ser medido por el número de víctimas, de hecho, ningún "experto está en condiciones de decir a partir de cuántos muertos empieza un genocidio" (Guerrero Antequera 61). El criterio cuantitativo sobre el número de víctimas resulta inespecífico, sólo cobra sentido cuando se combina con el factor cualitativo de la violencia y la crueldad cometida unilateralmente contra un grupo indefenso.

Entre las acciones encaminadas a provocar el exterminio yaqui, Taibo II enumera fusilamientos, "ahorcamientos, muertes por hambre y enfermedad, por agotamiento en marchas interminables, hacinamiento en vagones de tren sin agua y sin comida, epidemias sin atención médica, torturas, castigos físicos en las haciendas azucareras y henequeneras del sur, suicidios para evitar la esclavitud" (236), así como esclavitud, matrimonios forzosos, robo de niños y niñas, supresión del derecho a la nacionalidad hasta la orden expresa de Porfirio

Díaz de arrestar a todos los adultos, hombres, mujeres, niños, niñas, ancianos y ancianas sólo por ser yaquis.

El asedio contra este grupo del norte del país inicia cuando se resistieron a acatar la ley que eliminaba la propiedad colectiva de la tierra, una medida tomada estratégicamente por el gobierno para habilitar el latifundio del porfiriato a través de la hacienda. Los yaquis sólo “actuaron protegiendo los límites de sus tierras” (Taibo II 13). Esto derivó en la “más larga lucha armada registrada en la historia de México” que culminaría “en sus últimos diez años con un genocidio cruelmente preparado y hábilmente enmascarado” (Taibo II 13). En este tenor, en 1873 se aprobó una ley para negarles la nacionalidad mexicana en la constitución de Sonora y, por consiguiente, el derecho de propiedad colectiva. Enseguida, narra Taibo II, se hicieron frecuentes los ahorcamientos (73), las masacres de mujeres, infantes y ancianos (77, 184, 185), las ejecuciones sumarias (81), los arrestos arbitrarios (77), los fusilamientos de civiles (184), las mutilaciones (185), el desplazamiento forzado (216), los casamientos obligados (223), las deportaciones (214, 222), el rapto de niños para ubicarlos con otras familias (215), así como otros ataques como la discriminación, el odio y la exclusión.

Sobre “las cifras del crimen cometido contra los yaquis”, Taibo II plantea, con justa razón, que resulta “casi imposible responder con precisión”, no obstante, cruzando información registrada por testigos, la propia burocracia y algunos investigadores en distintos documentos se atreve a estimar que se exterminó al 62% de la población (235). En resumen, advierte:

No sabremos con certeza el número y los nombres de los que allí murieron en cautividad. Nunca se harán públicas las listas de los cientos, quizá miles, fusilados en Sonora [...], no se sabrá cuántos yaquis fueron entregados a los estancieros [...], no se conocerá cuántos se arrojaron al mar en el golfo de California, no habrá noticias de los que murieron en el viaje, dentro de los vagones de tren que los transportaban como ganado, de los que se quedaron en el camino afectados por las epidemias, de los cadáveres [...] (Taibo II 236).

Los genocidios no sólo se sustentan en el odio hacia otro grupo por cuestiones de raza, religión, nacionalidad, ideología, sino que también, siempre, están motivados por cuestiones políticas. En el caso del porfiriato el exterminio estuvo amparado por un proyecto de nación de modernidad y progreso, y, en los últimos años del régimen, se utilizó como una lección ejemplar para todos aquellos que deseaban rebelarse en contra. Para lograrlo se aliaron los poderes políticos y las fuerzas armadas estatales y federales, así como las élites económicas como el grupo Sonora y la “casta divina” yucateca (Taibo II 222).

El capitalismo porfirista: civilización y progreso

La concepción de genocidio institucionalizada por Naciones Unidas resulta insuficiente en la mayoría de los casos porque precisamente omite la intención política como una motivación. Muchas prácticas genocidas posteriores a la Segunda Guerra Mundial se han emprendido bajo esta lógica. Los jemeres rojos en Camboya, por ejemplo, asesinaron a millones de personas para purificar el país por motivos meramente políticos. De ahí el necesario examen emprendido desde las ciencias sociales y las humanidades que ha derivado en una opción conceptual adecuada para el estudio de este tipo de hechos. En principio, se consiguió distinguir el propósito jurídico-normativo de la herramienta de análisis social; además, establecer la motivación política como invariable en las acciones de exterminio o erradicación, que había sido desestimada por los representantes de los países que conformaban en la década de los cuarenta la convención de las Naciones Unidas.

El genocidio es un proceso de matanza unilateral de varias personas dentro de una relación asimétrica entre los perpetradores y las víctimas carentes de condiciones para defenderse. Más que un acto irracional es un conjunto de discursos y prácticas normalizadas e institucionalizadas en distintas fases en las que los agresores persiguen “objetivos muy precisos” como “apropiación de riquezas, control de territorios, conquista del poder, desestabilización de un sistema polí-

tico”, entre otros (Semelin 11). De tal forma que los objetivos políticos pueden transformarse durante el proceso en función de las condiciones internas, las externas (la intervención internacional) o la misma respuesta de las víctimas (Semelin 12). Semelin distingue que los genocidas en general destruyen “para someter” o destruyen “para erradicar”. En el primer caso se trata de una destrucción parcial, “pero su efecto aspira a ser global”, puesto que se ambiciona la dominación total de los sobrevivientes a través del terror; en el segundo caso se “trata de ‘limpiar’ o de ‘purificar’ ese espacio de la presencia de otro, juzgado indeseable y/o peligroso” (Semelin 14). Helen Frein ha distinguido el “genocidio de desarrollo” para identificar “la destrucción de los grupos que plantean obstáculos a un proyecto económico” (Bruneteau pos. 75).

Daniel Feierstein sostiene, de igual forma, que todo intento de destrucción de un colectivo está atravesado por intereses políticos subyacentes. Ningún genocidio de la época moderna ha carecido de motivación política; más bien ha sido clave para “comprender todos y cada uno de los procesos de aniquilamiento” del siglo XX (19). El odio alimenta el exterminio de un grupo. La despersonalización y la homogenización de los integrantes del grupo es una estrategia con fines políticos. Los nazis emprendieron una campaña de odio para destruir a los judíos —sin considerar diferencias nacionales, étnicas e ideológicas— con el fin político de transformar la propia sociedad alemana. Reconocer e identificar la motivación política importa porque no solo tipifica con claridad como genocidio lo sucedido en Camboya con los jemeres o la desaparición de miles de ciudadanos durante la dictadura argentina, así como otros casos que “no han tenido jamás existencia en la historia de la humanidad” (Feierstein 19). Asimismo, permite identificar como genocida el intervencionismo neocolonial de distintas potencias, con Estados Unidos e Israel a la cabeza, que, sin eufemismos, han masacrado y provocado el desplazamiento de miles de civiles. De ahí, insiste Feierstein, la necesidad de “recuperar la politicidad de *todo* proceso de aniquilamiento masivo de pobla-

ciones en la Modernidad y, desde allí, observar con mayor detalle y profundidad las similitudes y diferencias entre los distintos hechos históricos, que por supuesto existen” (455). Varios genocidios han estado alimentados por el ideal de una mejor sociedad de tal forma que detrás del exterminio de los enemigos, de las lacras, de los parásitos, de la enfermedad que se niegan a adecuarse a este plan yace un proyecto social: “El fin en sí es la visión grandiosa de una sociedad mejor, radicalmente diferente” (Bruneteau pos. 4430).

La motivación política del genocidio yaqui deriva, en un primer momento, del proyecto de modernización del porfiriato y, posteriormente, ante la creciente inconformidad a nivel nacional contra el régimen, como estrategia de disuasión dirigido a grupos o regiones insurgentes de todo el territorio. Se pasó del intento de combatirlos para someterlos a la necesidad de destruirlos para erradicarlos.

Estrategia de escritura

Gisele Sapiro retoma el concepto de Pierre Bourdieu de estrategia para destacar que la obra literaria no sólo es una toma de posición, sino que también la materialización de una estrategia de escritura particular que resulta tanto una anticipación de la forma como una subordinación a la consecución de ciertos objetivos. Estas estrategias son el “aspecto intencional del gesto de escritura” (106) que, en el caso de Taibo II, puede resumirse en la llamada historia narrativa, un estilo y una forma identificable en muchas de sus obras, con una intencionalidad claramente divulgativa y política. Una forma del discurso entre literario e histórico que se afana por ser accesible para la mayoría de los lectores.

La historia narrativa ha estado presente en muchas de las publicaciones de corte histórico y biográfico del escritor como *Ernesto Guevara también conocido como el Che* (1996), *Pancho Villa: una biografía narrativa* (2006), *Temporada de zopilotes* (2009) o *El álamo. Una historia no apta para Hollywood* (2012), entre otras. La historia narrativa, como señala Fernando Beltrán, conjuga la investigación documental con el montaje narrativo. Se trata de una fórmula híbrida que entrela-

za la “crítica de fuentes y rastreo de documentos y trabajo de archivo” con “una expresión narrativa de los resultados y el uso de la literatura, que no de la ficción, para contar los hechos y no para producir la trama” (66). Asimismo, hay otros elementos propios de la historia narrativa de Taibo II como la elección de personajes de raigambre popular o que han sido víctimas, o la selección de hechos históricos notables por las injusticias sociales cometidas por poderes extranjeros, políticos o económicos en contra de grupos o población indefensa o escasos recursos.

En general, con esta estrategia de escritura busca contribuir a la conformación de una memoria colectiva o cultural y, de forma explícita, tiene un cometido político: no olvidar, impugnar versiones oficiales, exponer los abusos de poder de las élites, la justicia histórica o la denuncia social. Por una parte, es constante la revisión y la confrontación de distintas fuentes documentales; la investigación de fuentes es amplia y crítica; y su público lector no es académico ni especialista, de ahí que su estilo busca ser dinámico y accesible. Y, por último, dicha historia narrativa no pretende la neutralidad sino la reflexión que llega a traslucir imparcialidad como en su momento muchos de los textos escritos sobre la resistencia yaqui o al llamado progreso que legitiman la discriminación y el exterminio.

La historia narrativa no es excepcional, es parte de una rica tradición de múltiples textos históricos que fueron escritos con rigurosidad e intención literaria a lo largo de la historia. Con el siglo XIX vino la “gran separación”, momento en que empezó a despuntar una forma “científica” de escribir historia que reclamó su autonomía de las llamadas Bellas Letras y terminó por alojarse en la academia. Coincidimos con Ivan Jablonka cuando afirma que conciliar “ciencias sociales y creación literaria es intentar escribir de manera más libre, más justa, más original, más reflexiva, no para relajar la cientificidad de la investigación sino, al contrario, para fortalecerla” (11). El historiador francés habla de una literatura de lo real que, en principio, no está “obligada a definirse como una no-ficción. No solo informa hechos; los explica

por medio de herramientas de inteligibilidad. El conocimiento que produce trasciende el simple relato “fáctico” (21).

La literatura sobre genocidios conforma un conjunto de textos literarios que han representado genocidios y masacres. Este término fue propuesto por el escritor armenio Hagop Oshagan para identificar un género aparte que debe “estudiarse desde una aproximación y metodologías específicas” (Tomás Cámara 320). Esta literatura esencialmente ha jugado un “papel relevante en la conservación de un patrimonio histórico memorializante a partir de una reconstitución ficcional”, ya que ofrece “más y mejores elementos de acceso a la experiencia que los documentos oficiales o las investigaciones socio-científicas, poco democratizadas y menos accesibles” (Tomás Cámara 322).

Yaquis es un discurso narrativo e histórico contra el olvido y, en concreto, contra la memoria institucionalizada a través de varios textos, así como en contra del reconocimiento a los políticos y empresarios que combatieron y sometieron a los yaquis hasta su casi eliminación. Ante la memoria monumento promovida y enaltecida por los poderes políticos y económicos se opone la memoria perturbadora.

Contra la desmemoria histórica

Tras el cómo yace el para qué escribir un hecho en particular. Tras la historia narrativa del genocidio yaqui yace la reconfiguración de la memoria cultural del país. Retomar hechos del pasado histórico con el estilo que Taibo II identifica como historia narrativa o Jablonka como literatura de lo real abona a la construcción de la memoria colectiva. Taibo II expresa que lo escribió “contra toda esa desmemoria” (16).

De acuerdo con Astrid Erll, la literatura es tanto un medio tradicional de conservación, representación y transmisión de la memoria cultural, como un producto de la memoria. Entre las funciones que cumple en la cultura del recuerdo están las de “formar representaciones sobre mundos pasados, transmitir imágenes de la historia, negociar las competencias del recuerdo y reflexiones sobre los procesos que lleva a cabo la memoria colectiva y los problemas que enfrenta” (197). En este sentido, la literatura y la memoria “producen, de manera cons-

tructiva, versiones de la realidad y del pasado” (198). La relación entre la memoria y la literatura para Erll es observable en la mnemotecnica de los textos medievales, en la reelaboración de la tradición literaria y artística, en las formas en las que se configura el canon en la escritura de la historia de la literatura, que la ubica como un producto de la memoria, y, en particular, en las “formas de escenificación estética de la memoria” (83).

La literatura sobre atrocidades e injusticias combate la indiferencia y el olvido (Jablonka 259), busca plantear otras versiones del pasado o adoptar otras perspectivas alternativas a las normalizadas por las instituciones. La literatura de investigación, en palabras de Jablonka, puede ser también

un viaje al centro de la ausencia, la energía gracias a la cual alguien busca respuestas a sus preguntas, se afana por decir algo verdadero en relación con el mundo, libra un combate contra la indiferencia y el olvido, las creencias y la mentira, pero también contra sí mismo, la vaguedad, la falta de curiosidad, el ‘esto va de suyo’ (259).

La literatura sobre genocidios hibrida distintas formas discursivas para conseguir ciertos propósitos, el primero de ellos no olvidar, así como exponer nuevas evidencias y perspectivas sobre acontecimientos que de forma deliberada han sido ocultados, trastocados u olvidados. De tal forma que esta literatura es también historia, sociología, antropología o periodismo (Jablonka 325).

Los procesos de rememoración son importantes en la sociedad para, en primer lugar, dar sentido a hechos del pasado, constituir la identidad colectiva y para establecer las relaciones del pasado con el presente (Seydel 197). Desde esta perspectiva, la memoria resulta “una especie de campo de fuerzas en que se negocian e imponen diversas versiones acerca del pasado” (Seydel 207). La historia narrativa de Taibo II con su acento militante cuestiona la visión hegemónica perpetuada durante décadas por los poderes políticos y económicos.

Cuando la mirada hacia el pasado se posa sobre hechos atroces estamos en el dominio de la memoria perturbadora.

Es Alessandro Portelli quien distingue dos elaboraciones de la memoria: una de ellas es la monumental, la otra es la perturbadora. La primera es la que se institucionaliza en conmemoraciones y rituales cívicos, es:

la memoria practicada y a menudo impuesta por las instituciones, como conmemoración y celebración de las glorias del pasado; narración de una identidad nacional que sólo recuerda lo que enorgullece borrando las sombras y las contradicciones. [...] En fin: es la memoria como instrumento para sentirnos satisfechos y en paz con nosotros mismos, y por lo tanto para seguir siendo lo que hemos sido (4).

Su contraparte, la memoria perturbadora, a decir de Portelli, socialmente contribuye a cuestionar las certezas de las versiones del pasado transmitidas por instituciones y autoridades. La memoria perturbadora, más bien, se centra en las “zonas de ruptura de la armonía nacional” (Basile 197). De acuerdo con Teresa Basile, estas memorias “en muchas ocasiones responden a una demanda de *verdad* que busca esclarecer ciertos casos que han permanecido rodeados de tinieblas y asediados por múltiples versiones contrapuestas”, así como también son “un imperativo de *justicia* que atañe a los victimarios y a las víctimas” (199).

Taibo II señala a políticos, cronistas e historiadores que a lo largo de varias décadas han empleado eufemismos como “pacificar” al pueblo yaqui (13), han visto la guerra “desde el punto de vista mestizo o criollo” (15), difundido y perpetuado la imagen de los yaquis “semisalvajes” (15) y promovido y justificado negarles la nacionalidad. En general, critica a “estudiosos del porfiriato como Cosío Villegas o François-Xavier Guerra, Ralph Roeder o García Naranjo” (15) por la “poca importancia” que le han dado a la lucha como al genocidio yaqui, de tal manera que la “versión de los vencidos nunca prosperó”

(16). En este tenor se ubican, por ejemplo, los textos *Recuerdos del yaqui* (1927), de Manuel Balbás, y *La guerra del yaqui* (1902), de Fortunato Hernández, ya que ambos escritores coincidían en que “los indios, incapaces de ser civilizados”, debían “abandonar este mundo para no sufrir más” (Antochiw 15).

La contraparte de la misma época es un texto excepcional como *México bárbaro* (1910), de John Keneth Turner, quien registró para un periódico lo que “sucedió con los indios yaquis de Sonora [...] los métodos de exterminio usados por el ejército [...] y de la radical orden del presidente Díaz para que los yaquis fueran deportados” (31). Con lo que, desde entonces, concluía que se “exterminaba a los yaquis, y rápidamente” (31).

Por su parte, Taibo II establece lo que persigue con la escritura y publicación de este libro en las primeras páginas y en las últimas. Al principio, destaca el hecho de que la versión que ha perdurado en la historia es la de los vencedores, los políticos y empresarios que han sido honrados poniéndole su nombre a distintas calles de Sonora y Baja California, esto es el “punto de vista mestizo” (15), la memoria monumental. Otro fin es recuperar una versión de los hechos que fueron tergiversados para crear una historia “hábilmente enmascarada” (13), “fragmentada, inconclusa por las carencias de información, los reportes sesgados, las visiones parciales” (13). A su vez ha buscado “darles nombres, rostros, descripciones a los protagonistas yaquis de esta historia”, puesto que “no existen versiones de los propios yaquis” (14). En cambio, prevalecen las versiones de los “hombres que se hicieron a sí mismos en la frontera, los barones sonorenses, los aristócratas armados, los caballeros de don Porfirio” (16). Asimismo, el libro cuestiona las versiones oficiales que trascendieron el tiempo gracias a historiadores y cronistas.

Esta es una historia en primera persona, con Taibo II recorriendo “con los dedos el enorme plano de Sonora” (11) y visitando la zona yaqui para pedirles permiso para escribir el libro (18). De ahí que no dude en expresar que las “lágrimas ayudan a contemplar el pasado,

dan un obligado velo emocional a una mirada necesariamente distante” (13).

Comentarios finales

La historia narrativa sobre la resistencia y el genocidio yaqui perpetrado por el gobierno de Porfirio Díaz junto con oligarquías político-económicas de Sonora y Yucatán abona a la discusión sobre la construcción de la memoria colectiva de México. Paco Ignacio Taibo II a través de una estrategia de escritura denominada historia narrativa expone y fundamenta con diversas fuentes el conjunto de acciones realizadas para exterminar a este grupo y los discursos que legitimaban tales acciones.

Entre los actos genocidas destacan las masacres de indefensos, la tortura, las ejecuciones sumarias, el desplazamiento forzado, los arrestos o la esclavitud y la reclusión en las haciendas. Por otra parte, entre los discursos entrelazados identifica los que configuran al grupo con características raciales negativas y conductas amenazadoras para el desarrollo de un proyecto fundamentado en la idea de civilización y progreso. En este sentido, motivos étnicos y políticos fueron la base para expropiar y, posteriormente, someter hasta la eliminación a los yaquis, emprendida, principalmente, por poderes políticos y económicos federales y regionales.

Otro aspecto de *Yaquis* es la manera en la que Taibo II explicita el conjunto de motivos que delinearon la estética de su obra. Entre ellos los más notables son los de recuperar la memoria de un hecho atroz que injustamente ha sido minimizado, desatendido, distorsionado o manipulado durante décadas por políticos, empresarios e historiadores; así como la imperiosa necesidad de contar esta historia desde la perspectiva de los yaquis. De este modo, *Yaquis* se convierte en un medio o dispositivo de difusión y divulgación de la memoria perturbadora como contrapeso a la memoria monumental institucionalizada por poderes políticos y económicos regionales como lo evidencia su protagonismo en los libros de historia o sus nombres en la nomenclatura urbana de Sonora y Baja California. Para cumplir este

cometido, la estrategia de escritura, denominada historia narrativa, en la que convergen recursos tanto literarios como histórico con el fin de divulgar este acontecimiento prescindido de la historia de México, resulta fundamental.

Finalmente, cabe mencionar dos hechos probablemente ligados que dan cuenta del impacto social de la recuperación de la memoria perturbadora. Esta obra de Taibo II se publicó primero en 2013 y se reeditó en 2020. Tales fechas cobran significado al relacionarlas con dos hechos en los que probablemente incidió esta versión de la historia y que contribuyó a la ampliación de los trabajos de la memoria proporcionando no sólo conocimiento histórico, sino también elementos de reflexión e identificación del impacto de discursos y actos racistas, discriminatorios y genocidas en los albores del siglo XX mexicano y de los protagonistas de dichas atrocidades. El primero, acontecido el 28 de septiembre de 2021, es la petición de perdón del gobierno federal de Andrés Manuel López Obrador por los crímenes de Estado cometidos en contra de los yaquis, petición que incluyó también la restitución de sus tierras. El segundo es la edición por parte del mismo gobierno federal en coordinación con otras instancias de *Historia de los yaquis. El viaje de Mechabili* para niñas y niños, escrita por Daniel Librado Luna, que por su contenido y estructura evoca lo escrito por Paco Ignacio Taibo II. En este sentido, tanto *Yaquis* como la petición de perdón y la historia didáctica forman parte de los trabajos de la memoria y su dimensión colectiva, expresiones que representan una forma de justicia, de educación, de derecho a la memoria y de sensibilización sociohistórica.

Referencias

- Antochiw, Michel. "Introducción". *Crónicas de la guerra Yaqui*. Gobierno de Sonora, 1985, pp. 9-15.
- Basile, Teresa. "Las memorias perturbadoras: revisión de la izquierda revolucionaria en la narrativa de Horacio Castellanos Moya". *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*. Universidad Nacional La Plata, 2015, pp.196-212.

- Beltrán, Fernando. "Literatura, historia y política en Paco Ignacio Taibo II". *Destiempos. Revista de Curiosidad Cultural*, 2018, pp. 49-72.
- Bruneteau, Bernard. *El siglo de los genocidios*. Edición Kindle. Traducción por Florentina Peyrou Tubert y Hugo García Fernández. Alianza, 2023.
- Erll, Astrid. *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio*. Universidad de los Andes, 2012.
- Feierstein, Daniel. *Introducción a los estudios sobre genocidio*. FCE, 2016.
- Guerrero Antequera, Manuel. *Sociología de la masacre*. Paidós, 2023.
- Jablonka, Ivan. *La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales*. Traducción por Horacio Pons. Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Lange, Matthew. *Matar al otro. Historia natural de la violencia étnica*. FCE, 2022.
- Librado Luna, Daniel. *Historia de los yaquis. El viaje de Mechabili*. SEDATU/ INEHRM, 2021.
- Portelli, Alessandro. "Sobre los usos de la memoria: memoria-momumento, memoria involuntaria, memoria perturbadora". *Sociohistórica* 32.2.2013
- Sapiro, Gisele. *La sociología de la literatura*. FCE, 2016.
- Semelin, Jacques. "Violencias extremas: ¿es posible comprender?". *Revista Internacional de Ciencias Sociales* (2002): 3-6. Digital.
- Seydel, Ute. "La constitución de la memoria cultural". *Acta Poética* 35.2.2014, pp. 187-214.
- Taibo II, Paco Ignacio. *Yaquis. Historia de una guerra popular y un genocidio en México*. 2013. Planeta, 2020.
- Tomás Cámara, Dulcinea. *África indócil: Una poética de la violencia en la literatura africana contemporánea*. Verbum, 2017.
- Turner, John Keneth. *México bárbaro. 1910*. Colofón, 2019.

AÑO 10 NÚMERO 18, JULIO-DICIEMBRE 2026, PP. 29-49
ISSN: 2954-4246, <http://amox.buap.mx>

SONIDO Y LA EXPERIENCIA DE LA VIOLENCIA EN *LA CASA GRANDE* DE ÁLVARO CEPEDA SAMUDIO

SOUND AND THE EXPERIENCE OF VIOLENCE IN *LA CASA GRANDE* BY ÁLVARO CEPEDA SAMUDIO

SANTIAGO GÓMEZ SÁNCHEZ
UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA PUEBLA (MÉXICO)
<https://orcid.org/0009-0005-6595-757X>
santiago.gomez.sanchez@iberopuebla.mx

Fecha de recepción: 30 de septiembre de 2025

Fecha de aceptación: 15 de mayo de 2026

Resumen:

Este artículo pretende llevar a cabo una lectura transdisciplinaria de la novela *La casa grande* (1962), del escritor colombiano Álvaro Cepeda Samudio, en específico, en la forma en que el sonido es retratado en ella y cómo este se ve fuertemente ligado a la manera en que los personajes de la novela experimentan, viven, y después recuerdan la violencia. A partir de esta lectura se busca desarrollar una serie de reflexiones en relación con el sonido, el trauma, y el modo en que estos dos se encuentran ligados en conflictos violentos, usando de base teórica los textos *“Thanatosonics: Ontologies of Acoustic Violence”* de J. Martin Daughtry y *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear* de Steve Goodman.

Palabras clave: Escucha, Vivencia, Masacre, Trauma, Experiencia

Abstract:

This article aims to provide a transdisciplinary reading of the novel *La casa grande* (1962), by Colombian writer Álvaro Cepeda Samudio, specifically, in terms of how sound is portrayed in it and how it is strongly linked to the way in which the characters in the novel expe-

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



rience, live, and later remember violence. Based on this reading, the article seeks to develop a series of reflections on sound, trauma, and the way in which these two are linked in violent conflicts, using as a theoretical basis the texts *Thanatosonics: Ontologies of Acoustic Violence* by J. Martin Daughtry and *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear* by Steve Goodman.

Keywords: Sound, Violence, Massacre, Trauma, Experience

El oído es el órgano del miedo.
— Mónica Ojeda

Words are just noise.
— Bowery Electric

— *Entonces no es acusación, porque no te parece que todavía no es hora de comenzar a darnos trompadas. El diálogo está todavía a 16 decibeles.*
— *¿Qué es eso? ¿Delfines debajo del agua de la Fuente de La Cibeles?*
— *No. Son las unidades para medir la intensidad de los sonidos. Algo así como los espectrómetros, que miden la intensidad de los colores.*
— *en The Road of Excess Leads to the Palace of Wisdom de Álvaro Cepeda Samudio*

Este texto analiza la relación del sonido con la experiencia de la violencia en la novela *La casa grande*, del escritor colombiano Álvaro Cepeda Samudio. *La casa grande* fue publicada en 1962 y representó un giro estilístico y formal en el panorama literario del país, que para esas fechas se encontraba cursando aquel pasaje que hoy conocemos como literatura de “La Violencia”¹. Entre sus referentes podemos encontrar a: *El día del odio* (1952) de José Antonio Osorio Lizarazo; *Viento seco* (1953) de Daniel Caicedo; *Lo que el cielo no perdona* (1955) de Fidel Blandón Berrío. Estas obras en el ámbito social produjeron “una

1 Podemos catalogar como “Literatura de La Violencia” a aquellas obras que fueron escritas durante, o que abordan, al periodo histórico colombiano conocido como “La Violencia”, que comenzó en la década de los 40 y culminó en la década de los 60 y que fue “producto del enfrentamiento entre los sectores liberales y conservadores de la sociedad después del asesinato del caudillo político Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948” (Betancur Echavarría 55).

narrativa que es una versión compartida desde la cual se interpreta y se le da sentido a sucesos, que por ser extremos, desafían la manera habitual de entender y ordenar la vida social” (Jimeno, *Novelas de la violencia: en busca de una narrativa compartida* 62).

Por otro lado, Cepeda Samudio se diferencia de esta corriente porque, como señala Daniel Clavijo Tavera en su tesis *Silencio y daño en la poesía colombiana (1985 - 2020)*: “tradicionalmente, la literatura del conflicto bipartidista de los años cincuenta –la Violencia– se caracterizó por una confianza en las «posibilidades miméticas de la palabra» (Reati, 1992, p, 12)” (8). Y Samudio, en su narrativa, que muestra “la constante de la experimentación, la ambición universal y la oposición al orden literario dominante” (Castillo Mier, *La narrativa experimental de Álvaro Cepeda Samudio* 22), refleja, más bien, cierto cuestionamiento al lenguaje como una herramienta deficiente para hablar de y reflejar la realidad. Sería más pertinente, como señala Andrés Vergara Aguirre en su texto “Coordenadas para un plano de *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio”, situar a Cepeda Samudio dentro de la “nueva novela” iberoamericana, cuyo apogeo es de 1956 a 1961, y tiene sus raíces en la *nouveau roman* (72). Vargas Trujillo, en su texto “Estética cinematográfica en *La casa grande*, de Álvaro Cepeda Samudio”, clave para este análisis en el cual ahondaremos más adelante, sitúa a Cepeda Samudio dentro del primitivismo vanguardista (212), y para justificar esto refiere al texto *The Road of Excess Leads to the Palace of Wisdom* del mismo Cepeda Samudio (me atrevo a citar el mismo fragmento que cita Vargas Trujillo para ilustrar su punto):

Estamos cansados del arte que se hace hoy y que se ha hecho en toda la historia. Y esto hay que decirlo con letras, creo yo, porque Obregón ha estado siempre diciéndolo a gritos, a tremendos o románticos tramojazos de color, y ahora a rugosos volúmenes de bronce que no saben si volar solos o volver a la plana quietud de los lienzos, las paredes, los cartones, o las maderas. [...] Vamos a ver si ahora, usando otros símbolos, más elementales y aparentemente más manoseados, van a oír la gran verdad de Obregón que vamos a gritar a coro, coro ensordecedor, coro costeño, coro de hombres y no de

mariconcitos con pantaloncitos ajustados a entecas nalguitas bogotanas (Cepeda Samudio 56).

En *La casa grande*, Cepeda Samudio explora un evento que dejaría una herida y un silencio enorme en el Colombia: la masacre de las bananeras.

Sobre la masacre de las bananeras

La masacre de las bananeras contra los trabajadores de la *United Fruit Company* (UFC) fue una masacre perpetuada por el Ejército Nacional de Colombia el 6 de diciembre de 1928 en el municipio de Ciénaga, departamento del Magdalena, en Colombia. Durante la primera mitad del siglo XX, gracias a la intervención de la UFC, el departamento de Magdalena fue una zona bananera con una producción importante; el año de la huelga, la producción de la UFC llegó a ascender a los 10.3 millones de racimos exportados, lo que posicionó a Colombia como el tercer productor de banano en el mundo, además de que el banano representaba el 7% del total de las exportaciones del país (Elías Caro 2).

El 12 de noviembre de 1928, 25 mil trabajadores de la UFC se declararon en huelga. El motivo era que la UFC, en su condición de multinacional, contrataba a los obreros colombianos a través de terceros para evitar el contrato directo y así no extender los beneficios que le otorgaba a sus empleados. El pliego petitorio que emitió el movimiento huelguista constaba de nueve puntos:

- 1) seguro colectivo obligatorio; 2) reparación por accidentes de trabajo; 3) habitaciones higiénicas y descanso dominical remunerado; 4) aumento en 50% de los jornales de los empleados que ganaban menos de 100 mensuales; 5) supresión de comisariatos; 6) cesación de préstamos por medio de vales; 7) pago semanal; 8) abolición del sistema de contratistas; y 9) mejor servicio hospitalario (Elías Caro 7).

Varios factores, el más importante siendo la huelga, que presentó una pérdida millonaria de dinero considerable no solo para la UFC, si no para la nación entera dado el peso del negocio bananero en el país,

desencadenaron en que el 5 de diciembre (hechos que se registraron hasta el 6) el ejército colombiano masacrara a los obreros, dejando un número de muertos todavía desconocido, pero que se calcula llega a mil (Elías Caro 16).

Alrededor de este hecho se constituyó un silencio derivado de la tergiversación de los hechos a manos de la prensa y el Estado: ¿será que estos actos de violencia tienden siempre a cierto silencio? ¿Habitarán siempre en una tensión entre voluntad de recuerdo y voluntad de olvido?² Las ficcionalizaciones de la masacre han sido una manera importante en que se ha intentado explorar y penetrar en este silencio. Además de *La casa grande*, *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, publicado en 1967, es un referente significativo que igual retoma la masacre de las bananeras. Es por este silencio que considero importante la manera en que Cepeda Samudio retrata y explora el sonido en su novela. Es decir, en un evento al que se la atribuye cierto mutismo, cualquier sonido que ocurra en o alrededor de este no es gratuito.

En el documento consultado que habla de la masacre, el único apartado en el que se alude al sonido de forma puntual es cuando se describe la matanza:

[...] **al sonar la tercera corneta**, los manifestantes se mantuvieron en pie de lucha en sus protestas y por ende no se dispersaron; instantes después sólo **se escuchó la voz de un militar que decía “fuego”** y con ello, segundos después, se sintió **el rugir de las ametralladoras**

2 Clavijero, en su tesis mencionada anteriormente, dice: “[...] es posible afirmar que existen silencios vinculados con las instancias del daño, con quienes los experimentan o los promueven –víctimas, perpetradores o terceros–, así como con la intencionalidad misma del callar o del silenciar. Si el mencionado gesto del minuto de silencio alberga intenciones de homenaje o de compenetración con el ausente, así como de acompañamiento a familiares y allegados, una manifestación como, por ejemplo, la Marcha del Silencio que tuvo lugar el 7 de febrero de 1948 en Bogotá, promovida por Jorge Eliécer Gaitán, además de expresar el duelo colectivo, movilizó emociones como la rabia y la indignación. Es decir, el silencio se ha constituido también en vehículo de reacciones y expresiones de protesta y resistencia.” (Clavijero, 7).

y las **descargas de la fusilería** disparadas en contra de los obreros que se encontraban en huelga (Elías Caro 15).

Este fragmento muestra una idea que es clave para nuestro análisis: que la violencia y el sonido están íntimamente ligados en su cualidad de fenómeno; y que la forma en que el trauma irrumpe en el cuerpo, y se establece en la memoria, es, por lo menos en el caso de *La casa grande*, a través de la escucha.

Estado de la cuestión

La historia de *La casa grande* está constituida de varios narradores o voces fragmentarias: los soldados, el padre, la madre, la hija, la hermana, el hermano y los hijos. Además de estos, se incluyen los decretos oficiales que el general Carlos Cortés Vargas hizo en referencia a la huelga, y una voz omnisciente que narra algunos eventos en el pueblo llamado “La Zona”, así como su descripción. Por otro lado, la acción sucede en dos espacios importantes: la llamada “Zona”, donde sucede la masacre, y “La casa grande”, donde se desenvuelve el drama del Padre y sus hijos.

La casa grande es considerada una novela clave dentro del canon de la literatura colombiana, así como un elemento cultural importante para la comprensión histórica del país. Por esto mismo, la producción crítica y teórica alrededor de la novela es basta. Para esta sección destaco algunas de las lecturas que considero pertinentes y que alumbran al texto de una forma novedosa y que se pueden llegar a ligar con la lectura que llevé a cabo. Más allá del estado de la cuestión, la finalidad de este recuento sería también dar cuenta de la ausencia del sonido en dichas lecturas e interpretaciones, a excepción de dos. Es importante notar que, además de *La casa grande*, existen otras novelas que igualmente se preocuparon por explorar la masacre de las bananeras: *Zig-zag en las bananeras* (1964) de Efraín Tovar Mozo, *Los muertos tienen sed* (1969) de Javier Auqué Lara y *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez (Palacios 197). Habría que ver

hasta qué punto se preocupan estas novelas por retratar también el fenómeno del sonido.

Castillo Mier, en un texto del 2006 titulado *La narrativa experimental de Álvaro Cepeda Samudio*, se enfoca en la experimentación formal que Cepeda Samudio lleva a cabo en la novela, y las implicaciones de esta. Para Castillo Mier “la crisis interna en el laberinto de pasillos de la casa coincide con la crisis laboral y política de la compañía bananera extranjera, instalada en el pueblo.” (31). Este paralelismo de la casa / pueblo, casa / país, es recurrente en la mayoría de las interpretaciones. Las diversas técnicas que Cepeda Samudio despliega a través de la exploración de dicha crisis le permiten iluminar de forma compleja este mundo, e igualmente situar al lector en un papel activo en el que debe “completar lo callado” por el miedo, el nepotismo y el rencor (31)³.

Por otro lado, Palacios, en su texto titulado “Poder y terror en *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio. Una lectura de la modernidad en Colombia” sostiene que, en la novela, los personajes funcionan como analogías de ciertas características del tránsito de Colombia hacia la modernidad y su asimilación de lógicas capitalistas (187). El Padre representaría el proyecto moderno de nación colombiana en su doble condición (contradictoria) de poder: por un lado, utilitarista y pragmático; por otro, tradicionalista y patriarcal (193). En este sentido, la familia, patriarcal y latifundista que Cepeda Samudio escribe en la novela vendría representando al antiguo Estado de modernidad colombiano, la “fuerte relación Estado-Iglesia sobre la cual se levantaba la nación, la cual, si bien estaba abierta al liberalismo comercial, era reacia aún a las ideas modernas sobre la igualdad, el derecho y la ciudadanía” (198). El orden social de *La Zona* se funda en estos valores,

3 Para este autor, la importancia de la novela radica en el lugar destacado que ocupa en la tradición de la novela de la violencia, como una novela con un alto grado de técnica formal, reflejado en “la estructura fragmentada de diálogos, monólogos, viñetas descriptivas, voces sin nombre, historias de familia, decretos e informes, que rompe el orden cronológico de los sucesos e imita la lógica de los recuerdos y las pesadillas [...]” (Castillo Mier 32).

orden que vienen a romper los Soldados, que en el juego de reflejos de la novela tendrían una doble representación: “[...] si por un lado su acción se orienta a preservar ese orden, por otro, defiende firmemente la influencia de nuevos actores, como la compañía extranjera, que trascienden la organización regional[...] e imponen un trasegar lento al capitalismo [...]” (199).

A la par, Aldana en su texto “Masacre, incesto y odio en *La casa grande*, de Álvaro Cepeda Samudio: un texto fundacional en la literatura del Caribe colombiano” se enfoca en varios elementos, tanto estilísticos como temáticos de la novela, como la forma en que las dinámicas de poder y la violencia de lo privado (*La Casa Grande*, la familia) se mezcla y refleja en lo público (*La Zona*, lo nacional) y en la historia de Colombia:

La estrecha relación entre el espacio público y el espacio de la casa, a raíz de la participación de la familia de la casa grande en la política y socioeconomía del lugar, afirma la existencia de un continuo espacial que define el carácter familiar de lo nacional y el papel que las categorías de género sexual juegan en los dos ámbitos. Al igual que el pueblo, la familia es una colectividad que funciona bajo una jerarquía profundamente patriarcal y absolutista, focalizada en el poder de un Padre omnipotente, dueño de una de las plantaciones que negocia con la compañía bananera. De forma paralela, el pueblo es oprimido por los patriarcas de la clase dirigente y terrateniente, quienes forman parte del cuerpo ejecutivo de la multinacional (87).

Existen dos textos cuyos autores, en su análisis, hablan del sonido en relación con la novela, y que serían antecedentes importantes para la lectura que propongo. El primero es *Coordenadas para un plano de La casa grande de Álvaro Cepeda Samudio* de Andrés Vergara Aguirre. En este, el autor se centra en las formas discursivas de la novela como un elemento clave para la comprensión de esta, usando como base teórica el concepto ya mencionado de “la nueva novela”, así como

conceptos de lenguaje cinematográfico⁴. Mientras que el análisis cinematográfico de *La casa grande* es interesante, lo que me resalta de este texto es el acercamiento de Aguirre a las voces de la novela. Solo aquí hace referencia explícita al sonido, como cuando, hablando del diálogo de los Soldados, dice: “Al igual que otros diálogos, el de este capítulo le infunde mucho dinamismo a la obra porque, además del poder que tienen aquí las palabras, las pausas y los silencios enriquecen el sentido” (89). Así, también, el concepto de voz es rescatado para el autor como punto de análisis, como vemos en este pequeño ejemplo: “La de la hermana mayor es una voz interior, una voz reprimida” (89). Aunque bueno, conceptos como “voz” o “diálogo” son frecuentes en la teoría literaria, y cuando son usados no aluden, en su mayoría, al sonido.

Por otro lado, Juan Sebastián Vargas-Trujillo en su texto titulado “Estética cinematográfica en *La casa grande*, de Álvaro Cepeda Samudio” ahonda mucho más tanto en la cuestión cinematográfica, como en el sonido. Vargas-Trujillo aborda la novela desde un enfoque interdisciplinar, usando términos técnicos del cine para iluminar nuevas interpretaciones y lecturas de esta. La parte en la que refiere al sonido específicamente, mientras que es algo vaga, existe. Lo aborda, de entrada, porque está hablando de la forma en que el capítulo de “El Padre” se construye, desde la forma, como un guion cinematográfico: “Esta escena, en que se narra el deceso del Padre a partir de sonidos —curioso recurso—, está plagada de ruidos, de tañidos. Y es que el guion cinematográfico contempla, asimismo, instrucciones de sonido” (210). Después, el autor señala otro ejemplo de sonido en el capítulo de “Los soldados”, en el que los ruidos de botas, fusiles, cornetas y pitazos tienen una presencia recurrente.

Pero después de esta breve excursión hacia el sonido, el autor se desvía y dice que en *La casa grande* igual se apela a otros sentidos, como el olfato (Vargas-Trujillo 211). Por último, hace un llamado que

4 “[...] la novela apunta hacia la “destrucción” de la técnica para convertirse en un montaje, algo más propio de la obra cinematográfica que de la literatura” (Aguirre 83).

me parece interesante: “Esto podría ameritar una revisión pormenorizada, en especial si se amplía la concepción de lo cinematográfico a cuatro o cinco dimensiones; o simplemente si se pretende enunciar el juego de los sentidos en la obra” (211).

Otro referente importante para este texto es la tesis, ya mencionada antes: *Silencio y daño en la poesía colombiana (1985 - 2020)* de Daniel Clavijero Tavera. Si bien Clavijo se concentra en el silencio (este ya es un tema bien establecido en el campo literario al momento de hablar de violencia y trauma, en específico política) y en la poesía, su acercamiento a esta nos resulta pertinente. Revisemos: “Pensar la relación del silencio con respecto a la experiencia del daño es, antes que nada, atender a un cambio en la perspectiva con que ha sido comúnmente abordada la violencia: se trata de un desplazamiento del régimen de lo visual al régimen de lo audible (Acosta, 2020)” (22). Clavijo propone su estudio como un esfuerzo por escuchar lo que otros sentidos nos revelarían de la experiencia del daño, y tratar de buscar nuevas posibilidades de sentido a situaciones de violencia (Clavijero Tavera 22). Y sobre esta escucha dice de forma puntual: “es justamente la escucha la que permite atender a los silencios, a los vacíos y quiebres de sentido, propios de la experiencia traumática [...]” (Clavijero Tavera 22). Y es desde aquí donde parte el análisis de *La casa grande*: desde la escucha, en este caso, para atender a los ruidos, gritos y demás sonidos que, al verse involucrados en el acontecimiento de la violencia, devienen en silencio. Es decir, cómo es que estas acciones de violencia, con el estruendo que las rodea, encierran en sí el sonido y el silencio. Con el enfoque al sonido no se pretende, tampoco, ser una especie de contrario a los estudios del silencio, sino, como dice Clavijo, cambiar de perspectiva, buscar nuevas posibilidades de sentido, de análisis, de acercamiento y, posiblemente, de resarcimiento.

Sobre el sonido en *La casa grande*

¿Qué es lo que se busca develar con una lectura de *La casa grande* enfocada en el sonido? De entrada, señalar la forma en que el sonido y la violencia están ligados en la novela, y las reflexiones (tanto literarias

como político-sociales) que podemos desprender de esta unión. Como dice Clavijero:

Explorar el silencio [en este caso el sonido]⁵, en tanto fenómeno de la dimensión audible de las violencias en Colombia, es atender a una práctica íntimamente vinculada con la interioridad de la experiencia, así como con la afectividad política del conflicto armado y con el papel del lenguaje en el entramado simbólico de la violencia. Y hacerlo desde la producción literaria es atender a una de las formas en que la palabra se inscribe –responde y actúa– en el «tejido público del daño» (Thiebaut, 2017, p. 225); una palabra que particulariza desde la imaginación para decir la experiencia colectiva (11).

Y segundo, se busca señalar la forma en que, en su novela, Cepeda no solo exploró un cambio de paradigma en el estado-nación del Colombia premoderno al moderno-capitalista, sino que también exploró, si bien de forma prototípica, la manera particular en que las guerras y la violencia extrema contemporánea derivan muchas veces en un uso violento del sonido, como delineó Daughtry en su concepto *thanatasonics* y, Goodman, por otro lado, con el concepto de *sonic warfare*, que exploraremos más adelante.

El primer sonido con el que nos encontramos en la novela es el del habla (diálogo) de los soldados. Llamar al habla “sonido” puede sonar contradictorio porque normalmente relacionamos el “sonido” o “ruido” con elementos menos lógicos e inteligibles que el lenguaje. La RAE define sonido como: “m. Sensación producida en el órgano del oído por el movimiento vibratorio de los cuerpos, transmitido por

5 Esta nota al pie de página no pertenece a la cita original, y responde a cierta necesidad por crear una distinción entre “sonido” y “silencio”, distinción que me pone en aprietos ya que, considero, estos dos conceptos no se pueden comprender más que en una especie de continuidad, donde uno (el silencio) da paso al otro (el sonido), y viceversa, el sonido da después paso al silencio. La definición de sonido, pienso, tampoco se puede hacer ubicando a este concepto como una “sensación”, ya que el silencio igualmente podría catalogarse de esta forma. Definiría, pues, en tenor de este escrito, definir sonido como “experiencia” y silencio como “recuerdo” de dicha experiencia en su ausencia.

un medio elástico, como el aire”, por lo que llamar sonido al habla es válido. En el caso de la novela, el diálogo de los soldados cumple justamente esta función de sonido a través del cual se establece cierta lógica. Como diría Palacios, sería la lógica de la modernidad y del capital. Esto se ve delineado en la discusión presente en dicho diálogo, sobre si lo que están haciendo está, de alguna forma “bien o mal”:

- Tienes miedo? El teniente **dijo** que tiene armas, pero yo no creo.
- He estado pensando por qué nos mandaron.
- **No oíste lo que dijo el teniente:** no quieren trabajar, se fueron de las fincas y están saqueando los pueblos (Cepeda 4).⁶

Esta lógica de la violencia capitalista estaría, pues, fundada en aquello que le “dicen” a los soldados. En una escucha que, si bien, un soldado se cuestiona, el otro la acepta como una especie de sonido al que es imposible hacerle frente o criticar. Y por eso, la etiqueta de sonido les correspondería a las instrucciones del teniente por sus cualidades de elementos inalterables, al igual que al diálogo de los soldados porque si bien existe una duda, al final las órdenes que tienen que cumplir pesan más que sus dudas y reflexiones, volviendo así (desde el punto de vista de la acción política) a este diálogo en simple sonido.

Esta equiparación de sonido = diálogo y la forma en que la escucha crea o acarrea estos valores se ve expresado de forma más clara en la igualación que Cepeda hace de ciertos sonidos militares como señales y comunicadores, que son interpretados, pero de una sola manera posible. Por ejemplo, los pitazos: “Entonces se oyó el pitazo: corto, agudo, frío: como un cuchillo: como una señal” (Cepeda 22). Para los militares, una parte esencial de su comunicación es a través de sonidos que se han cargado de significados, significados que funcionan como códigos que solo ellos conocen. Pero estos sonidos, así como lo que “dice” el teniente, son unilaterales: existe emisor y receptor pero el receptor no importa en esta comunicación más que en cualidad pa-

6 Las negritas en esta cita no forman parte del texto original, fue, más bien, una decisión hecha por mí para remarcar aquello que refiriera a la escucha.

siva. Es decir, en este caso, el receptor no contesta ni interpreta, tan solo escucha y ejecuta.

Clavijo, en *Silencio y daño en la poesía colombiana (1985 - 2020)*, al hablar de la tipología del silencio que el autor Rigoberto Reyes Sánchez emprende, dice:

El desarrollo de lo que Reyes denomina «silencio poético» podría entenderse desde dos perspectivas: de un lado, como el trabajo que debe hacer el poeta al intentar nombrar el mundo con las ruinas del lenguaje, «usar el lenguaje de un modo distinto al de los perpetradores», como lo hizo Paul Celan [...] (31).

Retomo esta cita porque, en el caso de *La casa grande*, pienso que lo que Cepeda Samudio lleva a cabo es precisamente el uso de este “silencio poético” pero a la inversa. Una especie de “sonido poético”. Hablando específicamente de este primer diálogo entre los soldados, Cepeda Samudio usa el lenguaje de los perpetradores dotándolo de un sentido *entre líneas*, un sentido que oscila alrededor de las preguntas, ocultas en toda la novela: ¿qué esconde el sonido detrás de su aparente ruido incongruente? ¿Qué ocultan las palabras entre soldados, los disparos, los golpes y los gritos? Más adelante, en el capítulo titulado “El decreto”, Cepeda Samudio retoma el decreto en el que el ejército declara como una “cuadrilla de malhechores a los revoltosos de la Zona Bananera” (Cepeda Samudio 67). Si bien este decreto no es una transcripción textual del “verdadero” decreto emitido por el ejército (Palacios 189), este está escrito con un lenguaje claro y burocrático, propio de un documento oficial, no literario. Más allá de “oficializar” la masacre, de mostrar que existió un texto que la preconfiguró, Cepeda Samudio reproduce en la novela este documento por su cualidad de ruido: órdenes no interpretables que, frente al asesinato, y frente al sufrimiento que le sigue, no son más que palabrería: *blah-blah-blah*.

Sería importante también retomar las ideas de Mier respecto a la forma experimental de Cepeda Samudio para ligar al sonido con la manera en que los personajes experimentan y viven ciertos eventos

en la novela. En el segundo capítulo (“La Hermana”), se narra por primera vez un suceso dentro de la Casa Grande: el Padre golpea a la Hermana por haber tenido sexo con uno de los soldados. Este suceso, sin embargo, es narrado desde el punto de vista de otra hermana (con minúsculas) y es el sonido, o la escucha de ciertos sonidos, lo que nos transmite su experiencia del evento: “Cada una en nuestros cuartos oyó los pasos duros del Hermano cuando se detuvieron frente a la cama de ella. Después su voz llenó calladamente todas las habitaciones de la casa: Maldito padre, maldito padre. Y entonces fue cuando oímos por primera vez el llanto de la Hermana.” (Cepeda 30). Más adelante, cuando ocurre el asesinato del Padre por parte de un grupo de personas del pueblo, la narración se encuentra focalizada en el personaje de “la muchacha”, que escucha el asesinato (que sucede en un exterior) desde un cuarto, y a través de esta escucha lo vive:

La muchacha oyó el golpear amortiguado y redondo de los cascos del caballo en el patio; y luego, en un tropel **silencioso**, en procesión regular, el **ruido** de las varas, de la talanquera y los **pasos** sobre el barro apisonado [...] oyó las botas del Padre afirmarse sobre el piso duro del cuarto: oyó desatancar la puerta y girar los goznes **ruidosamente**. Y entonces todos los sonidos secos de la muerte y del apresuramiento se metieron atropellándose por el hueco **desamparado de la puerta**. La Muchacha oyó el abalanzarse de los hombres y el forcejeo; oyó el rodeo jadeante alrededor del Padre [...] **La Muchacha no oyó palabras: solamente el relincho furioso y el galope despavorido del caballo atravesando el pueblo como una herida ancha e inacabable** (Cepeda 64).⁷

Con esto llegamos a un punto clave para comprender el postulado del sonido en *La casa grande*: **que el sonido, como elemento siempre presente en el acto de violencia, es un configurador importante en la forma en que dicho evento se vive y, después, se revive** (a través del trauma). En la cita pasada esto queda claro en la última oración,

⁷ El uso de negritas no forma parte del texto original y fue agregado de nuevo por mí para hacer énfasis en aquellas partes del texto que refirieran al sonido o la escucha.

marcada en negritas, donde la palabra es borrada, y solo permanece el sonido del caballo, relinchando y cabalgando. El final de esta oración es interesante por la doble significación que le podemos dar “una herida ancha e inacabable” podría referirse tanto al pueblo, que el caballo atraviesa, o también al relincho y al galope, a los sonidos. Esta segunda lectura sería pertinente para nuestra interpretación porque es muestra de la forma en que en la novela el sonido deviene trauma.

El ruido como un elemento constitutivo del daño lo desarrolla el autor J. Martin Daughtry en su texto “*Thanatosonics: Ontologies of Acoustic Violence*”. Para este autor, el sonido es la modalidad pública en la que la violencia armada se distribuye con más facilidad (26). El autor se centra específicamente en la invasión estadounidense a Irak, conflicto armado que duró del 2003 al 2011, y la forma en que el sonido tuvo un rol importante en el conflicto, no solo por la cualidad táctica y simbólica que este posee en un contexto de guerra, sino también por la forma en que este sirvió como una fuente democrática de trauma y terror (Daughtry 27). Si bien el análisis de Daughtry podría parecernos sumamente contemporáneo, encuentro paralelos entre este y la manera en que Cepeda Samudio hila la vivencia de la violencia con el sonido. Como si la “escucha” del acto violento fuera el elemento parasitario que después convierte el recuerdo de este en trauma. La triada sonido-violencia-experiencia que podemos identificar en *La casa grande* es prueba de la insistencia de Cepeda Samudio (señalada previamente por Mier y Vargas Trujillo) por explorar vertientes literarias inéditas.

Por otro lado, no es gratuito que en la novela la realidad de la masacre, aquel instante dislocado del cotidiano por su cualidad de violencia extraordinaria (porque la violencia hacia los obreros ya estaba presente en lo económico solo que de forma mucho más veladas) sea inaugurado con un sonido:

El sonido del pito desacostumbrado se nos metió en los oídos y nos cortó la procesión de imágenes que zumbaban alrededor de las apretujadas palabras de Carmen. [...] La rutina regular y perfecta de los días que no eran domingo quedó rota, desordenada, como si alguien hubiera manoteado metódicamente sobre un ordenado fichero de dominó. Sólo tú, y ahora la Hermana, sabían que ese tren era el comienzo de un horario, no nuevo, extraño pero no nuevo (Cepeda 33).⁸

Que el sonido sea el elemento que acarrea la violencia y que rompe el cotidiano de los personajes cobra peso cuando tomamos en cuenta el concepto de *thanatosonics* que Daughtry plasma para hablar de la fusión extrema de violencia y sonido (28). Para este autor, tanto la violencia como el sonido comparten características ontológicas que hace que se muevan de forma similar a través del mundo: “[...] like sound and in part through sound, violence has a simultaneously directional and omnidirectional ontology, one that flows partially back onto violent actors in unexpected and generally unacknowledged ways” (Daughtry 29). Si bien lo que el autor trata de decir aquí es que la violencia se comporta similar al sonido en el sentido que aquel que lo/la crea, al mismo tiempo, es también víctima de este. La cita pasada es importante porque delinea el modo en que en la novela el primer “sonido de pitido” que da “comienzo de un horario” es, al mismo tiempo, un sonido y la violencia en sí. Y en toda la novela los sonidos cumplen siempre esta doble función de ser productos de la violencia y la violencia en sí.

El hecho de que en *La casa grande* se le preste tanta atención al sonido está ligado a la dimensión, por llamarlo de alguna manera, pre-simbólica que el sonido acarrea. Citando de nuevo a Daughtry: “the semantic richness of sound — sound’s intelligible, interpretable dimension — can at times be complicated, if not eradicated, by its overwhelming material presence. As actors in the world, some sounds assert themselves so forcefully that they preempt the human

8 Negritas no forman parte del texto original.

act of interpretation" (32). Porque, en el texto, los sonidos existen siempre en su cualidad de pre-símbolos (por lo menos para los personajes, no tanto para nosotrxs lxs lectores). La novela, más que explicar la masacre, o racionalizar este acto de violencia extrema, busca explorar sus distintas dimensiones, en las que se incluye la dimensión afectiva. Esto lo podemos ver, de nuevo, en el asesinato del Padre. Es interesante porque Cepeda Samudio no narra nunca la masacre, pero si se decanta por relatar este otro evento. La manera en que este acto se hace presente por primera vez en la novela es a través de sonidos:

Después del tumulto de las botas, las espuelas, los yataganes y por último los pellones, la voz, libre de la lluvia y de la llegada, llenó todo el aire en todos los espacios de la casa: A la Madre no: avísele a ella. Y luego las palabras: no la lluvia, ni la llegada ni la voz; sino las palabras: Lo mataron en Sevilla, a punta de cavador (Cepeda 43).

A la par, todos estos sonidos son convertidos en afecto cuando en el cuerpo de los personajes, en este caso de la familia, son llevados justamente, más que a la lógica o a la razón, al sentimiento: "Y las palabras, el llanto, las botas, las espuelas, los cascos, los caballos, en solo y apelotonado sonido llenándonos, llenándonos, llenándonos el cuerpo hasta reventársenos los ojos en un llanto ronco y salobre" (Cepeda 43). Aquí el sonido provoca una reacción física en los cuerpos de la familia. Y más que considerarlo una simple figura retórica, en el sentido de que los sonidos no llenan los cuerpos literalmente hablando, aquí sería pertinente considerar la manera en que el sonido, y el ruido en general, afecta nuestra corporalidad, y en que, al ligarlo con la violencia, se vuelve algo "material". Daughtry señala que, en general, la mayoría de los sonidos con los que convivimos día a día se caracterizan por su liviandad fenomenológica, es decir, estos no son percibidos materialmente por nuestro cuerpo, pero a cierto volumen, los sonidos se pueden tornar pesados y adquirir masa y textura. El autor concluye

que “[...] sound is not only a polysemic text for us to interpret but a material force for us to reckon with” (30).

En su texto *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, Steve Goodman delinea el concepto de *Sonic Warfare* para hablar de “[...] the use of force, both seductive and violent, abstract and physical, via a range of acoustic machines (biotechnical, social, cultural, artistic, conceptual), to modulate the physical, affective, and libidinal dynamics of populations, of bodies, of crowds” (10). Más adelante, Goodman sostiene que lo sónico (entiéndase por sónico todo aquello que *suen*a) previo a la activación de una respuesta cognitiva, es un fenómeno que despierta una respuesta “afectiva”. Esto se liga a la condición pre-simbólica del sonido de Daughtry. El sonido, pues, estaría íntimamente ligado al trauma en su existir pre-lógico. Pero en este caso, y aquí es donde *La casa grande* resulta casi profética, el sonido no existe como precursor o iniciador del trauma sino como *el trauma mismo*, un trauma donde los cuerpos se hinchan, se llenan, donde terminan con los ojos reventados:

Need we be reminded that noise, like anything else that touches you, can be a source of both pleasure and pain and that «beyond a certain limit, it becomes an immaterial weapon of death. The ear, which transforms vibration into electric impulses addressed to the brain, can be damaged, and even destroyed, when the frequency of a sound exceeds 20,000 hertz, or when its intensity exceeds 80 decibels. Diminished intellectual capacity, accelerated respiration and heartbeat, hypertension, slowed digestion, neurosis, altered diction: these are the consequences of excessive sound in the environment» (Goodman 10).

Es precisamente en la dimensión afectiva del sonido en *La casa grande* donde se encuentra la justificación de su ser en la novela. El sonido en el texto está configurado más allá de sus elementos lógico-simbólicos y por eso puede ser leído como un motivo de la violencia, o, como se ha dicho anteriormente, como la violencia en sí. Retomando a Mier:

En vez de intentar la conmoción indignada del lector, a través de una acumulación descomunal de anécdotas espeluznantes, Cepeda se esfuerza por iluminarle **las raíces ocultas de la violencia y sus secretas proyecciones psicológicas y sociológicas**, del cual los asesinatos y los atropellos no son sino las consecuencias, poniéndolo a pensar, comprometiéndolo en la búsqueda del sentido profundo de los hechos (Mier 30).

El sonido, pues, ciñéndonos a esta lectura de Mier de la novela, sería precisamente una de las raíces ocultas tanto de la violencia como del trauma. Como podemos leer en Daughtry “despite its initial ephemerality, despite the inevitable “decay” that follows the acoustic “attack”, the brain can treat sound as a flickering but persistent object, one capable of revisiting us periodically with varying levels of verisimilitude and immediacy” (33).

A manera de conclusión e invitación

La casa grande, leída desde este enfoque hacia el sonido, toma un matiz transgresor y muestra un acercamiento fatídico respecto al sonido y su relación con la violencia extrema y la guerra. Transgresor, hasta cierta medida, por “permitir” dicha lectura, a diferencia de otras novelas, poemas o textos literarios que hablan de violencia cuya reflexión o teorización se desdobra mejor a partir del silencio. Mientras que en la novela se podría equiparar al sonido, en su cualidad de inaprensible e irrepresentable, al acto de violencia que es la masacre (igual de inaprensible), resulta pertinente esta lectura fatídica que se hizo para, de alguna forma, situar la novela en algunos eventos actuales. Lo fatídico, y ya se ha mencionado, radica en que la novela parece adelantarse, en su tratamiento del sonido y la violencia, al papel tan importante que ha tomado el sonido, el ruido, y hasta la música, en conflictos bélicos, violencias y genocidios contemporáneos. Tanto Daughtry como Goodman desarrollan sus conceptos usando como base violencias y genocidios contemporáneos. Daughtry, por su lado, retoma la invasión estadounidense en Irak, Goodman, por otro lado, toma varios conflictos. Su texto, después de una breve novelización,

abre con la siguiente frase: “In November 2005, a number of international newspapers reported that the Israeli air force was using sonic booms under the cover of darkness as “sound bombs” in the Gaza Strip” (Goodman xiii). Rescato esta cita porque, hasta el día de hoy, el genocidio en Gaza por parte del (autoproclamado) estado israelí ha cobrado más de 52,800 vidas palestinas, y parte de las tácticas de guerra y terror psicológico que Israel ha usado han sido los mencionados *sonic booms*, así como drones que transmiten audios de bebés y mujeres llorando, para sacar a los palestinos de sus casas y exponerlos a ataques (NDTV).

Todo esto, sumado al trauma diario que seguramente conlleva vivir en un espacio cuyo paisaje auditivo cotidiano gira alrededor de la violencia, se puede ligar a la reflexión del sonido y el trauma en *La casa grande* en levantar ciertos cuestionamientos y puntos de abordaje textuales de la violencia que atraviesan no solo los palestinos, sino que atravesamos también en México y Latinoamérica. En este sentido, habría que pensar en la pertinencia de incluir más seguido al sonido en las discusiones académicas y literarias que giran al rededor del silencio, la violencia, el trauma y la memoria. Pues, retomando el ejemplo del genocidio en Gaza, donde las imágenes de las muertes, los ataques por parte de Israel, los *sonidos* de las muertes, los llantos, gritos y explosiones, están siendo transmitidas a nuestras pantallas casi a tiempo real, envuelven tanto sonido como silencio, estruendo y ensordecimiento. ¿Qué descubriríamos desde la literatura (formas de enmendar el dolor, de rezurcir) si enfocamos nuestra lectura al sonido? Daniel Clavijo Tavera, en relación con la forma en que la poesía colombiana se ha acercado a la violencia del país, dice: “El desafío, pues, como también lo señala Richard, es tratar de pensar qué tipo de lenguaje es capaz, no de sobrevivir dicha “catástrofe del sentido”, sino de relatarla, de dar testimonio de su profunda y devastadora inaudibilidad” (Clavijo 25). ¿Será que hoy el reto es aprender a narrar alrededor, sobre, dentro del sonido y el ruido? *La casa grande* sería, en este caso, un punto de partida clave.

Referencias

- Aldana, Ligia. "Masacre, incesto y odio en La casa grande, de Álvaro Cepeda Samudio: un texto fundacional en la literatura del Caribe colombiano". *Visitas al patio*, No. 9, 2015, pp. 71-94.
- Betancur Echavarría, José Manuel. (2021). "La crítica literaria sobre la literatura de la violencia en Colombia: aproximación a una reevaluación". *Lingüística y Literatura*, (80), 54-68. Epub December 06, 2022. <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.n80a04>
- Castillo Mier, Ariel. "La narrativa experimental de Álvaro Cepeda Samudio". *Revista Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, N°. 4, 2006, pp. 21-48.
- Cepeda Samudio, Alvaro. *La casa grande*. Plaza & Janes, 1985.
- Cepeda Samudio, Alvaro. "The Road of Excess Leads to the Palace of Wisdom". *Los cuentos de Juana*. Aco, 1972.
- Clavijo Tavera, Daniel. *Silencio y daño en la poesía colombiana (1985 - 2020)*. 2021. Universidad Eafit, tesis doctoral.
- Daughtry, J. Martin. "Thanatosonics: Ontologies of Acoustic Violence". *Social text*, 119, Vol. 32, No. 2, 2014, pp. 25-51.
- Elias Caro, Jorge Enrique. "La masacre obrera de 1928 en la zona bananera del Magdalena-Colombia: Una historia inconclusa". *Andes*, vol.22, n.1., 2011.
- Goodman, Steve. *Sonic Warfare: Sound, Affect and the Ecology of Fear*. Estados Unidos, The MIT Press, 2010.
- Jimeno, Myriam. "Novelas de la violencia: en busca de una narrativa compartida". *La Restauración Conservadora*, editado por Rubén Sierra, 291-339. Bogotá: Universidad
- Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas.
- NDTV. Crying Babies. "Sonic Booms: Inside Israel's Psychological Warfare In Gaza", *NDTV World*, 05 de Diciembre del 2004, <https://www.ndtv.com/world-news/crying-babies-sonic-booms-inside-israels-psychological-warfare-in-gaza-7176445>.
- Palacios, Danilo. "Poder y terror en *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio. Una lectura de la modernidad en Colombia." *Desde el Jardín de Freud*, n. 14, 2014, pp. 187-200.
- Reyes Sánchez, Rigoberto. "Enmudecer, acallar, guardar. Violencia y silencio en el México contemporáneo". *Los silencios de la guerra*, editado por Camila de Gamboa y María Victoria Uribe, Editorial Universidad del Rosario, 2017, pp. 255 - 295.
- Vargas Trujillo, Juan Sebastián. "Estética cinematográfica en *La casa grande*, de Álvaro Cepeda Samudio". *Ikala*, Vol. 28, No. 1, 2023, pp. 198 - 215.
- Vergara Aguirre, Andrés. "Coordenadas para un plano de *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio". *Estudios de Literatura Colombiana*, No. 8, 2001, pp. 72 - 95.

AÑO 10 NÚMERO 18, JULIO-DICIEMBRE 2026, PP. 50-66
ISSN: 2954-4246, <http://amox.buap.mx>

LA CULPA DEL SOBREVIVIENTE Y LA POSMEMORIA EN LA NOVELA *JAMÁS, NADIE* DE BEATRIZ RIVAS

SURVIVOR'S GUILT AND POST MEMORY IN BEATRIZ RIVAS' *JAMÁS, NADIE*

LUISA MARÍA CABALLERO CORTÉS

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA PUEBLA (MÉXICO) DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

<https://orcid.org/0009-0009-6223-6469>

luisa.caballero@iberopuebla.mx

Fecha de recepción: 30 de septiembre de 2025

Fecha de aceptación: 11 de junio de 2026

Resumen:

Este artículo analiza cómo se manifiestan los sentimientos de culpa del sobreviviente y la construcción de la posmemoria (Sarlo) en la novela *Jamás, nadie* de Beatriz Rivas. A través del personaje de She Yan, quien presencia la matanza de chinos en Torreón durante la Revolución mexicana, y de su hija Mía, quien décadas después reconstruye su historia familiar, se examinan los efectos del trauma (LaCapra) en la identidad, la memoria personal y transgeneracional. El análisis se enmarca en los temas de violencia étnica (sinofobia) y narrativa de la migración en la literatura mexicana contemporánea. La novela se presenta como un espacio ficcional donde se confrontan el silencio histórico y la necesidad de elaborar el pasado desde la perspectiva de los descendientes.

Palabras clave: Violencia étnica, sinofobia, trauma, violencia extrema.



Abstract:

This article analyzes how survivor's guilt and the construction of postmemory (Sarlo) are manifested in the novel *Jamás, nadie* by Beatriz Rivas. Through the character of She Yan, who witnesses the massacre of Chinese people in Torreón during the Mexican Revolution, and his daughter Mía, who decades later reconstructs her family's history, the effects of trauma (LaCapra) on personal, transgenerational, and identity memory are examined. The analysis is framed around themes of ethnic violence (Sinophobia) and migration narratives in contemporary Mexican literature. The novel is presented as a fictional space where historical silences are confronted and the need to process the past from the descendants' perspective is foregrounded.

Keywords: Ethnic violence, Sinophobia, trauma, extreme violence.

Marco teórico contextual

La novela *Jamás, nadie* se circunscribe dentro de los temas de la discriminación étnica y la sinofobia, que se materializan en un acto de violencia extrema como lo es una masacre. Este episodio, casi olvidado en la historia de México, se llevó a cabo durante la Revolución —específicamente en 1911—, un periodo de crisis, anarquía y confusión que despertó el odio acumulado hacia lo extranjero, específicamente lo chino. En un momento en el que la ideología propagada por los movimientos anti chinos toma forma y provoca un baño de sangre.

La Matanza de Chinos en Torreón fue un episodio trágico de violencia racial. En esa época, México atravesaba un periodo de gran inestabilidad política y social, lo cual fue el detonante para que un grupo de trabajadores chinos que vivían en la región fueran objeto de ataques violentos. El conflicto comenzó por un cúmulo de tensiones sociales y económicas, pues muchos mexicanos vieron a los chinos como competencia desleal en el mercado laboral. Beatriz Rivas lo describe en la novela de la siguiente manera:

En los últimos meses se ha enterado del creciente rechazo a

los súbditos celestes. Él mismo atestiguó, durante la reciente ceremonia para conmemorar la Batalla de Puebla en Gómez Palacio, el discurso contra los chinos en boca del albañil Jesús Flores, acusándolos de robarse empleos (13).

La situación se desbordó cuando un rumor sobre una supuesta traición de los chinos al bando revolucionario circuló entre la población. A pesar de que no había evidencia que respaldara esta acusación, el resentimiento popular alimentado por la oligarquía empresarial y la política de estado se canalizó hacia la comunidad china. El 13 de mayo de 1911 una turba de mexicanos, en su mayoría campesinos y trabajadores, atacó los negocios y casas de los chinos en Torreón. A lo largo de tres días, 303 chinos y cinco japoneses fueron asesinados, sus comercios saqueados y sus viviendas destruidas. En la novela, un personaje menciona que: “No le es posible adivinar que en el puesto de la Cruz Roja de la Avenida Hidalgo yacen 129 cadáveres de chinos y otros 75 en el de la Avenida Morelos” (Rivas 13). Es importante resaltar que la reparación de los daños nunca ocurrió y que, incluso en la actualidad, es un suceso poco conocido en la historia del estado de Coahuila y de México como país.

Por otro lado, es necesario definir algunos conceptos clave para el análisis, como son la violencia étnica, la sinofobia, la culpa del sobreviviente y la posmemoria. La violencia extrema es el punto de partida de la novela, pues es el móvil de la narración y por lo tanto de este análisis. Según Matthew Lange en su obra titulada *Killing Others: A Natural History of Ethnic Violence*, “la violencia étnica tiene tres características esenciales: enfrenta a los habitantes de un mismo país, es una forma de violencia colectiva en la que participa una multitud y es motivada por las diferencias étnicas” (7). Estas características se encuentran presentes en ambas líneas narrativas de la novela, aunque de forma explícita en la de Yan, y de un modo mucho más sutil en la de su hija. Aunado a esto, y hablando de manera más específica para el caso del racismo hacia la población china, se encuentra el concepto de la sinofobia.

Este término hace referencia a un sentimiento de aversión u odio hacia China, su gente y su cultura, en especial a las minorías que migran a otros países. La relación de este concepto con la matanza tiene una raíz aún más profunda, pues no se basa solo en un momento de violencia sin sentido, sino que es el resultado de los incentivos de la propaganda anti china que diversos movimientos se encargaban de difundir. Jorge Gómez Izquierdo ha publicado varios artículos sobre el racismo antichino en México, así como su tesis titulada *Movimiento antichino en México (1871-1934)* en la que desarrolla el tema de los problemas del racismo y del nacionalismo durante la revolución mexicana. Robert Chao Romero también aborda este tema en su libro *The Chinese in Mexico 1882-1940*; en el capítulo en el que se enfoca en la sinofobia y el movimiento anti-chinos menciona a Sonora como el epicentro.

Romero establece a la población de clases media y baja como los principales promotores de la hostilidad contra los chinos, debido a que los percibían como los causantes de los problemas económicos del país. Menciona que se quejaban de la prosperidad de los negocios de estos extranjeros, ya que crecían con rapidez en comparación con los de los propios mexicanos: “Este éxito económico generó un profundo resentimiento en los emprendedores y comerciantes mexicanos y condujo al surgimiento de las campañas anti-chinas” (Romero 157). Este odio era manifestado de manera sistemática, mediante la creación de clubes y organizaciones, así como de publicaciones en periódicos, la participación en protestas y la promoción de boicots de negocios chinos. Además, en su propaganda intentaban desprestigiar desde distintos ángulos a los migrantes chinos:

Los defensores de las campañas antichinas, en su discurso de nacionalismo económico, acusaban a los inmigrantes chinos de acaparar el comercio minorista, perjudicando a los comerciantes mexicanos y frenando el desarrollo económico del país. Acusaban también a los chinos de competencia desleal, de ocupar empleos tradicionalmente desempeñados por mujeres mexicanas y de inflar los precios de los alimentos básicos (Romero 159).

Otras de las críticas se centraban en que los chinos enviaban parte de su dinero a sus familiares en China en lugar de gastarlo en México, en que los matrimonios entre chinos y mexicanas solo conduciría a la degeneración de la raza, en que los migrantes de China presentaban una amenaza para la salud pública porque traían enfermedades y no tenían hábitos higiénicos, y en que las comunidades chinas creaban organizaciones mafiosas que promovían la migración ilegal, las apuestas y el comercio de opio. De manera que, es posible apreciar que la sinofobia en el México revolucionario fue un movimiento de violencia sistemática en donde una masacre fue el resultado de un discurso de odio generalizado. Todos estos ejemplos aparecen plasmados en distintos momentos de la novela, pues la vida de She Yan tras este momento traumático es aún marcada por el racismo; desde que le impiden casarse con la mujer que ama hasta obligarlo a abandonar su empleo y mudarse a la capital.

Por otro lado, la culpa del sobreviviente, según Muñoz Serna, se caracteriza por ser “una condición psicológica adversa en la que el sujeto se responsabiliza, contra evidencia, por una situación en la que percibe que ha escapado de un daño, mientras que otros, con los que tienen una conexión caracterizada por el deseo de bienestar, no lo han hecho” (*Culpa sin trasgresión: un análisis filosófico de la culpa del sobreviviente* 44). En la novela, el protagonista vive con el peso de esta culpa y es parte fundamental de su desarrollo, pues moldea su personalidad así como sus acciones durante su juventud. Este concepto se relaciona con el trauma, sobre el cual habla LaCapra en su libro *Escribir la historia, escribir el trauma*: “El trauma es una experiencia que trastorna, desarticula el yo y genera huecos en la existencia; tiene efectos tardíos imposibles de controlar sino con dificultad y, tal vez, imposibles de dominar plenamente” (63). Al tener en cuenta ambas definiciones, es posible afirmar que la culpa del sobreviviente es una secuela de un evento traumático. La culpa con la que carga She Yan se deriva del impacto proveniente del trauma que la masacre le ha

dejado, y al no haberla tratado, le ha dejado secuelas psicológicas y emocionales, como ejemplo de ello está la dificultad para crear una relación cercana con su propia hija.

En relación con el trauma es necesario mencionar los conceptos de “Acting out” y “Working through”, también abordados por LaCapra. Estos se refieren a la respuesta que se tiene al trauma a largo plazo. Mientras que el primero hace referencia a “situaciones en las que el pasado nos acosa y nos posee, de modo que nos vemos entrampados en la repetición compulsiva de escenas traumáticas, escenas en las que el pasado retorna y el futuro queda bloqueado o atrapado en un círculo melancólico y fatal que se retroalimenta” (45-46); el segundo trasciende el recuerdo y, por lo tanto, “nos es posible distinguir entre pasado y presente, y recordar que algo nos ocurrió (o le ocurrió a nuestra gente) en aquel entonces, dándonos cuenta empero de que vivimos aquí y ahora, y hay puertas hacia el futuro” (46). Una manera de interpretar estos conceptos es que en el “Acting out” los recuerdos dominan a la persona, y en el “Working through” ya es la persona quien logra controlar sus recuerdos. Este es el arduo camino que los sobrevivientes de un evento traumático deben recorrer para sanar sus heridas internas y reconciliarse con su pasado. Esto se encuentra presente a lo largo de toda la obra, pues es posible observar la manera en que Yan pasa de recriminarse a aceptar las acciones que tuvo que tomar.

Con relación a esto, pero con un enfoque centrado en la memoria de una segunda generación, se encuentra el concepto de la posmemoria. Beatriz Sarlo lo define en su obra *Tiempo pasado* como un:

recuerdo público o familiar de hechos auspiciosos o trágicos. El prefijo “post” indicaría lo habitual: es lo que viene después de la memoria de quienes vivieron los hechos y, al establecer con ella esa relación de posterioridad, también tiene conflictos y contradicciones característicos del examen intelectual de un discurso sobre el pasado y de sus efectos sobre la sensibilidad (128).

Con esto se puede abordar el hecho de que la violencia no solo afecta a los individuos, sino que permea en todo lo que les rodea. En el caso de la familia de las víctimas, lo que se puede apreciar es la búsqueda de distintas formas de empatía, así como de la comprensión de un trauma con el que tienen relación pero que no vivieron en carne propia. Asimismo, como se plantea en la novela, la posmemoria también es una forma de sentirse más cerca de aquel ser querido.

Estado de la cuestión

La matanza de chinos en Torreón fue un evento trágico que pasó casi desapercibido durante mucho tiempo. Sin embargo, en la actualidad varios escritores e investigadores, además de Beatriz Rivas, se han dedicado a desenterrar los detalles de lo ocurrido y a plasmarlo en sus escritos. Entre ellos destaca Julián Herbert con *La casa del dolor ajeno* en donde relata, con una mezcla de géneros entre ensayo, crónica y novela, sobre sus viajes a Torreón, sus conversaciones con taxistas de la zona y sus investigaciones en los archivos que aún contienen testimonios.

Otro texto que aborda esta masacre fue la obra titulada *Entre el río Perla y el Nazas* escrita por Juan Puig. Allí expone de manera más detallada la historia de la inmigración china y los motivos que dieron origen a la sinofobia, así como el desarrollo de la matanza y los acontecimientos posteriores.

Por otra parte, se encuentra la novela *Fantasmas del oriente* de Imanol Caneyada. En la cual, aunque no tiene como tema central la matanza, sí aborda elementos esenciales sobre la situación de los chinos en el México de antes y después de la revolución, así como del racismo del que fueron víctimas en varios puntos del país. Lo cual permite ver desde nuevas perspectivas las expresiones que adoptó la sinofobia en aquella época, así como tener un panorama general más amplio sobre el contexto de la época.

La culpa del sobreviviente: el día en que She Yan perdió las lágrimas

La novela *Jamás, nadie* inicia cuando She Yan, tras escapar de la muerte, se esconde en un negocio vecino en donde es auxiliado por un joven estudiante de medicina mexicano quien se apiada de él. En aquel lugar, aún sin sentirse seguro y con los gritos procedentes de la matanza resonando a la distancia, rememora lo que acaba de acontecer hace poco en la lavandería de su familia mientras continúa en un estado de shock. Ha presenciado el asesinato de su padre, su hermano y su primo, los únicos parientes que tenía en este país extraño: “Respira con rapidez y lanza un grito sordo, un gemido animal. She Yan se cubre el rostro con las manos, aunque evita cerrar los párpados: al cerrarlos, la imagen de los cuerpos mutilados de su padre y su hermano, de su primo, lo torturan” (Rivas 12). El instinto de supervivencia lo llevó a esconderse, y este, en conjunto con el pánico, le hizo no proferir sonido alguno y permanecer quieto incluso después de que los asesinos de su familia se hubieran ido. Cuando finalmente puede moverse, el miedo a la muerte y a la violencia lo impulsan a correr lejos de allí, a buscar un lugar seguro. Sin embargo, estas acciones realizadas como respuesta a una situación abrupta y sin la posibilidad de reflexionar antes de decidir, atormentarán la vida de She Yan por mucho tiempo.

El dolor por la pérdida, la frustración por no haber hecho nada, por haberse quedado paralizado y luego haber huído son características recurrentes en la construcción del personaje. “Yan no puede vivir el duelo. No hay cuerpos que enterrar; los tuvo que abandonar para salvar su propia vida” (Rivas 39). Todos estos son elementos que abonan a desarrollar un sentimiento de culpa, a cuestionarse si en realidad él merecía continuar viviendo o si a pesar de todo valía la pena seguir viviendo.

Después de un evento traumático quedan secuelas que marcan a la persona de por vida. En especial cuando involucran emociones que no se terminaron de procesar, que fueron tan intensas que dejan una impresión profunda en el recuerdo. Rememorar el momento es revivir

los sentimientos. Según Muñoz Serna, “el resentimiento se presenta cuando creemos que hemos sido vulnerados de manera injusta por otro, el miedo aparece cuando creemos que estamos en peligro, y la culpa solo puede presentarse en casos en los que un individuo desarrolla un juicio particular de responsabilidad sobre sus propias acciones” (6). Estos sentimientos son evidentes en la novela en el caso de Yan, pues no logra comprender por qué los han atacado. Pero al mismo tiempo revive el arrepentimiento de haberse quedado escondido y la impotencia de cuestionarse aún sabiendo que nunca encontrará una respuesta: “¿Por qué no me atreví a pelear por ellos? Soy un cobarde. No tenía que haberme escondido. Pero, ¿qué podría haber hecho, sin armas, sin nada? ¿Por qué estoy vivo y ellos muertos?” (Rivas 41). Yan entiende que no hay nada que él pudiera haber hecho y también entiende que no hay forma de cambiar el pasado pero eso no le impide sentir culpa por no haber intentado pelear.

Los sobrevivientes de situaciones trágicas o de eventos de violencia extrema tienen el papel de víctimas, son los afectados, quienes han sufrido un daño irreparable. “Ante nuestros ojos ellos no son culpables de nada, sino que son víctimas, cada uno pasó por una situación traumática que los afectó de manera negativa” (Muñoz Serna 17). Pero, para quienes desarrollan un sentimiento de culpa, la racionalización de la injusticia no es de gran ayuda para poder sentirse bien por estar vivos mientras que los demás no han sobrevivido. En la novela, puede verse reflejado en el comportamiento de Yan posterior a la tragedia:

Yan parecía tranquilo, se sentía tranquilo, pero algunas noches, cuando el cansancio lo vencía y llegaban las pesadillas, se daba cuenta de que seguía cargando su pasado y, por lo tanto su destino, como un pesado fardo. Como una roca gigantesca que lo aplastaba. Había escapado de la muerte, pero desde entonces andaba como si fuera un clandestino de la vida, un exiliado de cualquier emoción, [...]. Todavía se arrepentía de no haber permanecido escondido, para siempre, en la lavandería de su padre (Rivas 73).

Es necesario distinguir entre la culpa y la vergüenza, puesto que ambos son sentimientos negativos que se asocian al arrepentimiento, pero que no hacen referencia a lo mismo. Según Muñoz Serna, “mientras la culpa se refiere la responsabilidad por las acciones (u omisiones) de un agente; la vergüenza tiene como objeto al yo de ese agente” (29). Es decir, la culpa se basa en las decisiones tomadas y la vergüenza en la persona misma. Es así que, es posible notar que en She Yan están presentes ambos sentimientos, pues no solo siente culpa por haber sido el único sobreviviente, sino que se avergüenza por la manera en que lo logró: “¿Hombre? ¿Se le puede llamar hombre a quien no se atrevió a defender a los suyos? ¿A quien no tuvo el honor de morir a su lado, luchando?” (Rivas 41). She Yan siente culpa por haber sobrevivido sin haber hecho nada, pero al mismo tiempo siente vergüenza y deshonra por no haber hecho lo que se espera de un hombre: pelear. Aunque también es consciente de que la decisión que tomó era aquella que le aseguraba su supervivencia.

La vergüenza no es el único sentimiento que se relaciona con la culpa, sino que hay distintas emociones que se desprenden de ella. Sobre esto, Muñoz Serna menciona que esta “caracterización de la culpa y del sentimiento que la acompaña revela cómo ella se encuentra íntimamente relacionada con otras emociones, como son el resentimiento y la indignación, en tanto que comparte elementos estructurales con ellas” (31). Yan no solo siente resentimiento e indignación hacia sí mismo, sino que también lo siente hacia aquellos que promueven las ideologías antichinas y hacia quienes están de acuerdo con ellos. Quizá sea este el principal motivo por el que decide unirse al grupo Lao Zi con el propósito de vengar a los suyos. “No sabían bien a bien qué debían hacer, en qué principios tenían que basarse, aunque una única certeza los unía: no podían quedarse de brazos cruzados frente al rechazo y al dolor que varios mexicanos les habían inflingido a los de su raza” (Rivas 117). El unirse a este movimiento es una forma de materializar estos sentimientos y de sentir que está haciendo algo al

respecto, lo cual también funciona como parte de su camino al “working through”, a la aceptación de su pasado.

Es necesario mencionar que el personaje de She Yan [Juan She] también sufre una especie de estrés postraumático. De hecho, la culpa del sobreviviente es un concepto que “en los estudios realizados en el campo de la psicología [...] no cuenta con una caracterización específica, sino que ha sido tomado como una de las formas que adquiere el PTSD (*Post Traumatic Stress Disorder*) o desorden de estrés post-traumático” (Muñoz Serna 35). El trauma nunca desaparece, pues, en el momento en que algo desencadene el recuerdo, este puede volver con toda su fuerza: “—Ya no están en este mundo, es todo lo que puedo contarle —dijo Juan y, enseguida, comenzó a respirar rapidísimo, jalando demasiado aire, como si se estuviera ahogando” (Rivas 134). El trauma de Yan no solo se muestra con secuelas psicológicas, sino que el trauma también lo hace experimentar ansiedad y estrés que desembocan en síntomas físicos. Sin embargo, las consecuencias del trauma no son algo necesariamente definitivo, ya que es posible controlarlo y aprender a vivir con ello. O, al menos, eso es lo que She Yan [Juan She] logró hacer:

En general, Juan estaba satisfecho, aunque por las noches, en su cama, con la mirada fija en el techo grisáceo, no podía dejar de pensar en su duelo contenido. Su padre había sido asesinado hacía veintidos años. ¿Cuántos estaría por cumplir el mes próximo? Había perdido la cuenta, pero no se había olvidado de su mirada... ni de sus palabras. Todos los días, al levantarse, en ese silencio que merecen las ausencias dolorosas, le pedía perdón por no haber podido salvarlo y le agradecía la disciplina que le aprendió desde que era pequeño. [...] A veces sentía que las fuerzas lo estaban dejando atrás, como si ya no quisieran habitar más su cuerpo ni sus ganas (Rivas 150).

Al retomar los conceptos de “Acting out” y “Working through” mencionados en el marco teórico, es posible observar que She Yan con-

siguió pasar del “Acting out”, es decir, de la repetición constante de escenas traumáticas que imposibilitan pensar a futuro, al “Working through”, hacia la distinción del pasado y el presente, no al olvido, sino a la aceptación y la capacidad de mirar hacia el futuro. Es así como She Yan pudo construir una vida en la que no olvidó, pero sí continuó avanzando junto con su esposa y su hija.

La posmemoria: reconstruyendo una historia de vida que siempre me fue negada

La historia que se cuenta a la par de la de She Yan, es la de su hija Mía, quien, años después de la muerte de su padre, comienza a desenterrar un pasado trágico del que no sabe nada. She Yan no fue un padre ejemplar para Mía. Ella describe su forma de ser como alguien taciturno, callado y ensimismado: “para mí era un hombre insensible. Jamás lo vi derramar una lágrima; ni en los peores momentos” (Rivas 31). Sin embargo, en el momento en el que descubre la razón detrás del porqué de su actuar, es cuando comprende el peso que conlleva el silencio de su padre. En palabras de Beatriz Sarlo: “El *shock* habría liquidado la experiencia transmisibile y, en consecuencia, la experiencia en sí misma: lo que se vivió como *shock* era demasiado fuerte para ‘el minúsculo y frágil cuerpo humano’” (30). La profundidad del dolor de She Yan era tanta que no le permitió compartirla con nadie y, del mismo modo, al ser el episodio más impactante de su vida al compararlo con otros momentos podría llegar a parecer insensible al no demostrar expresivamente sus emociones.

El acercamiento de Mía al pasado de su padre comienza gracias a su madre, quien, tras su muerte, le lega un archivo reunido por él, compuesto por cartas, escritos y noticias, en donde el odio hacia los migrantes es el punto central. Esta forma de acceder al pasado, la cual se queda en la lectura de textos y la investigación y que no conlleva una entrevista para conocer de primera mano el testimonio, podría pensarse como una pesquisa que alguien sin conexión con el tema

podría realizar. No obstante, sobre ello Sarlo menciona que: “hay que admitir también que *toda experiencia del pasado es vicaria*, porque implica sujetos que buscan entender algo colocándose, por la imaginación o el conocimiento, en el lugar de quienes lo experimentaron realmente” (129). Es claro en la novela que, a pesar de que nunca hubo una comunicación directa entre padre e hija sobre este tema, sí existe la conexión emocional, la cual lleva a Mía a buscar distintas formas de acercarse a la memoria de quien fue su padre: “En realidad, mi cauteloso acercamiento al budismo de los últimos tres meses (poco tiempo después de abrir la caja), más que religioso ha sido para encontrar una filosofía que me acoja. Y, no he de negarlo, al mismo tiempo por mis ganas de entender más a papá” (Rivas 142). Asimismo, el concepto de posmemoria, además de indicar una transmisión generacional de la historia de los hechos en su dimensión más personal, conlleva también una curiosidad latente.

Los hijos de quienes han sufrido un suceso traumático persiguen la verdad para poder llegar a la comprensión y para poder entender mejor aquello que dejó una huella tan profunda en la vida de uno o ambos progenitores. La posmemoria “no es en principio necesariamente ni más ni menos fragmentaria, ni más ni menos vicaria, ni más ni menos mediada que la reconstrucción realizada por un tercero; pero se diferencia de ella porque está atravesada por el interés subjetivo vivido en términos personales” (Sarlo 131). En la posmemoria, las nuevas generaciones tienen ya una relación con el suceso, no lo ven solo como un hecho impersonal que repercutió en las vidas de miles de personas desconocidas, sino que son capaces de ponerle un nombre y un rostro a las víctimas porque son sus familiares más cercanos. En estos casos, la curiosidad y la empatía son mucho más profundos de lo que podrían llegar a darse en un investigador que no tiene ninguna relación con el suceso.

Para Mía es difícil hablar del pasado, en especial al tratarse de su padre. Ella desconoce su historia, sus raíces y su cultura. Tampoco tuvo una relación cercana con él en la que pudieran conversar sobre

sus sentimientos u otros temas profundos. De modo que no le es posible recordarlo en el sentido de honrar y preservar su memoria. Mía pasa la mayor parte de su vida en la ignorancia. Intenta convencerse de que “lo importante es el presente. Al pasado debemos dejarlo en el pasado. Enterrarlo, de ser posible. Sobre todo, cuando duele tanto” (Rivas 19). Así, adquiere una relevancia aún mayor el proceso de reconstrucción que ella hace sobre la vida de su padre, tanto de sus vivencias como de la tarea que realizó como recopiladora de noticias con relación a la migración. Esto no solo le hará cambiar su perspectiva sobre cómo creía que era su padre, sino que también le hará replantearse la relación distante que mantuvieron toda la vida.

Al igual que hay diversas formas y estrategias para aprender a lidiar con el trauma también hay una amplia variedad de maneras para acercarse y desembocar las emociones, reflexiones, e incluso, cuestionamientos que conlleva la posmemoria. En palabras de Sarlo: “Si se trata del modo en que los hijos procesan la historia de sus padres allí donde hubo fracturas importantes, no sirve identificar sólo una forma invariable” (142-143). En la novela, Mía utiliza el arte, la pintura, como una herramienta para plasmar todo su sentir sobre el pasado de su padre al mismo tiempo que intenta procesar toda la marea de información nueva y los sentimientos que esto le despierta. Es así como en sus cuadros ella encuentra la forma de honrar la memoria de su padre, así como de reflejar lo que implica la vida de un migrante:

Tomo el pincel de pelo de tejón, mi favorito, y con trazos rápidos y firmes, casi alegres, mancillo la virginidad de la tela blanca, en una oda a mi padre. En una deferencia a su historia. En una sinfonía para mi historia, de mi historia. En un homenaje a nuestra historia. A la historia de todos los migrantes. Los que han sido y los que seguirán (Rivas 192).

La posmemoria implica, por lo tanto, un proceso de apropiación y reconstrucción de las memorias ajenas que atraviesa y moldea la identidad de las nuevas generaciones. De manera que pueden sentir y asu-

mir las secuelas de esos eventos, aunque no los hayan experimentado de primera mano. No obstante, “muchos de estos hijos están solos en situación de reconstruir el pasado” (Sarlo 154). Esta es la circunstancia de Mía, quien siempre ha vivido alejada de sus raíces chinas, por lo que ella misma debe desentrañar la historia de su padre mientras aprende a vivir con el remordimiento de no haberlo sabido antes:

¿Por qué papá jamás hablaba de su pasado? Creo entenderlo; le era difícil y doloroso. Pero, ¿y mi madre? Si yo hubiera sabido antes lo que ahora sé, habría visto a mi padre con otros ojos. Jamás me hubiera atrevido a juzgarlo. Lo amo a destiempo. Lo entiendo a deshoras. Es demasiado tarde. ¡Cuánto daría por volver a verlo al menos un rato! (Rivas 143)

Además de la pintura, Mía también busca reconectar con su padre, su pasado y sus raíces al sumergirse dentro de la cultura china poco a poco. Desde investigar algunas de las frases que su padre solía usar, así como visitar el restaurante que She Yan frecuentaba, hasta realizar un viaje a China, específicamente a la ciudad en donde vivieron sus antepasados. Esta es la última parada de la travesía que realizó para reconstruir la historia del pasado que siempre le fue negada. De manera que mediante trayecto se le otorga el entendimiento y la empatía necesarias para poder reparar los problemas irresueltos producto de la relación fracturada con su padre, aunque esto haya ocurrido de manera póstuma. Sin embargo, este reconocimiento sienta las bases para abordar desde la posmemoria una interpretación de lo que su padre vivió. Además de ser una etapa de crecimiento y sanación para Mía, también es importante mencionar que ella no se queda con esta experiencia como desarrollo personal, sino que la expresa y transmite para que otras personas puedan ser partícipes, habla desde el testimonio de su padre para romper el silencio y hacer que su historia no sea olvidada.

Conclusión

En conclusión, este análisis de los sentimientos de culpa del sobreviviente y la posmemoria en la novela de *Jamás, nadie* de Beatriz Rivas revela cómo las heridas psicológicas causadas por situaciones de violencia extrema desembocan en un trauma que permea a las siguientes generaciones y que forma una narrativa de sufrimiento e incompreensión, pero también de resiliencia y empatía. De igual manera, la novela ofrece una reflexión profunda sobre los efectos del trauma colectivo y la difícil relación entre la memoria personal y la memoria heredada. Asimismo, en ella se refleja el contexto de violencia y racismo que predominó durante la época de la revolución, lo cual también contribuye a crear consciencia sobre momentos olvidados de la historia de México.

En la novela, el personaje de She Yan representa el arrepentimiento no expresado y la culpa del sobreviviente. Aunque él no es directamente responsable de los eventos que marcan su vida, se ve atrapado por el remordimiento causado por el no haber podido ayudar a sus familiares cuando fueron asesinados y por haber seguido con vida. Estos sentimientos se ven amplificados por el hecho de que no tiene la oportunidad de procesar el dolor de la pérdida, pues el racismo y la violencia del entorno le niegan un espacio para abrirse a la vulnerabilidad. La memoria, en su caso, se manifiesta como una carga que lleva internamente pero que no logra transmitir a sus descendientes, ya que el trauma no se verbaliza, sino que se silencia y se oculta, casi como una condena que nunca se resuelve. Sin embargo, su elección de callar, de mantener para sí el sufrimiento de una experiencia cruel, proviene del amor. She Yan no comparte con su hija su pasado para evitarle el dolor que él experimentó como resultado de la sinofobia presente en la época de su juventud.

Por otro lado, Mía representa el deseo por comprender un pasado del que es portadora aún sin haberlo vivido. En su esfuerzo por entender a su padre y las razones detrás de sus actitudes y su aparente desapego emocional, pone en evidencia la transmisión indirecta de la memoria. Mía reconstruye una historia heredada que no respon-

de a la forma de un relato oral, sino que se encuentra presente en un archivo compuesto por diversos tipos de textos. Este proceso de reconstrucción del pasado a través de los fragmentos de información que ella recopila es una clara manifestación de la posmemoria, donde el conocimiento sobre los traumas y las tragedias surge del deseo de entender y se construye a partir de las huellas que dejaron los padres, tanto si lo hicieron con la esperanza de que fueran seguidas como si no.

En definitiva, esta obra nos invita a reflexionar sobre los efectos duraderos de los traumas históricos, la importancia de la memoria en la reconstrucción del pasado y cómo las heridas no resueltas continúan influyendo en las generaciones futuras, incluso cuando los recuerdos se transmiten de manera indirecta. La posmemoria como concepto ayuda a entender cómo el sufrimiento del pasado se convierte en parte del legado emocional de los sobrevivientes y cómo las nuevas generaciones intentan reconciliarse con un pasado que no vivieron, pero que sigue siendo parte de su identidad.

Referencias

- Caneyada, Imanol. *Fantasmas del oriente*. Planeta, 2021.
- Gómez Izquierdo, Jorge. *El Movimiento antichino en México (1871-1934)*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1992.
- Herbert, Julián. *La casa del dolor ajeno*. Literatura Random House, 2015.
- LaCapra, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Nueva Visión, 2005.
- Lange, Matthew. *Killing Others: A Natural History of Ethnic Violence*. Cornell University Press, 2017.
- Muñoz Serna, Carlos Andrés. *Culpa sin trasgresión: un análisis filosófico de la culpa del sobreviviente*. 2018. Universidad del Rosario, Tesis de Maestría.
- Puig, Juan. *Entre el río Perla y el Nazas*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.
- Rivas, Beatriz. *Jamás, nadie*. Alfaguara, 2017.
- Romero, Robert Chao. *The Chinese in Mexico 1882-1940*. The University of Arizona Press, 2010.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI, 2006.

USOS DE LA MEMORIA LITERARIA EN LA ESCRITURA DE HECHOS ATROCES USES OF LITERARY MEMORY IN WRITING ATROCIOUS EVENTS

JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ HERNÁNDEZ
UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA PUEBLA (MÉXICO)
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
<https://orcid.org/0009-0003-3100-539X>
josemaria.sanchez.hernandez@iberopuebla.mx

Fecha de recepción: 2 de octubre de 2025

Fecha de aceptación: 9 de junio de 2026

Resumen:

Este ensayo examina los usos de la memoria literaria en la escritura de hechos atroces, en diálogo con los estudios de la memoria (Jelin, Erll). Se identifican y precisan teóricamente tres usos: convocar el pasado para el diálogo, sabotear la lógica de la crueldad que las ideologías extremistas imponen sobre sus víctimas (Mélich, Berger) y develar lo que la historia oficial invisibiliza. Los tres se verifican conjuntamente en el análisis de *Antígona González* (2012), de Sara Uribe. La pertinencia del trabajo responde a las crecientes amenazas contra la población mundial derivadas de conflictos globales y regímenes autoritarios, así como al potencial crítico de la literatura frente a la violencia extrema.

Palabras clave: Memoria literaria, estudios de la memoria, violencia extrema, desaparición forzada, narrativa testimonial

Abstract:

This essay examines the uses of literary memory in writing about atrocious events, in dialogue with memory studies (Jelin, Erll). Three uses are identified and theoretically refined: summoning the past to open dialogue, sabotaging the logic of cruelty that extremist ideo-

logies impose on their victims (Mélich, Berger), and unveiling what official history renders invisible. All three are verified jointly through an analysis of Sara Uribe's *Antígona González* (2012). The relevance of this work responds to the growing threats against the global population posed by armed conflicts and authoritarian regimes, as well as to the critical potential literature holds in the face of extreme violence.

Keywords: Literary memory, memory studies, extreme violence, forced disappearance, testimonial narrative

Introducción

En una mesa de memoria histórica organizada por sobrevivientes de la guerra sucia en México, una exmilitante del Partido Proletario Unido de América (PPUA) habló de la vez que confundió una entrevista con un interrogatorio. Recordaba haberle dado su testimonio a un historiador cuya mirada más bien la hacía sentir *como en una sala de la DFS* (Dirección Federal de Seguridad). Responder a las preguntas de ese hombre la situaba, nuevamente, ante sus torturadores.

Recordar lo atroz es volver a un pasado que vuelve a herir al ser nombrado. Es un ejercicio doloroso que está lejos de ser inofensivo. Muchas veces, las preguntas que buscan una reconstrucción de la experiencia llevan puesta la máscara de aquellas que han intentado destruirla. ¿Por qué traer entonces el horror a la memoria? Así sea por justicia, reconciliación, un afán de verdad o la pura intuición de que el olvido es imposible cuando la violencia aún proyecta su sombra sobre el presente, el horror está mediado por nuestro vínculo con el pasado y por las formas en que las sociedades organizan el recuerdo y el olvido. La memoria de los hechos atroces alberga la posibilidad de emancipación tanto como su disolución en el olvido forzado del sufrimiento: puede subvertir la historia de la dominación o vaciarla de toda negatividad, de tal suerte que la memoria se gesta en una tensión dialéctica entre lo que se dice y lo que se calla. Es una construcción que responde a intereses y que no acontece de manera aislada. La memoria se disputa en los archivos, los cuerpos y los testimonios. De ella

se desprenden los relatos, la historia oficial, la memoria colectiva y la *otra* historia.

Entre las múltiples formas del recuerdo, la memoria literaria ocupa un lugar particular: se trata de un trabajo de evocación, recreación y resignificación del pasado a través de la escritura y las formas narrativas (Erll). A diferencia de otras elaboraciones del recuerdo, la memoria literaria dialoga con lo real al tiempo que se permite fabular, confrontar el relato oficial y recuperar voces silenciadas, pues constituye un terreno de crítica y resignificación de la historia. En contextos de violencia extrema, esta forma de recordar sugiere modos alternos de comprender el horror y abre un espacio para la ambigüedad y el disenso (Rancière); la literatura hospeda múltiples interpretaciones que no se clausuran en una sola narrativa impuesta desde el poder o las instituciones. En ese sentido, *Antígona González* se eligió como estudio de caso porque articula de forma nítida el montaje de voces, la apropiación testimonial y la tensión entre la memoria singular y la memoria colectiva que este artículo busca examinar a lo largo de sus apartados.

Objetivos y metodología

Este artículo examina los usos que la memoria literaria despliega en la escritura de hechos atroces, explorando las dimensiones éticas, estéticas y políticas (Sánchez Carbó) que se desprenden de esta práctica y su capacidad para propiciar encuentros y mantener vivo el trabajo de la memoria en un presente violento. La pertinencia de este trabajo responde a las crecientes amenazas contra la seguridad e integridad de la población mundial a raíz de los conflictos globales y la presencia de regímenes autoritarios, así como al potencial crítico que la lírica y la narrativa pueden tener ante estos contextos: el ejercicio de la memoria en estos casos implica cargar con los escombros de un pasado instituido en la barbarie y la certeza de que la historia puede ser reescrita.

En este sentido, se persiguen tres objetivos específicos. El primero es sistematizar, a partir de un diálogo entre los estudios de la memoria y la teoría sobre la violencia extrema, los usos que la memoria literaria —entendida como una práctica de evocación, recreación

y resignificación del pasado— despliega en la escritura de hechos atroces. El segundo es analizar estos usos a través de un caso concreto: *Antígona González* (2012), de Sara Uribe, obra emblemática de la literatura mexicana contemporánea sobre la violencia extrema. El tercero es situar esta discusión dentro de los estudios de la memoria, distinguiendo la memoria literaria de la memoria histórica, entendida como registro institucional, y reconociendo a la literatura como uno de los soportes a través de los cuales se construye y se disputa la memoria colectiva (Erl1 197). La aportación de este trabajo es doble: a los estudios de la memoria ofrece una reflexión sobre la literatura como soporte específico de la memoria colectiva, distinto del registro institucional de la historia oficial; y a los estudios literarios ofrece una sistematización de los usos de la memoria literaria en la escritura de hechos atroces.

La metodología combina la revisión y el diálogo de un andamiaje teórico interdisciplinario con el análisis de un corpus amplio de literatura latinoamericana contemporánea sobre violencia extrema y, de manera detenida, con el estudio de caso de *Antígona González*. La selección de este corpus responde a tres criterios: su representatividad dentro del campo de la literatura latinoamericana sobre violencia extrema; su pertinencia temática respecto de los usos que aquí se examinan; y la existencia de un aparato crítico ya consolidado en torno a estas obras, que permite situar la discusión dentro de un campo de estudios más amplio.

De la memoria a la narración

Escribir es ya una forma de elaborar el pasado. El texto fija lo instantáneo del tránsito en un soporte perdurable, mas no estable. Ninguna escritura asegura una correspondencia última entre el signo y el acontecimiento, ni produce un significado que permanezca inalterado en sucesivas lecturas. Como advierte Elizabeth Jelin, toda narrativa del pasado implica una selección, pues no es posible incorporar la totalidad de lo vivido en un relato: el olvido —lejos de ser solamente el fracaso o el reverso de la memoria— es condición misma de su

funcionamiento (Jelin 62). Escribir no es depositar el pasado en un soporte estable, sino decidir, entre las múltiples versiones posibles de lo ocurrido, cuáles habrán de narrarse y cuáles quedarán fuera del relato. En esta selección se construye el sentido del pasado, no en una correspondencia transparente con el acontecimiento.

El relato es memoria en tanto que géneros literarios como el testimonio (Volek 301) y la crónica (Sefchovich 47) dan forma al recuerdo al organizar los acontecimientos y dotarlos de sentido. Narrar lo sucedido nos sitúa en una estructura que orienta la exégesis; asimismo, posibilita que el pasado se proyecte hacia nuevos sentidos sobre el presente. Es en este proceso narrativo que la memoria literaria encuentra uno de sus usos fundamentales: conservar las vivencias para volverlas materia de diálogo; en otras palabras, la memoria literaria hace del recuerdo un campo lleno de preguntas.

La narración es también un acceso a la realidad, pues nos permite saber del mundo a partir de las historias que nos cuentan (Lynch 17). Según Molas Castells, cumple distintas funciones esenciales en la sociedad: organiza la experiencia y el conocimiento, proporciona un marco que permite interpretar la realidad y explicar los hechos; modela valores y comportamientos, permite la enseñanza y construye relaciones con la comunidad; es un instrumento del pensamiento, un vehículo de ideologías y, ante todo, un recurso popular (17-18). En este sentido, las representaciones de la violencia extrema en la literatura (Burucúa & Kwiatkowski 11) ofrecen una vía de interpretación de lo insoportable; de modo que no se limitan a registrar los hechos, sino que ahondan en sus fisuras y en las contradicciones del acontecimiento. En estas representaciones, el lenguaje dialoga con las heridas de la historia.

Conviene matizar, sin embargo, que esta capacidad de la narración no es una propiedad intrínseca ni garantizada de todo relato. Así como una memoria literaria tensiona y desestabiliza los discursos oficiales, existe otra que reproduce, legitima o banaliza la violencia — la literatura panfletaria, la propaganda y ciertos relatos de exaltación

nacionalista son ejemplos de ello—. La literatura no es, en sí misma, un dispositivo de resistencia, sino un terreno de lucha donde se juega tanto la posibilidad de la crítica como la de la complicidad; el presente trabajo se concentra en el primero de estos usos sin pretender que sea el único posible.

Es fundamental tener en cuenta esta función de la narrativa —es decir, como dispositivo de la memoria y como medio para acceder a la realidad de lo atroz— al momento de leer parte de la literatura que se ha escrito en México y en otras regiones de América Latina. En un contexto marcado por las violencias extremas (Sémelin), la literatura asume el reto de contar el horror y explorar las distintas posibilidades del lenguaje para narrar lo inenarrable. Una serie de títulos ejemplifican esta tendencia: *2666* (Bolaño, 2004), *Antígona González* (Uribe, 2012), *Fila india* (Ortuño, 2013), *La casa del dolor ajeno* (Herbert, 2015), *Las tierras arrasadas* (Monge, 2015), *Jamás, nadie* (Rivas, 2017), *Labyrinth* (Parra, 2019), *Toda la soledad del centro de la tierra* (Boone, 2019), *Hijo de la guerra* (Raphael, 2019), *El invencible verano de Liliana* (Rivera Garza, 2021), y *A veces despierto temblando* (Santaolalla, 2022); a estos títulos se suman otros que revisitan masacres históricas, como *Tomochic* (1893) de Heriberto Frías, *La brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552) de Bartolomé de las Casas o *El libro rojo* (1870) de Vicente Riva Palacio y Manuel Payno, sin contar las abundantes representaciones y trabajos periodísticos sobre la Masacre de Tlatelolco u otros casos concretos de violencia extrema en México (citados en Sánchez Carbó, 2024: 221-222). Este fenómeno literario no se limita al país citado, sino que se extiende a Centroamérica y Sudamérica: *El árbol de Adán* (Guinea, 1992), *Insensatez* (Castellanos Moya, 2004), *El misterio de San Andrés* (Liano, 1996), *El canto de las moscas* (Carranza, 1998), *No regresar al pasado* (Menting, 2023) y *Noviembre* (Galán, 2011), son algunos ejemplos. De entre este corpus, y por las razones expuestas en el apartado anterior, *Antígona González* (2012), de Sara Uribe, se examinará con mayor detenimiento.

Estas tensiones se traducen en una interminable lista de dilemas escriturales que vinculan, de algún modo u otro, la ética, la estética y la política. Narrar lo inenarrable supone ya un desafío, como lo muestran las posiciones entre Adorno y Primo Levi, a la cual se le suman otros planteamientos con distintos matices¹. ¿Cómo escribir la violencia sin banalizarla? ¿Es posible darle sentido a esto o nos enfrentamos a la imposibilidad de su comprensión? ¿Hasta qué punto el recuerdo prolonga el trauma en vez de evitarlo? Fruto de estas cuestiones son las disyuntivas particulares de la memoria literaria. En los siguientes apartados, se abordará lo que puede hacer esta forma del recuerdo frente a discursos que legitiman la violencia o a una historia oficial que la encubre.

La memoria literaria frente a la lógica de la crueldad

Ningún lenguaje —entendido aquí en sentido amplio, como cualquier sistema de producción de sentido, verbal o no verbal²— puede representar lo atroz sin traicionar, al menos en parte, la experiencia que intenta traducir. Algo en el horror excede al signo y se resiste a ser dicho; masacre, asesinato en masa y genocidio son solo nombres que aluden a manifestaciones específicas de una violencia extrema, pero distan radicalmente de ella. El concepto siempre roza el acontecimiento, mas no lo identifica del todo.

1 Si bien no se trató de una disputa directa, ambos autores sostuvieron posturas contrarias en torno a la posibilidad y sentido de la representación de la barbarie. De Adorno —aunque años después reformuló su tesis— suele rescatarse que «escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie»; por su parte, Primo Levi reconoce la necesidad de la palabra y del testimonio ante el trauma. En este sentido, narrar el Holocausto es un imperativo categórico tan fuerte como aquel que, en palabras del mismo Adorno, nos legó Hitler: «que Auschwitz no se repita».

2 Se distingue aquí lenguaje, entendido como cualquier sistema de producción de sentido, de la lengua, sistema lingüístico específico mediante el cual una comunidad articula el lenguaje verbal. Esta distinción permite reconocer que la violencia puede comunicar sin recurrir necesariamente a la lengua oral o escrita, aunque no por ello deja de operar como lenguaje en el sentido aquí empleado.

En tanto sonido, las palabras se adhieren al cuerpo antes que al entendimiento. El sujeto designado es un sujeto cosificado. Desde que nace se enfrenta a una lógica de la identidad (Adorno) en la que lo singular es negado por pertenecer a una categoría. Un ejemplo extremo —en todo el sentido de la palabra—: Beata Uwazaninka, sobreviviente del genocidio en Ruanda, cuenta que fue a través del asesinato de su abuela que comprendió su identidad étnica: «así fue como supe que soy *tutsi*, pero para ser sincera, en ese tiempo no tenía idea de qué significaba eso» (cit. en Lange 13). En este caso, la identidad no nace de una afirmación propia, sino que es impuesta desde el exterior por la violencia misma.

En las sociedades extremadamente violentas³ (Gerlach) —sociedades que, alimentadas por la ideología, consagran la barbarie y las prácticas de dominio—, los cuerpos son ordenados según una lógica de la crueldad (Mélich), es decir, una violencia que se produce sobre un singular, no en cuanto singular, sino por pertenecer a un universal o a una categoría (27). En este sentido, la lógica de la crueldad no es más que el triunfo de «lo uno» sobre «lo único», del todo universal sobre la particularidad del nombre propio (32). Como la moral, la crueldad organiza el significado y la acción de un grupo con respecto a otro, de modo que los símbolos y relatos que componen al imaginario colectivo terminan siendo un «artefacto de primera magnitud» para la formación de una moral regida por esta lógica. La mirada cruel otorga significado y dota a los individuos de una consistencia ontológica que, no obstante, los niega. Para el cruel, el horror tiene un sentido que se

3 Al tratar la violencia extrema suelen aparecer nociones como las de «genocidio» y «masacre» para calificar a las distintas formas del asesinato en masa [Cfr. Feierstein, D. (2016). *Introducción a los estudios sobre genocidio*. Fondo de Cultura Económica]. No obstante, para los fines de este ensayo se retoma el concepto de «sociedades extremadamente violentas», pues contempla la participación voluntaria, a gran escala y en ocasiones hasta entusiasta de la sociedad civil en el asesinato o el destierro. Las sociedades extremadamente violentas son «formaciones en que varios grupos de población son víctimas de una violencia física en masa, en la cual, actuando junto con órganos del Estado, diversos grupos sociales participan por múltiples razones» (Gerlach, 2015: 15).

expresa en la lógica del relato convertido en moral, y se materializa en la absoluta identidad de los campos de exterminio.

Las lógicas de la crueldad son el resultado de una ideología que plantea la indisoluble dicotomía entre el «nosotros» y el «ellos», en la que lo distinto es sinónimo de intimidación y amenaza. Todas las ideologías extremistas (Berger) de la historia han convenido en que la supervivencia de un grupo no puede desvincularse del dominio, la expulsión o el asesinato de los otros: la Alemania nazi culpaba a los judíos de la decadencia; en Ruanda, la propaganda extremista describía a los tutsis como un peligro para los hutus; recientemente, la población migrante ha sido señalada como responsable de la desintegración cultural y económica en países desarrollados. El extremismo viaja a través de discursos (Van Dijk) impuestos mediante la repetición de narrativas que, en tanto que organizan el sentido y el significado de la violencia, también hacen de ella un elemento necesario para la autoconservación. De tal suerte que el aparato discursivo extremista —y su circulación a través del texto y la oralidad— es aquel que observa en la narración un medio instrumental para construir al enemigo y legitimar su aniquilación.

No obstante, frente a las lógicas de la crueldad se asoma una literatura que disputa el monopolio del sentido y niega la falsa univocidad de su discurso. Esta literatura dialoga con la violencia en el cruce de sus significados. Así pues, la memoria literaria asume el compromiso de hacer estallar las contradicciones inherentes a los relatos que las ideologías extremistas han impuesto sobre sus víctimas. Recordar, en este sentido, implica rescatar las voces silenciadas por la violencia a fin de desmontar el andamiaje discursivo que legitima la crueldad. Ello es posible gracias a recursos propios de la escritura literaria. La ironía, por ejemplo, permite exponer la falsedad de los discursos de odio y su absurdo interno; la especulación, al abrir escenarios posibles o alternativos, desestabiliza la inevitabilidad de los hechos atroces; el montaje yuxtapone voces, tiempos y escenas dispares, de modo que ninguna versión del acontecimiento se impone sobre las demás como

relato único y los palimpsestos, por su parte, superponen escrituras sobre escrituras y muestran cómo, bajo ciertos textos, subyacen palabras borradas y dignas de ser escuchadas. Con estos procedimientos la memoria literaria hace manifiesto el artificio de los discursos genocidas.

La literatura expone los supuestos que convierten a los grupos de seres humanos en amenazas —como la retórica que los equipara con plagas, parásitos o enfermedades, según ocurrió en la propaganda que precedió al genocidio de Ruanda, donde se llamaba «cucarachas» a la población tutsi, o en el discurso nazi que describía a los judíos como «alimañas» que debía ser exterminada— y a su aniquilación en una necesidad. Mientras que el extremismo y la lógica de la crueldad fijan las categorías del «nosotros» y del «ellos», de lo puro y de lo impuro, de la civilización o la barbarie, la literatura logra introducir personajes que caminan por los márgenes y encarnan historias imposibles de reducir a un solo significado. Por ejemplo, en *El diario de Ana Frank*, la voz de una niña judía escondida durante el nazismo desborda la categoría de «amenaza» o de «alimaña» impuesta por la ideología, y en su lugar el lector encuentra dudas, esperanzas, deseos adolescentes y una subjetividad que ninguna propaganda podría contener. En la literatura, el «otro» deja de ser una figura abstracta y tiene el potencial de convertirse en un rostro o un nombre propio. Si el aparato ideológico destaca por ser homogéneo, la literatura consiente la heterogeneidad y la multiplicidad de lecturas.

Conviene aquí precisar dos términos. El primero es el de aparato ideológico: siguiendo a Louis Althusser, los aparatos ideológicos —la escuela, la familia, los medios, la religión— son las instituciones a través de las cuales una formación social reproduce las relaciones de dominio existentes (Althusser 21). Sin embargo, no toda institución cumple esta función de manera homogénea, ni todo discurso histórico es, automáticamente, un instrumento de la ideología dominante; tampoco la literatura es, por definición, una práctica de resistencia frente a ella. Lo que aquí se sostiene es más modesto: que la literatura

tiene la capacidad —no la garantía— de introducir heterogeneidad y multiplicidad de lecturas donde el aparato ideológico extremista busca imponer la univocidad.

El segundo término es el de polifonía. Entendida en sentido bajtiniano, como la copresencia de conciencias autónomas e irreducibles entre sí, ninguna subordinada a la otra (Bajtín 38), no toda multiplicidad de voces en un texto literario es, en este sentido estricto, polifónica: cuando varias voces convergen en un mismo sentido —como ocurre en buena parte de la literatura testimonial sobre la violencia extrema—, se trata más bien de un coro que comparte una misma orientación frente al horror, antes que de polifonía propiamente dicha. Aun así, esta forma coral de multiplicidad, que suma testimonios hacia un mismo reclamo sin pretender que cada voz sostenga una conciencia disidente, constituye ya una forma de memoria que tensa las contradicciones de una sociedad extremadamente violenta, en la medida en que multiplica los puntos de enunciación frente al discurso unívoco del extremismo.

Este tipo de memoria literaria implica interviene activamente en el presente. El sabotaje a las ideologías extremistas y las lógicas de la crueldad ha de tener como fin evitar que el relato sobre el cual se erige la barbarie se repita o sostenga intacto en el futuro. No obstante, si la primera batalla se libra contra las palabras que justifican la violencia extrema, la siguiente se desarrolla en un contexto más amplio, que tiene como protagonistas a las instituciones y a la historia oficial.

La memoria literaria frente a la historia oficial

Entre la memoria histórica y la memoria literaria se sitúan una serie de líneas que no son estables ni fácilmente distinguibles. Es dentro de esta zona de indeterminación donde algunos suelen colocar la antinomia que separa ambas formas del recuerdo. Pero las formas de trabajar de la memoria literaria van más allá de la dudosa escisión entre realidad y ficción. En ellas interviene esa «antropología especulativa» (Saer) que constela los puntos ciegos de la narración histórica. La memoria literaria ha de poner en escena, en relación, lo que una historia

oficial —muchas veces mediada por los intereses políticos de las élites— invisibiliza o consagra⁴. La tensión entre una y otra, más bien, se hace notoria cuando volvemos la mirada al sitio de su enunciación: la historia se ampara en archivos y pruebas documentales cuya clasificación u omisión no es menos arbitraria que la literatura; en contraste, la memoria literaria posee aún cierto margen para recuperar las preguntas que la barbarie ha silenciado, de tal suerte que la frontera entre un modo discursivo y otro se torna condición para la crítica. En tanto constelación de una historia deliberadamente borrada, la memoria literaria adquiere un uso en la escritura de los hechos atroces que moviliza nuestra elaboración del pasado y convierte su opacidad en una suerte de claridad *negativa*. La literatura hace visible lo invisible a partir del énfasis que pone en la invisibilidad del acontecimiento.

La memoria literaria no resuelve las contradicciones de la historia, ni está exenta de sus propias aporías. No obstante, en tanto que la historia oficial administra los recuerdos bajo el signo de los rituales y las fechas conmemorativas, la memoria literaria permite —deja— que el dolor hable sin que lo dicho se vuelva parte constitutiva de un relato que reproduce la dominación. Mientras que la historia oficial se debate entre revelar o no los hechos que dan cuenta de la continuación de la violencia y que son intolerables para el mantenimiento de las estructuras actuales, la sensibilidad literaria permite desarticular estos relatos. De modo tal que la literatura apunta a la ambigüedad y a proporcionar —en esa suerte de tartamudeo— una poética que confronte al pasado a través de imágenes dialécticas⁵. En este sentido, la memoria literaria puede interpretarse como un relámpago que detiene el tiempo homogéneo de ese «cielo de la historia» al que se refería Walter Benjamin. El relámpago pone en evidencia que la me-

4 Este trabajo no identifica la historiografía en su conjunto con una historia oficial. Por historia oficial se entiende aquí el conjunto de narrativas institucionalizadas que, en determinados contextos, fijan sentidos dominantes sobre el pasado.

5 En el sentido benjaminiano de zonas donde pasado y presente colisionan y se iluminan mutuamente.

moria histórica está afectada, después de todo, por el punto de vista, el lenguaje, el deseo de sentido y la incompletitud. Sólo así el habla de los que no tienen voz erige, en su plena negación, un antimonumento: una literatura que sostiene lo inacabado de la civilización. Algo de esta esperanza, urgida por el dolor y a la vez desconfiada de cualquier consuelo fácil, resuena en el cierre de «Los nueve monstruos» de César Vallejo (*Poemas humanos*), donde el dolor colectivo se vuelve, paradójicamente, llamado a la acción: queda, después del lamento, todavía mucho por hacer: «¡Ah! desgraciadamente, hombre humanos, / hay, hermanos, muchísimo que hacer» (115).

Hablar de la distinción entre historia y literatura es ya, a estas alturas, un lugar común (Córdoba y Osorio). La relación que ambas tienen ha sido tematizada hasta el cansancio y corre el riesgo de ser convertida en una verdad inexorable. Lejos de insistir en su separación, lo que quiero aquí es centrar la atención en los modos de enunciación de cada una. La literatura trabaja, precisamente, con zonas de opacidad que se resisten a la identificación total de sus partes, mientras que la historia responde a un imperativo de objetividad en todos sus términos. La primera se permite el tropiezo, la otra escalona los hechos. Conviene precisar, sin embargo, que esta distinción no equivale a una jerarquía entre ambas: como advierte Elizabeth Jelin, la memoria no persigue los mismos objetivos que la historia —reconstruir fielmente los hechos del pasado—, sino que promueve interpretaciones y mantiene viva la disputa por el sentido; de ahí que ni la historia deba diluirse en la memoria, ni la memoria deba ser descartada en nombre de una objetividad que tampoco la historia logra garantizar del todo (Jelin). Sus diferencias radican, entonces, no tanto en el estatuto de verdad de cada discurso, sino en las operaciones del lenguaje.

Tomemos ahora el caso de la construcción de la memoria en los hablantes *mè'phàà* —tlapaneco—, o «gente piel», expuesto por Hubert Matiúwàa, en su libro *Xó Nùnè Jùmà Xàbò Mè'phàà* (*El cómo del filosofar de la gente piel*). Según este autor, el ejercicio de la memoria de la «gente piel» parte de la subjetividad, del *xó/cómo*, detrás de cada

experiencia del mundo convertida en narración. Es esta conversión lo que, a su vez, transforma al recuerdo en acción (15); pero para que dicho cambio se concrete no basta con despertar la memoria, sino que también «es necesario rastrear hasta donde sea posible *nuestra historia* y poner en tela de juicio la *historia oficial* de la colonización» (18, *subrayados míos*). La historia de la «gente piel» siempre la han contado los «otros», dice Matiúwàa; «la historia del venado, la cuenta el cazador» (18). De ahí la necesidad de reivindicar el «nosotros» como punto de partida en lo narrado. En la lengua mè'phàà existen dos vocablos que refieren al «nosotros»: el *ló'*/nosotros inclusivo, que engloba a la totalidad de los seres humanos, y el *xó'*/nosotros exclusivo, que se utiliza al narrar ante alguien que no participó en la acción junto con quien habla. Cuando este segundo *nosotros* describe la acción, se convierte en *xó'/cómo*: la palabra donde se intercambian experiencias a través del diálogo, donde se aprende del otro y se construye una guía a partir de lo vivido, y donde —en la formulación más precisa del propio Matiúwàa— «nos reconocemos como otros en la narración» (111). A través de la articulación fonética entran en relación los significados de memoria, identidad y encuentro propios de una cultura y de su lengua.

A diferencia del caso de Beata Uwazaninka, donde la identidad étnica le fue impuesta desde el exterior por la violencia misma —el genocida nombra a su víctima antes de que ella se nombre a sí misma—, en la construcción mè'phàà el «nosotros» colectivo no es una categoría impuesta desde el poder, sino una reivindicación hecha desde dentro de la comunidad, en resistencia precisamente contra la historia oficial de la colonización que ha narrado a la «gente piel» desde la perspectiva del cazador. La lógica de la crueldad fija identidades para dominar; la memoria literaria, en cambio, puede reivindicar identidades colectivas para resistir esa dominación. No hay aquí, entonces, una contradicción entre una literatura que desubjetiva y una que construye sujetos colectivos, sino dos operaciones inversas sobre la categoría identitaria: una que cosifica desde fuera, y otra que se nombra desde

dentro. Nuestras formas de narrar y, por tanto, nuestras formas de recordar están sujetas al lenguaje, en el sentido amplio antes definido.

El lenguaje funge como mediación del recuerdo. Al respecto, es lícito recordar la intuición de Mario Montalbetti a propósito del «Sentido y ceguera del poema». Si en la lengua *mè'phàà* la memoria se articula en torno al *xó/cómo* de la narración, Montalbetti advierte algo semejante desde la poesía: el lenguaje *vale la pena* únicamente cuando habla de lo que no es visible. Del mismo modo, la memoria literaria se justifica en tanto que inaugura el desocultamiento de lo que ha sido sustraído, o lo que, en contextos de violencia extrema, es incapaz de alcanzar un estatuto digno de relato. Pues el recuerdo que se elabora en la literatura dice «lo que solamente se puede *decir*, / lo que, por lo tanto, no se puede *ver* en ningún sentido» (121, *subrayados míos*). De esta forma se desprende que otro de los usos de la memoria literaria en la escritura de hechos atroces es aquel de visibilizar o desocultar lo que una historia oficial esconde. La memoria literaria puede interrumpir el tiempo homogéneo de la historia y revelar los fragmentos soterrados en sus silencios; es un tipo de memoria que se adentra en las fisuras del relato y explora la «incompletitud» del pasado, materializada en los testimonios, crónicas y narrativas que la violencia ha tratado de borrar.

La memoria literaria en *Antígona González*

Antígona González (2012), de Sara Uribe, permite observar de manera conjunta los tres usos de la memoria literaria examinados. El libro nace de un encargo para una puesta en escena en Tampico, Tamaulipas, ciudad marcada por la violencia del narcotráfico, y construye su voz protagónica mediante un procedimiento que la propia autora describe, en las notas finales del libro, como apropiación, intervención y reescritura: el texto entrelaza fragmentos de la *Antígona* de Sófocles, de *La tumba de Antígona* de María Zambrano, de los *Fuegos* de Marguerite Yourcenar y de *El grito de Antígona* de Judith Butler, junto con notas periodísticas sobre personas desaparecidas, fragmentos de declaraciones ministeriales, entradas de un blog de búsqueda colec-

tiva de víctimas y testimonios reales de familiares recabados por la prensa mexicana. La obra es, en sí misma, el montaje y el palimpsesto descritos en el apartado anterior: una superposición de escrituras donde, bajo el texto de Uribe, subyacen las voces —documentadas y referenciadas con escurpulosidad en el aparato final del libro— de decenas de personas reales.

El libro abre con una sección titulada “Instrucciones para contar muertos”, construída a partir de las recomendaciones de un proyecto colectivo de conteo de muertes violentas. Ahí, antes de que aparezca el nombre de la protagonista, el texto enumera un protocolo: fechas, nombres, categorías de víctimas —inocentes, culpables, sicarios, niños, militares—. Es solo después de fijar ese protocolo de conteo que la voz se individualiza: «Me llamo Antígona González y busco entre los muertos el cadáver de mi hermano» (Uribe 13). Esta secuencia —de la lista anónima al nombre propio— pone en escena, casi como ilustración, la lógica de la crueldad descrita a partir de Mélich: una violencia que convierte a las víctimas en cifras, en categorías intercambiables, antes que en personas. El gesto de nombrar al hermano desaparecido y de exigir su cuerpo es, en este sentido, un acto de resistencia contra esa misma lógica: la insistencia en que cada muerto tiene un nombre y no solamente un número.

Esta tensión entre el cuerpo nombrado y el cuerpo anónimo atraviesa también la relación de la obra con la historia oficial. A lo largo del libro, la protagonista enfrenta una y otra vez la lógica administrativa según la cual, sin un cuerpo, no hay delito que perseguir; el Estado, representado por ministerios públicos, procuradores y delegaciones, exige pruebas que la violencia misma se ha encargado de borrar. Frente a esa exigencia, la obra opone una demanda distinta: no la de la prueba legal, sino la de la dignidad —el derecho a un entierro, a un lugar de duelo—. La inclusión de fragmentos reales de declaraciones, de notas de prensa sobre cuerpos hallados sin identificar y de testimonios de madres y familiares hace de la obra un contrarregistro: ahí donde la historia oficial cuenta —o más bien no cuenta— las

desapariciones, *Antígona González* nombra, acumula y multiplica los casos hasta volver evidente una magnitud que el discurso institucional prefiere mantener difusa.

Asimismo, el libro permite precisar la distinción entre coro y polifonía propuesta anteriormente. La obra incluye, entre corchetes, voces que interrumpen el relato central: fragmentos de otras Antígonas latinoamericanas —las de Griselda Gambaro, José Triana, Carlos Eduardo Satizábal—, ensoñaciones tomadas de Zambrano, y un metatextual Tiresias, construido a partir de Butler, que interroga la naturaleza misma de la protagonista. Estas voces no compiten entre sí ni sostienen posiciones irreconciliables, como exigiría la polifonía en sentido bajtiniano; más bien confluyen, como un coro, hacia una misma demanda. El punto culminante de esta convergencia ocurre cuando la voz narrativa se desdobra explícitamente y declara ser, a la vez, la actriz que encargó la obra, su autora, y con ello también todas las mujeres reales cuyos testimonios fueron incorporados al texto. Antígona González deja así de ser un nombre propio para volverse una categoría compartida; pero, a diferencia de la categoría que impone la lógica de la crueldad, esta es una categoría reivindicada desde dentro, nombrada y referenciada caso por caso en el aparato final del libro, no una etiqueta que borra a quien la porta. Es la misma operación señalada a propósito del caso mè'phàà: un «nosotros» que se construye desde dentro para resistir, y no impuesto desde fuera para dominar.

Conclusiones

A partir de una pregunta que no admite una respuesta única ni definitiva —¿por qué recordar los hechos atroces?—, se sostuvo que la memoria literaria —distinta de la memoria histórica, aunque en diálogo con ella— ofrece al menos tres respuestas posibles, que no se excluyen entre sí y que, como mostró el análisis de *Antígona González*, pueden operar de manera simultánea en una misma obra.

El primer uso, examinado en «De la memoria a la narración», consiste en convocar el pasado para abrir el diálogo: frente a la memoria literal que condena al sujeto a repetir el acontecimiento sin extraer de

él ninguna lección, la memoria literaria permite que el caso particular se vuelva materia de pregunta y de intercambio. El segundo uso, desarrollado en «La memoria literaria frente a la lógica de la crueldad», consiste en sabotear o desestabilizar el andamiaje discursivo de las ideologías extremistas: ahí donde la crueldad reduce a las víctimas a una categoría —lo uno sobre lo único, en términos de Mélich—, la literatura introduce recursos como la ironía, la especulación, el montaje y el palimpsesto para multiplicar los puntos de enunciación y devolver el nombre propio a quienes la violencia ha cosificado. El tercer uso, examinado en «La memoria literaria frente a la historia oficial», consiste en develar lo que esta última invisibiliza o silencia: frente a una historia oficial que administra los recuerdos bajo el signo de los rituales y las fechas conmemorativas, o que simplemente se abstiene de contar lo que no le conviene reconocer, la memoria literaria —como mostró el caso *mè'phàà*— recupera las preguntas que la barbarie ha tratado de enterrar. Esta distinción entre historia y memoria, sostenida a lo largo del ensayo siguiendo a Jelin y a Erll, no busca jerarquizar ambos modos del recuerdo, sino reconocer en la literatura un soporte propio de la memoria colectiva, con sus propias operaciones de lenguaje y sus propias formas de verdad.

En *Antígona González* estos tres usos operan a la vez en un solo texto: la insistencia en nombrar a cada muerto en lugar de contarlos como cifra; la demanda de un cuerpo que la lógica administrativa del Estado se niega a reconocer mientras no medie una prueba; y la construcción de un «nosotros» colectivo que, a diferencia del que impone la lógica de la crueldad, se reivindica desde dentro de una comunidad de búsqueda y se documenta, voz por voz, en las propias notas finales del libro.

Conviene cerrar, sin embargo, con la misma cautela con la que se abrió esta discusión: la memoria literaria no es, por sí misma, una garantía de resistencia ni de justicia. Existe también una literatura que legitima la violencia, que la banaliza o que la convierte en espectáculo; los usos aquí descritos no son una propiedad esencial de todo relato,

sino posibilidades que ciertas obras —como la de Sara Uribe— actualizan deliberadamente, en diálogo con un contexto histórico concreto y con una tradición de escritura sobre la violencia extrema que las antecede. Reconocer esta posibilidad no exime de la pregunta política sobre quién recuerda, desde dónde y para qué: toda memoria, incluida la literaria, arrastra una relación con las voces que fueron víctimas, victimarios o cómplices de la dominación.

Por la misma razón, la apuesta de este texto no se agota únicamente en la lectura del pasado, sino que alcanza los modos mismos de leer estos relatos. La crítica juega un papel esencial en este proceso, ya que ve en la memoria un *cómo* antes de un *qué* de lo narrado. Ese *cómo* da espacio a la ambigüedad y la duda, a un diálogo que no se apropia del habla del otro ni de lo que aún no ha sido dicho, pero que, sobre todo, mantiene aún las esperanzas de un mejor futuro. Recordar los hechos atroces, entonces, no promete por sí mismo una sociedad sin violencia; promete, más modestamente, que el lenguaje no se vuelva cómplice de aquello que pretende nombrar, y que el nombre de cada Tadeo, de cada hermano buscado, no se pierda del todo en la cifra. Sin embargo, tal vez en la claridad intermitente de los relámpagos que desgarran esta tempestad sea posible imaginar un mundo en paz.

Referencias

- Adorno, Theodor W. *Lecciones sobre dialéctica negativa: fragmentos de las lecciones de 1965-1966*. Traducido por M. Vedda, Eterna Cadencia Editora, 2020.
- Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Traducido por Alberto J. Pla, Ediciones Nueva Visión, 1974.
- Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Traducido por Tatiana Bubnova, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Benjamin, Walter. *Tesis sobre el concepto de historia*. Traducido por B. Echeverría. Itaca, 2008.
- Berger, John. M. *Extremismo*. Traducido por English UC Language Center, Universidad Católica de Chile, 2020.
- Burucúa, José Emilio y Kwiatkowski, Nicolás. “*Cómo sucedieron estas cosas*”: *Representar masacres y genocidios*. Katz Editores, 2015.
- Córdoba, Edwin Alberto y María Eugenia Osorio. “Historia y ficción en *Del amor y otros demonios*.” *Taller de Letras*, no. 60, 2020, pp. 39-52. doi:10.7764/tl6039-52.

- Erl, Astrid. *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio*. Traducido por J. Córdoba y T. Louis, Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales / Uniandes, 2012.
- Gerlach, Christian. *Sociedades extremadamente violentas: la violencia en masa en el mundo del siglo XX*. Traducido por J. J. Utrilla-Trejo y J. A. Guevara-Bermúdez, Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Instituto de Estudios Peruanos, 2012.
- Lange, Matthew. *Matar al otro: una historia natural de la violencia étnica*. Traducido por A. Pérez Sáez, Fondo de Cultura Económica, 2022.
- Lynch, Enrique. *La lección de Sherezade*. Anagrama, 2006.
- Matiúwaa, Hubert. *Xó Nùñè Jùmà Xàbò Mè'phàà (El cómo del filosofar de la gente piel)*. Gusanos de la Memoria Ediciones, 2022.
- Mélich, Joan-Carles. *Lógica de la crueldad*. Herder, 2014.
- Molas Castells, Núria. *La guerra de los mundos. La narrativa transmedia en educación*. Universitat Oberta de Catalunya, 2018.
- Montalbetti, Mario. *El lenguaje del poema*. Gris Tormenta, 2024.
- Rancière, Jacques. *Disenso*. Traducido por M. A. Palma Benítez, Fondo de Cultura Económica, 2019.
- Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Seix Barral, 2014.
- Sánchez Carbó, José Adalberto. *Representaciones de la violencia extrema en la literatura*. Desgarramientos civilizatorios, coordinado por María Eugenia Sánchez Díaz de Rivera, Universidad Iberoamericana de Puebla, 2021, pp. 78-98.
- . *"Para qué nos sirven todas estas palabras": Crítica literaria transcultural y ciudadanía en sociedades extremadamente violentas*. Telar, enero-junio 2024, pp. 217-242.
- Sefchovich, Sara. *Vida y milagros de la crónica en México*. Océano de México, 2017.
- Sémelin, Jacques. *Violencias extremas, ¿es posible comprender?* Revista Internacional de Ciencias Sociales, no. 174, 2002, pp. 3-6.
- Uribe, Sara. *Antígona González*. sur+ ediciones, 2012.
- Vallejo, César. *Obra poética completa*. Biblioteca Ayacucho, 2015.
- Van Dijk, Teun A. *Discurso y poder: contribuciones a los estudios críticos del discurso*. Traducido por Alberto Bixio, Gedisa, 2009.
- Volek, Emil. *Hecho/documento/ficción: testimonio, crónicas, el contexto como autor y otras trampas de la fe*. Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, coordinado por Juan Villegas, vol. 4, 1992, pp. 301-308.

ARTÍCULOS

AÑO 10 NÚMERO 18, JULIO-DICIEMBRE 2026, PP. 88-108
ISSN: 2954-4246, <http://amox.buap.mx>

GEOGRAFÍAS DEL MONSTRUO MARINO EN EL POLO SUR Y REPRESENTACIÓN DEL LÍMITE EN LA TRADICIÓN LITERARIA: DE POE A BOLAÑO

GEOGRAPHIES OF THE SEA MONSTER IN THE SOUTH POLE AND THE REPRESENTATION OF THE LIMIT IN LITERARY TRADITION: FROM POE TO BOLAÑO

Montserrat Pavez Zamora
UNIVERSITÉ DE POITIERS (FRANCIA)
CRLA – ARCHIVOS
<https://orcid.org/0009-0009-4972-6201>
montserrat.pavez.zamora@univ-poitiers.fr

Fecha de recepción: 10 de noviembre de 2025

Fecha de aceptación: 10 de junio de 2026

Resumen:

En una revisión de la tradición literaria de aventuras y de viajes, se propone recoger aquellas pistas que configuran el imaginario de las criaturas marinas ubicadas en el Polo Sur. Este sistema de creencias de larga data, alcanza su punto máximo en la configuración del monstruo, que materializa el miedo a lo desconocido en un sentido alegórico. Dicho discurso reflexiona sobre el horror y las formas simbólicas que el monstruo marino inefable y su búsqueda encarnan. Revisaremos las reinterpretaciones de este mito que opera como mecanismo de desarticulación de la realidad aún en la literatura contemporánea, donde lo estético se sustenta en la amenaza de una criatura inexplicable.

Palabras clave: monstruos marinos, alegoría, sentido simbólico, horror.



Abstract:

This study revisits the literary tradition of adventure and travel in order to identify the traces that shape the imaginary of sea creatures located in the South Pole. This long-standing system of beliefs reaches its culmination in the configuration of the monster, which allegorically materializes the fear of the unknown. This discourse reflects on horror and on the symbolic forms embodied by the ineffable sea monster and its pursuit. It further examines the reinterpretations of this myth, which operates as a mechanism for the destabilization of reality even in contemporary literature, where the aesthetic is grounded in the threat of an inexplicable creature.

Keywords: sea monsters, allegory, symbolic meaning, horror.

En numerosas civilizaciones históricas ha persistido la creencia de que la tierra oculta un mundo subterráneo desconocido, concebido como un espacio misterioso y solitario inaccesible a los seres humanos.

Los antecedentes de esta teoría nos llevan a relatos de tiempos antiguos: de episodios bíblicos a pensadores griegos, leyendas sobre ciudades secretas en la India, criaturas inimaginadas ocultas, pasando por mitos británicos que recrean una tierra anterior al diluvio, hasta un documentado esoterismo nazi que buscaba su dominio (Rubio). Ya en las primeras décadas del siglo XIX y gracias a los estudios de John Cleves Symmes J.r., la idea de que la tierra era hueca comenzó a convertirse en una teoría pseudocientífica que cada vez fue tomando más fuerza:

Comprobó que no era una idea descabellada a través de una lectura atenta de sir Edmund Halley (sí, el astrónomo que dio nombre al cometa), que escribió largo y tendido sobre la hipótesis de que existen cinco esferas concéntricas en el interior del planeta, cada una de ellas capaz de albergar vida y dotada de una atmósfera progresivamente más luminosa, causante de las auroras boreales. Los cálculos de Symmes redujeron esas cinco esferas internas a cuatro y estimaron las dimensiones del planeta: unos 1300 kilómetros de grosor para la capa externa, y dos aperturas polares de 2300 kilómetros de diámetro, bautizadas popularmente como agujeros de Symmes (Lapidario, 22).

Esta idea comenzó a divulgarse hasta convertirse en discusiones, negociaciones y polémicas, a partir de las cuales uno de los excéntricos implicados, el editor, escritor, periodista y viajero estadounidense Jeremiah Reynolds (1799-1858), inicia sus exploraciones. Su profunda creencia en esta teoría lo llevó a dar conferencias en universidades de Estados Unidos durante la segunda década de 1820 y a embarcarse en varias expediciones al Polo Sur, desde el puerto de Valparaíso hasta el extremo sur de Chile, en Tierra del Fuego.

Uno de los relatos clave que recrea este imaginario se titula *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantuket*, escrito por el conocido Edgar Allan Poe, publicado por entregas y luego en forma de libro en Nueva York en 1938. Las líneas finales inesperadas y reveladoras de este texto, suscitan una serie de réplicas que intentan reescribir el final de la historia: el destino del protagonista perdido tras una expedición a los Mares del Sur. Una de dichas réplicas, todavía en la segunda mitad del siglo XIX es *La esfinge de hielo* de Julio Verne en 1879, texto en el que el autor relata las peripecias del capitán Len Guy, quien encuentra un mensaje en una botella dejado por el personaje perdido del libro de Poe en las islas del sur. Al final, atraídos por una esfinge magnética, el capitán y su acompañante son recibidos por un blanco y enigmático humanoide. Luego, es Howard Phillips Lovecraft quien en su magistral novela *En las montañas de la locura* (1936) relata una fallida expedición a la Antártida en donde una tripulación encuentra una civilización prehumana, organizada según una concepción del tiempo no convencional. A través de un relato de horror cósmico puro, nos revela en detalle el gran secreto: el calamar gigante.

La naturaleza fantástica del texto de Poe ha generado diversas críticas e interpretaciones que, aun inscribiéndose en la tradición aventurera, reorientan la lectura hacia su dimensión simbólica. Como dice Julio Cortázar en el prólogo a la edición en español:

... [en este relato, la crítica encuentra] el doble valor de un libro de aventuras lleno de episodios «vividos» y a la vez de una corriente subterránea evasiva y extraña, un trasfondo que cabría considerar alegórico o simbólico de no tener presente la tendencia contraria del

autor, y sus explícitas referencias en este sentido. Los surrealistas han exaltado siempre el valor de Pym, mostrando su especial eficacia evocativa de elementos inconscientes. El psicoanálisis ha buceado también en los mares que recorren el héroe y sus desventurados compañeros (Cortázar, 7).

Este recorrido despliega dos caminos de interés. El primero remite a las creencias y experiencias aventureras registradas, en un principio como documentos de navegación y textos periodísticos, y luego como relatos de viajes. Este eje conduce al Polo Sur y a la tradición de grandes relatos que sitúan su acción en las costas del sur de Chile. El segundo, en el que nos concentraremos, se orienta hacia la dimensión alegórica que este imaginario construye, especialmente en su vertiente misteriosa y desconocida, materializada en los monstruos marinos, a partir de dos autores de la segunda mitad del siglo XX: el francés Georges Perec y el chileno Roberto Bolaño, en cuyas obras estas referencias adquieren una centralidad significativa. Este trabajo parte de la hipótesis de que el interés por este lugar del mundo responde a la configuración de un imaginario mítico que, dentro de la tradición literaria de viajes y exploraciones, permite pensar la práctica literaria como alegoría de sus propios desafíos en un mundo convulsionado, donde la figura del monstruo emerge como una instancia que desestabiliza los sistemas de oposición y condensa tensiones culturales aún en proceso de definición. En conjunto, este análisis permite articular el sentido simbólico de los textos y reflexionar sobre el valor estético del género fantástico.

Valdría citar a Borges cuando afirma, a propósito de los relatos de este género, que: “no son invenciones arbitrarias, [...] son símbolos de nosotros, de nuestra vida, del universo, de lo inestable y misterioso de nuestra vida” (Borges, “La literatura fantástica”). La vacilación ante lo sobrenatural, de la que habla Todorov (1975), remite a aquello que no puede situarse fuera de la experiencia humana. En esta línea, los escritores y la tradición que se examinan en este trabajo articulan un mito que se reconfigura y desplaza sus códigos, pero que persiste en

la figura de una criatura inexplicable y en una concepción de la realidad como un espacio inaccesible que solo puede ser representado a través de la imaginación. En este caso, el escenario está en los mares entre la Patagonia y el continente Antártico, donde se sitúa la posibilidad de la existencia de monstruosas bestias. Así se configura el inicio de un mito: “En Tierra del Fuego, los antiguos dioses tenían tentáculos” (Ortega).

Del centro de la tierra al centro del mito

Los relatos de cacería de ballenas y viajes de marineros que forman parte de la tradición literaria chilena, contribuyen al desarrollo de este imaginario desde el siglo XIX. La caza de ballenas como ejercicio comercial era una importante actividad a pequeña y gran escala en las costas chilenas, lo que necesariamente permitía el encuentro con estos grandes animales y desemboca en los relatos de aventuras. Escritores como Francisco Coloane, Dublé Urrutia, Salvador Reyes e incluso Pablo Neruda ahondan en el fascinante mundo de los cetáceos, describiendo sobre todo un enfrentamiento del hombre con la vasta naturaleza (Guerrero Gabella).

Los abundantes relatos de navegaciones que comienzan a circular en esa época y los intentos por descubrir y cartografiar el mundo, lleva a los excéntricos y a los curiosos a materializarlos en expediciones de las que el ya mencionado Jeremiah Reynolds es protagonista. Su texto *Mocha Dick: Or The White Whale of the Pacific* (1870) inspira una de las novelas más importantes de la tradición norteamericana *Moby Dick o la ballena blanca* de Herman Melville (1851), tomada de la gran ballena albina ubicado en la isla Mocha, en la provincia de Arauco en las costas de Chile. Este gran cetáceo forma parte de la tradición mapuche de Trempulcahue: cuatro mujeres convertidas en ballenas que viven en las aguas frente a esta isla y que son las encargadas de conducir a las almas de los muertos al lugar de descanso (Montecinos). La reescritura de este mito en forma de aventuras, llega a las manos de Melville, quien inmortaliza al enorme cachalote blanco que ataca a los barcos en los mares del sur de Chile.

El texto ya mencionado de Poe reescribe otra historia de Reynolds, situada en una isla cercana al estrecho de Magallanes, cuyo desenlace inconcluso deja al navegante perdido en una isla misteriosa tras vivir hechos alucinantes y extraordinarios. Este relato está recogido en *Address on the Subject of a Surveying and Exploring Expedition to the Pacific Ocean and South Seas: Delivered in the Hall of Representatives on the Evening of April 3* (1836) e inspira a Poe, hasta el punto de llevarlo a reproducir numerosos pasajes en su propio relato de viajes y búsqueda del monstruo del sur.

La persistencia de este mito se mantiene: existe un espíritu aventurero que impulsa una búsqueda. Ésta, a través del viaje, se enfrenta a lo desconocido, que se manifiesta de manera sobrenatural. La forma de concebir esta exploración parece ser simbólica y se cristaliza en una criatura marina increíble, lo que Lévi-Strauss (1995) denominaría la “estructura del mito”, entendida como un modelo capaz de organizar y dar sentido a los acontecimientos de una época. Es decir, desde su perspectiva, el mito nace como producto de un discurso del inconsciente, como una asociación libre y colectiva que produce una verdad mítica. Resulta pertinente preguntarse entonces por el origen que inspira esta analogía: “¿Refleja la Tierra Hueca la idea de que todos tenemos un centro cálido y luminoso, que ilumina una rica vida interior de la que no somos plenamente conscientes? ¿Qué criaturas inimaginables se ocultan en las selvas de nuestro corazón?” (Lapidario, 32), ¿o ese centro es más bien oscuro y frío y alberga, entonces, criaturas que nos amenazan? La literatura fantástica, en este caso, recoge el guante y cumple su función a través de los relatos que continúan la historia de Poe y, a la vez, la de Reynolds, apropiándose del espíritu y de las inquietudes de una época.

Nos situamos así en un espacio transgresor de los márgenes del género y del imaginario, que apela a la ambigüedad de las fronteras para representar lo real: “Es evidente, por tanto, la necesaria relación de lo fantástico con el contexto sociocultural: necesitamos contrastar el fenómeno sobrenatural con nuestra concepción de lo real para po-

der calificarlo como fantástico” (Alazraki y Roas, 15). En lo fantástico se vislumbra una forma de comprensión del horror en la existencia humana, algo que H. P. Lovecraft concibe a través de su noción de “horror cósmico”, una visión marcadamente pesimista de un mundo hostil, en ocasiones asociada al nihilismo, que establece una conexión entre lo inconsciente y lo incomprensible de lo real –la “vacilación” de Todorov– y que permite pensar la literatura como un espacio de acceso a nuevas formas de sentido. Es él quien, en *Los mitos de Cthulhu* (1921-1935), nos enfrenta directamente al monstruo, esa criatura del inconsciente que condensa los miedos de una experiencia individual y también de una época, materializados en el calamar colosal:

[...] un monstruo de figura vagamente antropomórfica, con una cabeza pulposa cuyo rostro era una masa de tentáculos, un cuerpo escamoso y de aspecto elástico, prodigiosas garras, tanto en las extremidades superiores como en las inferiores, y unas alas largas y estrechas a la espalda. Este ser, que parecía rebosante de espantosa y antinatural malignidad, era de una hinchada corpulencia, y se asentaba siniestramente sobre un bloque rectangular, o pedestal, cubierto de caracteres indescifrables” (Lovecraft, 20).

La perplejidad que esta imagen suscita y su interpretación pueden vincularse con la personalidad del autor y su experiencia como escritor, en un momento histórico marcado por las crisis del siglo XX. En estas circunstancias particulares, surge un monstruo.

El monstruo como síntoma de una época

En su texto *El horror sobrenatural en la literatura* (1927), Lovecraft aclara: “El miedo es una de las emociones más antiguas y poderosas de la humanidad, y el miedo más antiguo y poderoso es el temor a lo desconocido” (32). Situados en este lugar común y asumiendo que las referencias de los textos mencionados proceden de una tradición literaria compartida, la figura de Lovecraft permite el análisis de las motivaciones que llevan a los escritores a incorporar este imaginario en sus textos.

Quien ha estudiado en profundidad la personalidad y los enigmas de la obra de este autor es el escritor francés Michel Houellebecq, en su ensayo *H. P. Lovecraft : Contre le monde, contre la vie* (1991), en el que, para abordar las inquietudes y la fascinación por lo fantástico, considera las experiencias recientes de guerra y exterminio que el mundo acababa de atravesar. Junto a la indiferencia y la abulia que caracterizaban al autor, el mundo se presentaba como un espacio en decadencia:

La vida es dolorosa y decepcionante. Por lo tanto, es inútil escribir más novelas realistas. Ya sabemos a qué atenernos sobre la realidad en general; y pocas ganas nos quedan de saber algo más. La humanidad, tal cual es, ya sólo nos inspira una apagada curiosidad. Todas esas «observaciones» de una agudeza tan prodigiosa, esas «situaciones», esas anécdotas... Una vez cerrado el libro, no hacen más que confirmar una leve sensación de asco que ya alimenta bastante cualquier día de «vida real». Ahora escuchemos a Howard Phillips Lovecraft: «Estoy tan harto de la humanidad y del mundo que nada logra interesarme a no ser que incluya, por lo menos, dos crímenes por página, o que trate de horrores innominados procedentes de espacios exteriores» (Houellebecq, 9).

Tras un análisis somero de la vida y el carácter de Lovecraft, Houellebecq afirma que los escritores del género fantástico comparten una sensibilidad particular frente al mal, señalando que: “Los escritores de literatura fantástica son, por regla general, reaccionarios, por la sencilla razón de que son especial, podríamos decir profesionalmente conscientes de la existencia del Mal” (125). A ello añade, en clave más programática, la idea de una escritura entendida como oposición permanente a la vida, capaz de constituirse en refugio y alternativa existencial. Estas consideraciones dialogan con el pensamiento de Adorno y con el debate estético de los años cincuenta en torno a la representación del horror tras las violencias del siglo XX, especialmente el exterminio nazi durante la Segunda Guerra Mundial, que reconfiguró las condiciones de posibilidad de la escritura (Ibarlucía). En este marco se

inscribe también Henry Belevan, quien ha argumentado que lo fantástico, incluso cuando irrumpe en textos realistas, funciona como un síntoma que abre un campo de exploración libre e ilimitado, poniendo en cuestión los límites mismos del género.

Los monstruos marinos que la tradición literaria solía ubicar en los mares del sur, funcionan como metáfora del horror al que la literatura fantástica nos enfrenta. Ese horror, materializado en lo inexplicable y lo sobrenatural, puede conectarse con las posibilidades de la representación y, a la vez, los límites de la misma. Lo fantástico se basa en el “hecho de que su ocurrencia, posible o efectiva, aparezca cuestionada explícita o implícitamente, presentada como transgresiva de una noción de realidad enmarcada dentro de ciertas coordenadas histórico culturales muy precisas” (Reisz de Rivarola, 216). El monstruo, que según Jeffrey Jerome Cohen (1996), emerge en el cruce de distintos ejes metafóricos, funciona como una personificación de tensiones culturales y discursivas. En momentos de crisis, aparece como un tercer término que desestabiliza los binarismos y pone en cuestión el pensamiento dicotómico, introduciendo una forma de crisis en los sistemas de clasificación. Su aparición se vincula así a determinados momentos culturales, en los que condensa miedos, deseos y fantasías colectivas, adquiriendo una materialidad que excede lo meramente representacional. Asimismo, su presencia se sitúa en los márgenes del mundo entendido no sólo en sentido geográfico, sino también conceptual, como una expansión problemática del espacio cultural que desafía las formas tradicionales de organización del conocimiento y de la experiencia. De esta manera, la geografía de este monstruo marino puede entenderse como una frontera inestable dentro del propio horizonte interpretativo. En relación a esto, todavía sobre el monstruo de Lovecraft, Houellebecq advierte:

Este flujo incesante aturde a la humanidad, de la que se apoderan los espasmos agónicos de su propia actividad. Sin embargo, en los lugares donde las mallas de la red están más flojas, aquel que busca ‘ávido de saber’ logra entrever extrañas entidades. En todos

aquellos espacios donde las actividades humanas se interrumpen, donde hay un hueco en blanco, se agazapan los antiguos dioses, dispuestos a recuperar su poder (31).

En este sentido, la conceptualización de Cohen permite precisar el estatuto de estas figuras: el monstruo no es un elemento marginal del relato, sino una forma de pensamiento que surge en el cruce de sistemas culturales en tensión. Su aparición coincide con momentos de crisis epistemológica, donde los binarismos dejan de ser operativos y la clasificación del mundo se vuelve inestable. El monstruo funciona así como un operador crítico que encarna conflictos históricos y simbólicos, condensando en su cuerpo aquello que una cultura expulsa pero no logra eliminar. En el marco de esta tradición, el monstruo marino no solo habita el borde del mapa, sino que produce ese borde como condición de legibilidad del mundo.

Horror y exterminio en los mares del sur

El monstruo como figura de frontera permite comprender su desplazamiento hacia los sistemas de representación del espacio. El mapa en blanco, la isla inubicable y los territorios extremos no son únicamente escenarios narrativos, sino formas de inscripción de lo monstruoso como estructura espacial del pensamiento. En ellos, el monstruo deja de ser solo una criatura para convertirse en una condición del espacio: aquello que emerge allí donde la cartografía falla y donde el conocimiento se interrumpe. Es en este punto donde la tradición analizada encuentra su prolongación en autores posteriores como Georges Perec (1936-1982) y Roberto Bolaño (1953-2003), en quienes el problema del monstruo se desplaza hacia la escritura, la memoria y la forma misma del relato. Perec lo hace de manera explícita en *W ou le souvenir d'enfance* (1975), mientras que Bolaño recupera la referencia a Lovecraft como metáfora del horror, en el marco de su reflexión sobre la práctica literaria como ejercicio estético.

Ya lo señalaba Ignacio Echevarría en el prólogo de *El secreto del mal* (2004): "La obra entera de Roberto Bolaño permanece suspendida

sobre los abismos a los que no teme asomarse. Es toda su narrativa [...] la que parece regida por una poética de la inconclusión. En ella, la irrupción del horror determina, se diría, la interrupción del relato; o tal vez ocurre al contrario: es la interrupción del relato la que sugiere al lector la inminencia del horror” (8). No sorprende la proximidad que establece entre estos espacios, dada la ficcionalización recurrente en su obra que sitúa a México como uno de los lugares más extremos de Latinoamérica en términos de la presencia de la maldad. En esos territorios se inscribe lo que denomina la “literatura de huidas”, donde la escritura se desplaza hacia los márgenes y, como el desierto, se puebla de fantasmas.

El interés de Bolaño por estos autores responde a una preocupación por el espacio interior –la mente, la psique, los sueños y el inconsciente– y por la manera en que éste funciona como espejo de lo que ocurre en el exterior. El texto “Los mitos de Cthulhu”, incluido en *El gaucha insufrible* (2003), reinterpreta directamente la monstruosidad atribuida a H. P. Lovecraft a partir de la metáfora de la escritura. El riesgo que Bolaño identifica en la literatura hispanoamericana contemporánea –y que formula con ironía– es la búsqueda del éxito, el reconocimiento y el prestigio: “Permitidme que en esta época sombría empiece por una afirmación llena de esperanza. ¡El estado actual de la literatura en lengua española es muy bueno! ¡Inmejorable! ¡Óptimo! Si fuera mejor incluso me daría miedo” (Bolaño, *El gaucha insufrible*, 159). Frente a ello, sostiene que la verdadera literatura implica un riesgo que no abunda: “...somos malos para la intemperie” (Bolaño, *El gaucha insufrible*, 176), afirma con desdén. Lo monstruoso se desplaza así hacia una representación del universo de los escritores irresponsables y corrosivos, resemantizando las criaturas lovecraftianas. La desesperanza y el caos podrían leerse, en este marco, como un rasgo compartido del espacio latinoamericano según Bolaño, idea que desarrolla en “El último lugar del mapa”, en *Entre paréntesis*, cuando afirma:

Durante mucho tiempo, primero en el imaginario sudamericano y luego en el de algunos europeos y norteamericanos, en parte debido a los libros de ciertos viajeros meticulosos, sobre todo ingleses, sobre todo Chatwin, la Patagonia fue algo semejante a lo que ha sido y sigue siendo el vasto y movedizo territorio de la frontera mexicano-norteamericano. En vez de desierto, pampa; en lugar de pueblos dormidos al sol, caseríos batidos por el viento y por las lluvias australes; en vez de una masa de gente extraña que entona canciones extrañas, unos pocos habitantes y un silencio casi ininterrumpido (Bolaño, *Entre paréntesis*, 254).

La analogía entre las fronteras geográficas, sus conflictos políticos y los límites del género, ubican a esta referencia nuevamente al servicio de los relatos fantásticos, cuya tradición conecta y prolonga su sentido alegórico.

Perec, en *W ou le souvenir d'enfance*, establece de manera más explícita esta relación y vincula espacios, aunque lejanos, como parte de un mismo acontecimiento, como si uno funcionara como eco del otro: "Olvidé las razones que, a los doce años, me hicieron elegir la Tierra del Fuego para instalar allí W. Los fascistas de Pinochet se encargaron de dar a mi fantasma una última resonancia. Varios islotes de la Tierra del Fuego son actualmente campos de deportación" (Perec, *W o El recuerdo de infancia*, 165). El protagonismo de Tierra del Fuego en el desarrollo del texto se articula así mediante una construcción analógica del campo de concentración, proyectado en una sociedad sometida al deporte, lo que permite visibilizar un sistema de violencia y disciplinamiento. Esta enigmática isla llamada W, en la que la desaparición del protagonista adquiere un lugar central, se vincula además con el relato homónimo con el que Perec intenta reconstruir los vacíos de su infancia, marcada por las persecuciones nazis que terminaron con la vida de sus padres. A través de la mezcla de ficción y autobiografía, traza una línea imaginaria que une dos escenarios atravesados por el abuso, la tortura y el horror. Durante la dictadura de Pinochet, específicamente entre los años 1973 y 1974, una de las islas del archipiélago, la isla Dawson, conocida por sus paisajes in-

hóspitos, sus fuertes vientos y sus bajas temperaturas, funcionó como campo de concentración administrado por miembros de la Armada y del Ejército chileno. En ella se realizaron trabajos forzados a alrededor de 500 personas, detenidas y desprotegidas, obligadas a efectuar labores de mejora de infraestructura y limpieza del lugar, en un contexto de extrema precariedad y de constantes simulacros de fusilamiento. El centro fue desmantelado poco tiempo después y los detenidos fueron redistribuidos a otros centros de detención y tortura del país en octubre del año siguiente. Las muertes, las violaciones a los derechos humanos y el abuso de poder explican en parte el interés de Péric, no solo por comparar este espacio con los campos de concentración nazis, sino también por su atención a otros lugares de reclusión, como *Ellis Island*, en Norteamérica. En una entrevista realizada en 1979, Péric afirma: « Le fantasme de Terre de Feu vient, si je peux m'expliquer d'une relation entre le mot "feu" et le mot "mort": la "terre du feu", c'est la "terre du mort" » (Péric, *Entretiens...*, 418)¹.

Desde un punto de vista contextual, pretendemos situar a estos dos escritores como posteriores a la traducción aludida en dos escenarios, el europeo y el latinoamericano:

Se ha dicho que *Moby Dick* representa la lucha del hombre contra el mal o contra lo desconocido o contra sí mismo. La fascinación por el mal en Péric y Bolaño arranca de sendas dictaduras que sufrieron ambos, aunque de manera muy diferente: el nazismo y el pinochetismo, encarados como tragedia..." (Moíno Sánchez, 26).

Esta lectura resulta reveladora por su insistencia en establecer un parentesco que vincula a estos dos escritores como atravesados por una misma catástrofe y, por ello, llamados a hacerse cargo de la búsqueda de nuevas posibilidades del lenguaje, incluso en su dimensión de destrucción, que ambos sitúan en un lugar central de su escritura.

1 Nuestra traducción: "El fantasma de Tierra del Fuego proviene, si puedo explicarlo así, de una relación entre la palabra 'fuego' y la palabra 'muerte': la 'tierra del fuego' es la 'tierra de la muerte'".

Convendremos en que no se trata de meros datos históricos y que detrás de estos eventos opera una fuerza político-económica dominante que articula sus estrategias de poder para cumplir sus objetivos. No es posible equiparar la Segunda Guerra Mundial con las dictaduras latinoamericanas, pero sí resulta pertinente situarlas en una misma continuidad histórica y como parte de un mismo horizonte de referencias dentro de esta tradición literaria.

Los desdibujados límites de la realidad

Las referencias a misterios y monstruos marinos en Bolaño y Perek adquieren aquí un giro que ilumina el tránsito por senderos poco explorados en los estudios sobre sus obras desde la perspectiva de la literatura fantástica. Esto permite un análisis que va más allá de la mera predilección por un género determinado, incluso en lo que respecta a la inclusión de pistas y referencias en sus textos, que parecen ocultar un mensaje y construir un enigma.

Reparamos, de manera comparativa, en el ejemplo misterioso, al menos en la obra de Bolaño, que encuentra un correlato en la de Perek. Observemos entonces la página final de *Los detectives salvajes* (1998) y el inicio, casi a modo de epígrafe, de *Espèces d'espaces* (1974):

Figura 1

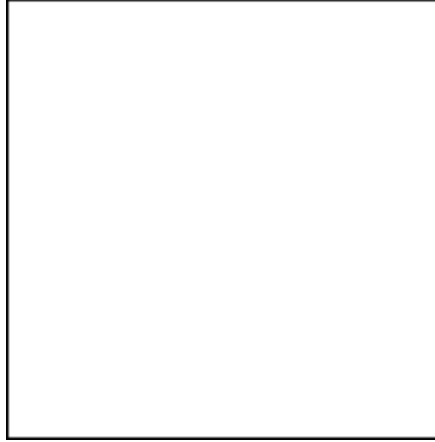
15 de febrero

¿Qué hay detrás de la ventana?



Fuente: Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*. Anagrama, 1998, p. 609.

Figura 2



Fuente : Georges Perec. *Espèces d'espaces*. Éditions Galilée, 1974, p. 10.

La referencia en el texto de Perec se encuentra en *The Hunting of the Snark* de Carroll, publicado por primera vez en 1876, un poema que relata el viaje de una tripulación y su capitán en busca de un monstruo marino. La imagen citada corresponde presumiblemente a la versión ilustrada por Henry Holiday del texto de Carroll y aparece justo después del siguiente fragmento, citado en su versión en español:

El bravo Capitán del mar había adquirido
un gran mapa sin nombre ni vestigio de tierra;
y la tripulación, viendo el mapa vacío,
en blanco, inteligible, se mostró satisfecha.
"Trópicos, Meridianos, Polo Norte, Ecuador
y Zonas de Mercator, ¿qué son, vamos,
decidme?"
Y la tripulación, unánime, admitió:
"¡Signos convencionales que para nada sirven!
¡Tanto mapa ilegible, con sus islas y cabos!
A nuestro Capitán invicto agradezcamos
(así exclamaban todos), por habernos comprado

el mejor, el perfecto, ¡el mapa inmaculado!”
(Carroll, 303).

De este breve fragmento pueden extraerse varias conclusiones: el mapa, entendido como representación del océano, satisface a la tripulación porque rechaza lo convencional, es decir, las coordenadas tradicionales de la navegación mediante las cuales se organiza el espacio terrestre y marítimo en nuestro planeta. Si bien en algunas versiones del texto de Carroll los bordes del mapa incluyen los puntos cardinales, lo que se mantiene invariable es que el espacio delimitado en su interior permanece en blanco. Se trata de un mapa ilegible por esta razón, pero celebrado como perfecto. Allí radica uno de los principales rasgos absurdos del poema: una búsqueda sin coordenadas ni pistas, en la que el mapa en blanco se convierte paradójicamente en un instrumento de navegación idóneo para encontrar una criatura inimaginable: el monstruo. La admiración de Perec por los textos de Carroll se aclara al profundizar en la tradición a la que éste pertenece y en su evidente interés por vincular la literatura con las matemáticas. Es, de hecho, Jacques Ribaud traductor de la versión francesa de este texto, quien advierte : « Qui mieux que ce grand poète, membre de l'Oulipo, professeur de mathématiques, adepte des contraintes textuelles et inventeur de formes poétiques nouvelles pourrait rendre à La chasse du Snark son oralité et sa puissance ludique, quitte à transformer les quatrains anglais en sizains? » (Ribaud, 8-9)². En este sentido, resulta llamativo el género denominado *nonsense*, literalmente “sin sentido”, que posee, sin embargo, una lógica y un funcionamiento propios. Algunos aspectos de este universo debieron de resultar especialmente relevantes para Perec, en particular los juegos de palabras que Carroll cultiva, cuyo ejemplo más evidente es “Snark”³, nombre del monstruo

2 Nuestra traducción: “¿Quién mejor que este gran poeta, miembro del Oulipo, profesor de matemáticas, adepto a las restricciones textuales e inventor de nuevas formas poéticas podría devolver a *La caza del Snark* su oralidad y su potencia lúdica, aunque ello implique transformar los cuartetos ingleses en sextinas?”

3 Palabra que deriva de : Snake (serpiente, en inglés) y Shark (tiburón, en la misma lengua).

en cuestión. Conviene recordar también las referencias a la navegación, así como la precisión de la ubicación de la isla W en el texto de Perec quien entrega las últimas coordenadas registradas de la embarcación en la que naufragan los personajes. Esta explicación preliminar nos ofrece una idea somera del interés que suscita este texto y del sentido que tiene su aparición en *Espèces d'espaces*, obra que reflexiona profundamente sobre el espacio. Observemos ahora la relación que mantiene con el otro dibujo citado.

Al final de *Los detectives salvajes* aparece una serie de “dibujos que son enigmas” (573), pertenecientes a la segunda parte del diario de García Madero, que “concluyen de manera gráfica y humorística las relaciones de dependencia que la forma y el sentido mantienen con el punto de vista en este universo narrativo. Punto de vista semejante al marco de una ventana, al encuadre que, así como virtualiza lo que contiene por su irreductible parcialidad e inercia expresiva, se confunde y pierde él mismo con lo descrito” (Corro, 134). La importancia del punto de vista en el juego de apariencias que Bolaño propone a lo largo de la novela, sugiere que ese marco o borde de la ventana, con líneas entrecortadas, cuestiona las fronteras de la representación y conduce a la disolución de los límites. No sabemos qué hay detrás de la ventana, por lo que no podemos responder a la pregunta que cierra la novela, pero tampoco qué hay dentro de la casa a la que pertenece dicha ventana. El dibujo que la representa tampoco está bien delimitado, lo que nos obliga a cuestionar igualmente el punto de vista: ¿miramos la ventana desde dentro o desde fuera?, de modo que se relativizan ambos espacios. En este sentido: “La pregunta inicial será la misma: ¿qué hay detrás de esa ventana, amplia e inquietante, que es la narrativa de Bolaño, cruzada por referencias a autores y géneros canónicos, pero parodiados y/o puestos en conflicto desde los márgenes? De manera más precisa: ¿dónde comienza y dónde acaba el marco de esta ventana... [?]” (Ríos Baeza, 21).

La representación y la escritura, finalmente, se ven tensionadas, hasta el punto de que nuestras nociones espaciales se vuelven incier-

tas, inútiles, sorprendentemente inservibles, reducidas a un trazo en papel que finge mostrarnos una representación plana, irreal y sin otro sustento que el de la hoja impresa. No hay sino bidimensionalidad, sin profundidad ni raíces. Por un lado, un mapa vacío, considerado perfecto para una búsqueda de sentido dudoso, un cuadrado blanco que representa el océano, donde podría hallarse una isla aparentemente inubicable o un monstruo marino. Por otro, una ventana cuyos bordes difusos nos interpelan sobre lo que hay detrás, pero ¿cuál es el anverso y el reverso de una ventana?, ¿es también, acaso, el reverso de la memoria o de la imaginación? Los límites de la escritura se vinculan así a estas formas de ambigüedad y a los problemas de la representación, remarcando que el vacío, el peligro y las certezas que alguna vez orientaron nuestros pasos se han perdido. Lo que hay en el océano y lo que hay detrás de la ventana es aquello indescriptible e inenarrable que el escritor persigue de manera persistente: el monstruo.

Desde el imaginario al que remiten los textos analizados, se configura la lógica persistente de exploración de los límites del conocimiento, en la que el mapa en blanco, la isla inubicable y el marco inestable de la ventana no funcionan únicamente como motivos temáticos, sino como formas de organización de lo visible y lo pensable. De esta manera, lo que se despliega es una geografía de la incertidumbre, donde la representación se enfrenta a sus propios puntos de fuga. En este marco, la figura del monstruo permite articular de manera más precisa esta tensión: siguiendo a Cohen, el monstruo no constituye una excepción dentro del sistema cultural, sino un dispositivo que emerge en sus zonas de fricción: un tercer término que desestabiliza oposiciones binarias y condensa conflictos históricos, epistemológicos y afectivos. Así, el monstruo no habita simplemente el margen del mundo, sino que produce ese margen como condición de posibilidad de la representación.

De este modo, las criaturas marinas, los espacios vacíos y las geografías extremas no remiten únicamente a lo desconocido, sino a la forma en que distintas tradiciones literarias han dado cuerpo a aque-

llo que excede los marcos de inteligibilidad de una época. Ya decía Borges que “la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas” (Borges, *Otras inquisiciones*, 16), y allí, la figura del monstruo puede entenderse como una de esas metáforas persistentes que organiza la relación entre conocimiento, miedo y representación, devolviendo a la literatura su función de pensamiento sobre los límites de lo humano.

Referencias

- Alazraki, Jaime, y David Roas . *Teorías de lo fantástico*. Arco/Libros, 2001.
- Belevan, Henri . *Teoría de lo fantástico*. Anagrama, 1976.
- Bolaño, Roberto. *Entre Paréntesis. Ensayos, artículos y discursos*. Anagrama, 2004.
- Bolaño, Roberto. *El gaucho insufrible*. Anagrama, 2003.
- Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*. Anagrama, 1998.
- Borges, Jorge Luis. “La literatura fantástica”. Libros de Cíbola , 12 de febrero de 2017, <https://librosdecibola.wordpress.com/2017/02/12/borges-la-literatura-fantastica-conferencia>
- Borges, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Emece, 1960.
- Braithwaite, Andrés, editor. *Bolaño por sí mismo: Entrevistas escogidas*. Ediciones Univ. Diego Portales, 2011.
- Carrol, Lewis. *Alicia en el país de las maravillas A través del espejo; La caza del Snark*.: Penguin Random House, 2019.
- Cohen, Jeffrey Jerome. *Monster Theory: Reading Culture*. University of Minnesota Press, 1996.
- Corro, Pablo. “Dispositivos visuales en los relatos de Roberto Bolaño”. *Aisthesis. Revista chilena de Investigaciones Estéticas*, núm. 38, 2005, pp. 123-35.
- Cortázar, Julio. Prólogo. En: Poe, Edgar Allan. *Narración de Arthur Gordon Pym*. (Prólogo, traducción y notas de Julio Cortázar).: Alianza, 1995.
- Echevarría, Ignacio . “Nota a la primera edición”, en 2666. Anagrama, 2004.
- Guerrero Gabella, Álvaro.. “Los cazadores de ballenas en la literatura chilena”. *Scielo*, núm. 516, 2017, pp. 233-246. Atenea (Concepción) <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622017000200233>
- Houellebecq, Michel. *H. P. Lovecraft: contra el mundo, contra la vida*. Siruela, 2006.
- Ibarlucía, Ricardo. “Simiente de lobo: Celan, Adorno y la poesía después de Auschwitz”. *Trans/Form/Ação*, vol. 21/22, 199 de 1998, pp. 131-50.
- Lapidario, Josep. “Viaje hasta el centro de la tierra (hueca)” en VV.AA. *Mundo subterráneo. Puertas secretas, ciudades sumergidas y utopías bajo tierra*. La Felguera, 2015, pp. 21-38.
- Lévi-Strauss, Claude. *Antropología estructural*. Paidós, 1995.
- Lovecraft, H.P. *El horror sobrenatural en la literatura*. Eneida, 2021.
- Lovecraft, H.P. *En las montañas de la locura*.: Austral, 2013.
- Melville, Herman. *Moby Dick*. Penguin Clásicos, 2015.
- Messias, Adriano. “En la era del miedo: por qué dan placer el terror y lo monstruoso en literatura y cine”. *WMagazín*, 18 de agosto de 2020, <https://wmagazin.com/>

- relatos/en- la-era-del-miedo-por-que-dan-placer-el-terror-y-lo-monstruoso-
en-la-literatura-y-el-cine
- Moíno Sánchez, Pablo. "Plagiarios por anticipación: Georges Perec y la literatura española". *Actas XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. III, 2004.
- Montecinos Aguirre, Sonia. *Mitos de Chile. Enciclopedia de seres, apariciones y encantos*. Santiago de Chile: Catalonia, 2017.
- Ortega, Francisco, host. "Poe, Verne y Lovecraft en Chile". *La ruta secreta*. Emisor Podcasting, mayo 2022,
<https://open.spotify.com/episode/645kYj5BQRfehCKBMMjKXu?si=0694f8c3b63b-40fe>
- Perec, Georges. *W o El recuerdo de infancia*. Santiago: Lom, 2005.
- Perec, Georges. *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*.: Joseph K, 2019.
- Perec, Georges. *W ou le souvenir d'enfance*. Gallimard, 1975.
- Perec, Georges. *Espèces d'espaces*. Éditions Galilée, 1974.
- Poe, Edgar Allan. *Narración de Arthur Gordon Pym*. (Prólogo, traducción y notas de Julio Cortázar).: Alianza, 1995.
- Ríos Baeza, Felipe. *Roberto Bolaño, una narrativa en el margen: desestabilizaciones en el canon y la cultura*.: Tirant Humanidades, 2013.
- Rubio, Frank G. "Cartógrafos del infierno. Las máquinas eternas" en VV.AA. *Mundo subterráneo. Puertas secretas, ciudades sumergidas y utopías bajo tierra*.: La Felguera, 2015 pp. 39-66.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*.: Editions du Seuil, 1975.
- Verne, Julio. *La esfinge de los hielos*. S.A., 1987.

**DE LA VOZ A LAS VOCES EN EL POEMA: UNA LECTURA ANALÍTICA
Y CRÍTICA EN TORNO A “SED” Y “ABORTO DE POEMA EN OFICINA
PÚBLICA 31”, DE SUSANA THÉNON**

**FROM THE VOICE TO THE VOICES IN THE POEM: AN ANALITIC-CRITIC
READING ABOUT “SED” AND “ABORTO DE POEMA EN OFICINA
PÚBLICA 31”, BY SUSANA THÉNON**

NANCY GARCÍA GALLEGOS
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA (MÉXICO)
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
<https://orcid.org/0009-0005-0204-8571>
nancygarciagallegos1983@gmail.com

Fecha de recepción: 2 de marzo de 2026

Fecha de aceptación: 26 de junio de 2026

Resumen:

Valoración crítica del cambio de la enunciación en la poesía de Susana Thénon a partir del estudio de las metáboles (Grupo μ) en los poemas, “Sed” –perteneciente al segundo poemario *Habitante de la nada* (1959)– y “aborto de poema en oficina pública 31” –publicado en *distancias* (1984)–. Con base en los resultados del análisis se configura una lectura deconstructiva de los poemas tomando en cuenta tres ejes principales: la oposición binaria en los textos; la identificación de fisuras o contradicciones internas del texto que pretende darnos un logos y, finalmente, encontrar la matriz de sentido que gobierna a ambos textos y desmantelarla a partir de las contradicciones internas de los mismos.

Palabras clave: Enunciación, Metáboles, Deconstrucción, Polifonía.

Abstract:

A critical assessment of the shift in enunciation in Susana Thénon's poetry based on the study of the metaboles (Group μ) in the poems "Sed"—from her second collection, *Habitante de la nada* (1959)—and "aborto de poema en oficina pública 31"—published in *distancias* (1984). Based on the results of the analysis, a deconstructive reading of the poems is developed, taking into account three main axes: the binary opposition in the texts; the identification of internal fissures or contradictions in the text that purports to provide a logos; and, finally, finding the matrix of meaning that governs both texts and dismantling it based on their internal contradictions.

Key words: Enunciation, Metaboles, Deconstruction, Polyphony.

La urgencia de llevar a cabo un estudio de la naturaleza que el presente trabajo propone se debe a que la obra de Susana Thénon ha sido, relativamente, poco estudiada. Los primeros trabajos sobre su obra fueron realizados por Ana María Barrenechea, —en las décadas de los 90—, entre los que sobresalen "La poesía de Susana Thénon y su subversión del canon", una conferencia emitida en 1996, centrada en los mecanismos que Thénon emplea en *distancias* (1984) y *Ova completa* (1987) para alejarse del canon literario argentino de su época; "Génesis de tres 'distancias' de Susana Thénon" (1998), un análisis que compara las múltiples versiones de los poemas que Thénon escribió en diferentes formatos —manuscritos, copias dactilográficas, publicaciones en revistas y la edición final de *distancias*— para el libro *distancias*. Actualmente —más de veinte años después— podemos acceder a tesis doctorales como la de Yolanda Segura, titulada "El rojo oficio errante de extinguirse" (UNAM, 2021), investigación que centra su estudio en la materialidad poética y la naturaleza subversiva y disidente de las obras finales de Thénon, *distancias* y *Ova completa*. También circula

de forma impresa y en línea el “Dossier Susana Thénon”¹, publicado en el número 32 de la revista argentina *Boca de sapo*, en el que podemos leer ensayos en torno a diferentes tópicos relacionados con la obra de la poeta como los ensayos de María Negroni –editora a cargo, junto a María Barrenechea, de la reedición de las obras completas de la poeta argentina–; “El festín del significado”, que aborda la publicación de *Ova completa* como el referente máximo de ruptura que Thénon creó con las convenciones literarias de sus coetáneos. “La joven Thénon”, de Analía de la Fuente, enfocado en la construcción de un paisaje biográfico de Thénon y en sus obras tempranas –*Edad sin tregua* y *Habitante de la nada*–; “Thénon, Rilke y la traducción”, de Corina Dellutri, que ofrece una revisión de Susana la poeta como traductora de Rainer Maria Rilke; y, finalmente, “La transgresión o la guerra del lenguaje”, de Gisela Galimi, un ensayo que ofrece una reflexión sobre el único texto narrativo e inédito de Thénon: *La Transgresión o la Guerra de las Criaturas*, un texto narrativo, radical y fragmentario, como *Ova completa*, en el que Thénon presenta una crítica de la realidad política y socio-cultural de la Argentina de su época.

La muestra anterior nos permite identificar que los temas que han captado la atención de los estudios más recientes sobre Thénon son la transgresión, la ironía, la subversión, el giro biográfico y su relación con la traducción.

Después de un breve recorrido por el estado de la cuestión actual, referente a la obra de Susana Thénon, es urgente señalar que una de las características esenciales –y menos estudiadas– de la poética construida por Susana Thénon es el cambio de enunciación que ocurre a partir de su cuarto libro publicado en vida, *distancias* (1984). Esta obra presenta poemas completamente distintos a lo que Thénon había mostrado en poemarios anteriores, pues se trata de textos disruptivos, fragmentarios, con tendencia a la disociación y tintes críticos, cuya estructura formal y tratamiento lógico no guardan relación con los poe-

1 “Dossier Susana Thénon”, *Boca de Sapo*, año 2022, pp. 23-43.
https://issuu.com/bocadesapo/docs/bds_32-final

marios anteriores: *Edad sin tregua* (1958), *Habitante de la nada* (1959) y *De lugares extraños* (1967), obras en las que el poema se concibe y se lee bajo los estándares de aquello que la tradición retórica reconoce como decorum, ese conjunto de disposiciones que Horacio propone en su libro *Arte poética o epístola a los pisonos*, tales como que el poeta no es sólo un intérprete fiel que sólo copia o describe (19); que ha de elaborar poemas pulidos y tersos (41); que debe escribir con propiedad y seso (43) y que:

El que un pöema escriba
Que al Lector ponga en justa expectativa,
Algunos pensamientos aproveche,
Y otros con sabia crítica deseche.
El inventar palabras pide tiento,
Delicadeza pide y miramiento.
Hablarás elegante, si reunes
Diestramente dos términos comunes (7)

Para dar cuenta de dicho cambio enunciativo propongo la comparación de “Sed” (*Habitante de la nada*, 1959) con “aborto de poema en oficina pública 31” (*distancias*, 1984); primero, a través del análisis de las metáboles propuestas por el Grupo μ (grado cero, metáboles y ethos) para, posteriormente, hacer una lectura deconstructiva (Jacques Derrida) de ambos poemas que me permita identificar el grado de cercanía o alejamiento del logos que cada poema comporta y cómo en ese proceso se ve afectada la enunciación. El procedimiento sugerido me facilitará identificar la enunciación en la construcción de una forma otra de pensar el poema. Cabe señalar que, para referirme a los procesos enunciativos de cada texto, empleo la teoría propuesta por Oswald Ducrot en *El decir y lo dicho* (locutor, alocutario, enunciador, enunciadores) y para referir al lector real empleo el término “auditor”, ampliado por Gustavo Osorio de Ita en la obra analítica *Voces del XIX. Estrategias de enunciación en el Romanticismo y el Modernismo hispanoamericanos*, quien sigue la teoría de Ducrot al tiempo que la enriquece detallando el polo receptor (22).

Para iniciar con el análisis de las metáboles, identifico la primera diferencia a través de la situación de enunciación que cada poema comporta. En “Sed” el análisis de las metáboles permiten identificar claramente que esa situación específica de enunciación es precisamente la sed, una sed no saciada y que, al mismo tiempo, coincide con el título del poema y conlleva otro significado que éste desarrolla de forma simbólica, que es la carencia:

Sé que tu sed se ha dilatado
más allá del lejano hilo de agua:
tuya es la sed de los veranos,
la que anida en la garganta del mediodía. (64)

En “aborto de poema en oficina publica 31”, la situación de enunciación se formula a partir de la creación de un locutor-yo que, en algún momento de la enunciación, se dirige a un alocutario; sin embargo, éstos comparten una comunicación poco efectiva, característica que afecta a todo el poema, incluso es la constante de todo el poema: el sentido fragmentario y disociado de sus discursos como eje irreducible del texto. Aunque la zona visuográfica² permite identificar claramente la voz de cada uno, mediante el uso alternado de cursivas y redondas, tienden irremediabilmente a la ambigüedad:

sucar neoliva
¿sí? tanle jos que ¿sí por favor?
su car neallá *doblando la escalera* (124)

En el dominio de los metaplasmos, ambos poemas comparten el uso de la adjunción como fenómeno dominante. Sin embargo, su empleo no crea los mismos efectos. En “Sed”, la adjunción está basada en la inserción de signos de puntuación y reglas gramaticales –como el uso

2 Término propuesto por Viviana Cárdenas en la tesis doctoral *La zona visuográfica en la escritura de los niños* y que remite al conjunto de marcas gráficas que ayudan a la conformación de la legibilidad del texto –signos de puntuación, espacios en blanco, uso de tipografía, etc.– (9).

adecuado de mayúsculas– que aseguran la claridad del mensaje poético como muestra la cita empleada en párrafos anteriores. En cambio, en “aborto de poema en oficina pública 31” la adjunción, a través de la aliteración, convierte esta recurrencia en un desvío evidente ya que la repetición de sonidos contribuye a la descolocación de la sustancia sonora, creando un efecto distorsionado que acentúa el efecto fragmentario del texto:

ya ya
u no u
mano humano (124)

Otro fenómeno perteneciente al dominio de los metaplasmos es el uso de metagrafos por adjunción, creando un efecto visual a partir de espacios en blanco que contribuyen a enfatizar un fenómeno de ilegibilidad en “aborto de poema en oficina pública 31” (11 de los 19 versos que conforman el poema presentan esta operación retórica) –como los versos también empleados en la cita anterior precisamente y que se reiteran a lo largo de todo el cuerpo textual–. Otro tipo de metagrafo por adjunción identificado en el poema es el uso de redondas y cursivas y su ordenamiento en el mismo. Mientras que los versos 1, 2 y 3 se presentan en redondas, los que van del 4 al 10 están en cursivas y la serie que va del 12 al 16 presentan una mezcla de ambas. Desde la enunciación esto puede entenderse como la situación gráfica en que locutor y alocutario terminan confundiendo sus voces en un discurso ilegible.

En el dominio de los metataxis, “Sed” es prácticamente un ejercicio de encabalgamiento y constituye el desvío más significativo del poema, sin perjudicar su claridad, ya que ésta también se mantiene en torno de una armonía métrica y rítmica³. Lejos de causar un quiebre en la lectura de la imagen poética, el encabalgamiento ordena la cadencia sentenciosa del ritmo, otorgando expresividad suficiente a

3 El poema presenta un equilibrio en el uso de versos heptasílabos y eneasílabos con apariciones esporádicas de versos de arte mayores a los eneasílabos como los que presenta el fragmento citado.

cada verso, su propio espacio de resonancia. Por otra parte, el hipérbaton que configura metataxis por permutación también contribuye al ordenamiento rítmico del tono, pues acentúa la sintaxis de un lenguaje culto y profético en el texto:

Mucho tiempo hace que la sal
ha fondeado en tu entraña
y es allí donde abreva
el rojo labio de nuestros actos impunes. (64)

Finalmente, los paralelismos –metataxis por adjunción–, identificados en las dos últimas estrofas, contribuyen a la lógica de sentido que el poema presenta en estrofas anteriores, es decir, los paralelismos también se corresponden con la tarea de mantener la legibilidad del poema, incluyendo, además, la isotopía del castigo como posible consecuencia de la sed exacerbada:

Si un castigo has creado
es el de tu silencio
que grita más alto que las palabras.

Si un castigo has creado
es el de permanecer
como una ciega
en una selva de miradas. (64)

En “aborto de poema en oficina pública 31” los metataxis actúan de forma contraria, pues contribuyen al incremento de la ilegibilidad del poema a través de la supresión. En primer lugar, el poema presenta una ausencia considerable de signos de puntuación en la mayoría de los versos –salvo los signos de interrogación en los versos 12, 14, 15 y 18–, circunstancia que implica ya el indicio de ilegibilidad que rige al texto:

por aquí

primera puerta
a la derecha por favor
tire empuje (164)

De igual manera, los encabalgamientos de los versos 8-9 y 15-16, al ser también metataxis por supresión, son de carácter abrupto y aumentan el espectro de la ilegibilidad en vez de propiciarla:

no está se fue no
tan a la derecha por favooooor (164)

Mención especial merece la tmesis que funge como metataxis por permutación en los versos 11, 12, 13 y 16, aunque con una variante propuesta a partir de la condición especial que el poema presenta y que se explica a continuación. En el *Diccionario de retórica y poética*, Helena Beristáin describe la tmesis como “la intercalación encarecedora, en medio del sintagma, de ciertas partículas [...] es la forma más elemental de la permutación *indistinta* y constituye [...] un *metetaxa* producido por permutación indistinta de los lugares sintácticos correspondientes a las expresiones” (257). Beristáin se refiere a partículas completas como *pues*, introducidas en medio del sintagma. Sin embargo, lo que Thénon hace es separar o unir sílabas de unas palabras con otras para alterar la sintaxis, lo que crea una lectura confusa y, al mismo tiempo, una mezcla inusual en la que se funden las voces del locutor y el alocutario como una suerte de constante interrupción:

sucar neoliva
¿sí?tanle jos que *¿sí por favor?*
su car neallá *doblando la escalera* (164)

Expuesto lo anterior, en este trabajo, sugiero que el fenómeno anterior puede ser una especie de tmesis llevada al extremo, ya que no encontré una figura retórica que refiera exactamente la permutación que la poeta crea en los versos anteriores.

A manera de comentario final respecto a los metataxis, si en “Sed” actúan en función de mantener la claridad del texto, en “aborto de poema en oficina pública 31”, tienden a descomponerla.

Ahora, en el dominio de los metasememas, “Sed” presenta sólo cuatro incurrencias, dos por supresión, una por comparación y la última por supresión-adjunción; todas afectan al poema potenciando la lógica de sentido que éste va creando conforme habla el locutor; incluso, los últimos dos (metasemema por adjunción y metasemema por supresión-adjunción) introducen el sema *castigo* como nueva isotopía –como ya he mencionado– estrechamente relacionada con la *sed*, propiciando nuevamente la legibilidad del texto⁴. En cambio, “aborto de poema en oficina pública 31” presenta 9 incursiones, 8 supresiones y una adjunción. Sin embargo, como ocurre en el dominio de los metataxis, los metasememas funcionan como mecanismos que dismantellan la legibilidad del poema, exigiendo del auditor más de una lectura para su posible entendimiento. La mayoría de estos metasememas son asemas –algunas ya presentadas en ejemplos anteriores– diseminadas (versos 1, 2, 12, 13, 14, 16 y 17): “más u no ya” (164).

También identifico una aquilexia en el verso 3: “mano umano” y una metáfora *in presentia* en el 11: “sucar neoliva”. Así que más que atribuir coherencia al texto, los metasememas tienden a formar espacios de indeterminación a través de frases a las que no les puede atribuir un sentido.

Por último, en el dominio de los metalogismos, “Sed” presenta una tendencia a la adjunción a través de la hipérbole en los versos 1-2 y 11 y el pleonismo en los versos 5-8. Y, al igual que los dominios anteriores, los metalogismos funcionan como ejes concordantes que hacen del poema una unidad de interpretación unívoca. Ya en “aborto de poema en oficina pública 31”, se presentan 11 metalogismos, todos por supresión, evidenciando el territorio que el poema concede al espacio

4 Extratextualmente hablando, podemos vincular esta dinámica isotópica con la quinta palabra del sermón de Las siete palabras que Jesucristo articuló desde la cruz: “Tengo sed” (Juan 19:28). Desde esta perspectiva, la sed es espiritual.

en blanco⁵ en la conformación del sentido del poema, abriéndolo a una multiplicidad de interpretaciones, intensificando la subjetividad de lo enunciado:

¿ve? no está quería
sumidad infier *vuelva mañana* no
más u no ya (164)

A manera de conclusión, el *ethos* de ambos poemas se nutre de diferentes mecanismos sobre los cuales las metáboles actúan directamente.

En “Sed” encuentro una inclinación hacia la adjunción preponderantemente en cuanto a metaplasmos y metalogismos, lo cual podemos comprender como la causa que hace del poema una exacerbación de la sensación de sed y el estado permanente de carencia que el poema despliega. Ya en “aborto de poema en oficina pública 31”, el *ethos* es la experiencia misma de la confusión y del sinsentido. Esto puede sustentarse en el hecho de que las operaciones retóricas tienen principalmente a la supresión en el dominio de los metataxis, metasemas y metaplasmos, fenómeno que puede interpretarse como la creación consciente del efecto fragmentario e ilegible que el poema plantea prácticamente de principio a fin, salvo algunos versos intermedios que reproducen un lenguaje coloquial y burocrático –que lejos de aclarar la experiencia comunicativa, en realidad permiten percibir una distancia más amplia entre el grado cero y las metáboles–pero que llega a carecer de sentido completo y definido ya que no hay un contexto sólido que permita saber más de la situación.

5 Considero que los espacios en blanco del poema actúan tanto en el nivel de los metaplasmos como en el de los metalogismos. En el primero porque la adjunción del espacio en blanco contribuye al espacio gráfico del poema, pues crean el efecto de alargar los versos. En el segundo, dichos espacios se entienden como silencios que el auditor debe interpretar.

Valoración deconstructiva

Para llevar a cabo una lectura deconstructiva del poema me baso en la propuesta de lectura expuesta en clase por Osorio de Ita, la cual consiste en llevar a cabo las siguientes acciones:

1. Encontrar la oposición binaria en un texto
2. Identificar fisuras o contradicciones internas del texto que pretende darnos un logos.
3. Encontrar la matriz de sentido que gobierna al texto y desmantelarla a partir de las contradicciones internas del texto.

1. La oposición binaria

En “Sed” no hay tal oposición, sino lo contrario, el locutor crea una alianza de semejantes en la medida que apela al alocutario implícito. No se trata de un orden gramatical, sino semiótico y lógico. En el orden semiótico semas como *sed*, *castigo* y *ciega* bien pueden pertenecer a un mismo campo semántico, que es el de la carencia en el sentido en que se carece de agua, de libertad y de la posibilidad de ver. Por otro lado, el grupo de semas *agua*, *veranos*, *mediodía* y *fuelle* podrían formar la oposición binaria del grupo anterior, pero no llegan a tener un alcance significativo, ya que su significante se ve demeritado por el primer grupo. Por ejemplo, en el poema, la sed supera al agua a través de una hipérbole. El castigo autoinfligido es la supresión misma de la libertad y la sed absorbe al verano y al mediodía. De tal manera que los posibles oponentes binarios son, en realidad, una reiteración de los primeros.

En “aborto de poema en oficina pública 31” la oposición binaria es un engaño. Ésta se presenta claramente de dos maneras: desde la forma visual del poema, a través del uso de redondas y cursivas –como ya se apuntó en el análisis de las metáboles–, cosa que nos hace pensar ya en dos voces, en la posibilidad de un diálogo, en un locutor y un alocutario, y desde la lógica de contenido en la que aparentemente ese

diálogo posible se reafirma, pero no de manera usual, no de herramienta al servicio del lenguaje que procura la comunicación efectiva, sino lo contrario: un devenir de oraciones y frases que problematizan la claridad de lo dicho y este es un primer indicio de crisis en el poema, de alejamiento del logos: existen un locutor y un alocutario, pero el tratamiento de su relación enunciativa resulta confusa, pues prácticamente muestran dos formas distintas de efectuar y recibir la enunciación. En primer lugar, asigno el rol de locutor a la voz que emite su discurso en redondas y que, además, carece de responsabilidad ante lo enunciado y su enunciación (Ducrot 189). Ante tal situación, el alocutario –la voz en cursivas– responde con un lenguaje domesticado, mecánico, específicamente de oficina y es a partir de este contraste que queda expuesto el fallo de comunicación entre éstos:

<i>¿ve? no está</i>		quería	
sumidad		infier	<i>vuelva mañana no</i>
más	u	no	ya
<i>¿sí? (164)</i>			

Lo anterior puede interpretarse como ese opuesto binario anhelado, pero el mecanismo de fusión que la poeta genera entre locutor y alocutario a nivel sintáctico convierte ese binario opuesto en una especie de enunciación cambiante que a veces coloca las voces separadas y otras las funde en una sola unidad enunciada.

2. Contradicciones internas que pretenden un logos

“Sed” es un poema que gira en torno a la construcción de sentido. Las contradicciones internas que se dan en él son conscientes, a nivel retórico –paralelismos y oxímoron–, pues existen en función de la legibilidad que el poema construye de principio a fin; es decir que no hay un logos pretendido, sino uno cimentado en el uso consciente del lenguaje. En “31” la única contradicción visible es la de la naturaleza de ambos discursos –que ya se detalló en párrafos anteriores–, pero esta característica sirve precisamente para alejar al poema de un lo-

gos centralizado en la escritura como técnica al servicio del lenguaje (Derrida).

3. Matriz de sentido

Para este punto propongo que la matriz de sentido se identifica con el grado cero que el Grupo μ propone en *Retórica general* ya que tienden a señalar el grado de sentido ya irreductible que un texto alberga. En el caso de “Sed” la matriz de sentido o grado cero es una tríada de semas que construyen una misma circunstancia: sed-carencia-castigo. Desde esta reducción temática del poema no hay contradicción interna que lleve al auditor a pensar otro sentido posible para esa sed-castigo que el poema es. Cada uno de los elementos lingüísticos que componen al objeto poético potencia ese grado cero hacia una inclinación dramática en la que la sed, primer elemento de la matriz de sentido, pasa de ser un estadio del alocutor a una auto imposición –el castigo–, confirmado la expansión de sentido del sema *sed*.

“aborto de poema en oficina pública 31” es, en cambio, un poema escrito al servicio del sinsentido y la confusión. Los ejes irreductibles que conforman la matriz de sentido del texto son en sí mismos una contradicción del lenguaje. Un desvío del logos que presenta una crisis del poema. Éste es un texto desplazado del logos y ello plantea la posibilidad de que su intención sea la de reproducir la experiencia de una no comprensión.

Conclusión

Mientras que los poemarios pertenecientes al periodo que va de la segunda mitad de la década del 50 a la segunda del 60 presentan una enunciación que tiende a una clara creación de sentido a través de locutores –principalmente son un yo o un nosotros –que se dirigen a un alocutario definido –suele ser un tú o ustedes–, manteniendo una enunciación en la que no se presenta grado alarmante de complejidad o detrimento de lo anunciado, en las obras de la década del 80 la situación enunciativa cambia drásticamente. El poema se convierte, no en

un espacio para la epifanía que supone el poema, sino en un territorio desde dónde hacer crítica. Al concebir al poema como un discurso crítico, Thénon complejiza la enunciación, transformándola en una multiplicidad de voces que devuelven oralidad al poema y mediante este proceder, de cierta manera, lo convierte en un espacio público y al hacerlo, lo politiza, lo mantiene abierto y en estado de crisis. En *Pour un lyrisme critique*, Jean-Michel Maulpoix afirma que el lirismo crítico ha de enfrentar al poema con su propia capacidad de encarar la realidad mediante el lenguaje (Maulpoix 20). Este enfrentamiento implica poner en crisis al poema, pues lo desplaza de su función de objeto estético para convertirlo en una crítica –en el caso de “aborto de poema en oficina pública 31” la crítica se enfoca en la falta de comunicación entre el individuo y es Estado– que insta al lector a preguntarse por el estado de su realidad:

Critique est ce lyrisme qui creuse plus qu’il ne s’élève et qui se retourne anxieusement sur elle-même au lieu de chanter dans l’insouciance. Mais lyrique cependant, puisque les questions qu’elle pose restent indissociables de l’émotion d’un sujet et de la circonstance vécue. (Maulpoix 21)⁶

Podemos identificar el estado de las cosas que la cita anterior plantea en “aborto de poema en oficina pública 31”: profundiza en la experiencia de no comunicación que ocurre entre el individuo y el Estado mediante un diálogo fragmentado y disociado. Este particular uso del lenguaje en el poema recrea la ansiedad de esa escritura ansiosa que se vuelve sobre sí misma –reflejada en la figura del locutor y su discurso– al no encontrar un flujo de contigüidad con el discurso del alocutario –que encarna la circunstancia vivida, en este caso, el choque desafortunado entre la burocracia y el individuo.

6 “Crítico es este lirismo que profundiza más de lo que se eleva, y que se vuelve ansiosamente sobre sí mismo en lugar de cantar con despreocupación. Pero lírico, al fin y al cabo, pues las preguntas que plantea son indissociables de la emoción del sujeto y de la circunstancia vivida”. La traducción al español es mía.

Finalmente, mediante el tratamiento del poema como agente de crítica, Thénon eleva el grado de politización del poema, pues mediante éste hace un tipo de lectura de las condiciones sociales de su entorno y del mundo. En este sentido, lleva a cabo las tres democracias o políticas que Jacques Rancière propone en el ensayo “La política de la literatura”:

Son tres ‘democracias’ y, si se quiere, tres maneras por las que la literatura asimila su régimen de expresión a un modo de configuración de un sentido común, tres formas con las que trabaja para elaborar el paisaje de lo visible, modos de descifrar ese paisaje y de diagnosticar sobre lo que los individuos y las colectividades han hecho y pueden hacer. Pero también tres políticas en tensión con las lógicas según las cuales los colectivos políticos constituyen los objetos de su manifestación y las formas de su enunciación subjetiva. (48)

Para resumir la manera en que Thénon asimila estas tres democracias o políticas propuestas por Rancière, me remito nuevamente al poema “aborto de poema en oficina pública 31” en el que, efectivamente, la escritora elabora el paisaje de lo visible al presentar una situación de comunicación entre el individuo y el Estado; el modo en el que descifra ese paisaje es través de la falta de entendimiento en esa situación de comunicación que se da entre el locutor y el alocutario, y al descifrarlo de esa manera, está ofreciendo un diagnóstico de ese paisaje específico: la distancia infranqueable que crece entre la sociedad y el gobierno; el desinterés que el gobierno expresa, a través de sus burócratas, hacia las necesidades del pueblo.

Bibliografía

- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, 2001.
Cárdenas, Viviana. “Hacia una definición teórica de la zona visuográfica. En *La zona visuográfica en la escritura de niños* de Viviana Cárdenas. Tesis. Universidad de Valladolid, 2001.
Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Siglo XXI, 2012.
Ducrot, Oswald. *El decir y lo dicho*. Edicial, 2001.
Grupo µ. *Retórica general*. Paidós, 1987.

- Maulpoix, Jean-Michel. *Pour un lyrisme critique*. París: José Corti, 2009. Impreso.
- Osorio de Ita, Gustavo. "Fundamentos de la neoretórica" (Presentación Power Point).
- Osorio de Ita, Gustavo. "La crítica desde la deconstrucción: Derrida", abril, 2023.
- Osorio de Ita, Gustavo. Modelos de interpretación y crítica de la poesía contemporánea.
- Osorio de Ita, Gustavo. *Voces del XIX. Estrategias de enunciación en el Romanticismo y el Modernismo hispanoamericanos*. BUAP, 2022.
- Rancière, Jacques. "Política de la literatura". *Política de la literatura*. Libros del Zorzal, 2017, pp. 15-54.
- Thénon, Susana. *La morada imposible*. Corregidor, 2012.

Anexo

"Sed"

- (1) Sé que tu sed se ha dilatado
(2) más allá del lejano hilo de agua:
(3) tuya es la sed de los veranos,
(4) la que anida en la garganta del mediodía.
(5) Mucho tiempo hace que la sal
(6) ha fondeado en tu entraña
(7) y es allí donde abreva
(8) el rojo labio de nuestros actos impunes.
- (9) Si un castigo has creado
(10) es el de tu silencio
(11) que grita más alto que las palabras.
- (12) Si un castigo has creado
(13) es el de permanecer
(14) como una ciega
(15) en una selva de miradas.

Poema “31”

- (1) ya ya
- (2) u no u
- (3) mano umano
- (4) *por aquí*
- (5) *primera puerta*
- (6) *a la derecha por favor*
- (7) *tire empuje*
- (8) *no está se fue no*
- (9) *tan a la derecha por fa vooorr*
- (10) *o se equivocará de VOOORR*
- (11) sucar neoliva
- (12) *¿sí?tanle jos Que ¿sí por favor?*
- (13) su car neallá *doblando la escalera*
- (14) *¿sí? tarde ya yago no se encuentra*
- (15) *¿ve? no está quería*
- (16) *sumitad inifer vuelva mañana no*
- (17) más u no ya
- (18) *¿sí?*
- (19) NADAH

AÑO 10 NÚMERO 18, JULIO-DICIEMBRE 2026, PP. 126-152
ISSN: 2954-4246, <http://amox.buap.mx>

**NUEVA PROPUESTA DE LECTURA PARA TEXTOS NARRATIVOS:
EL “PROCESO DE APROXIMACIONES SUCESIVAS ACUMULATIVAS”
(PASA)
Y ALGUNOS PROBLEMAS DE ALGUNAS POSIBLES “SOLUCIONES
ARTÍSTICAS” Y POÉTICAS
DE “LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS” DE ELENA GARRO**

**NEW READING PROPOSAL OR NARRATIVE TEXTS:
THE “PROCESS OF SUCCESSIVE-CUMULATIVE APPROACHES”
(PSCA)
AND SOME PROBLEMS OF SOME POSSIBLE “ARTISTIC SOLUTIONS”
AND POETICS
OF “IT’S THE FAULT OF THE TLAXCALTECAS” BY ELENA GARRO**

FRANCISCO XAVIER SOLÉ ZAPATERO
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
(TOLUCA DE LERDO, MÉXICO)
<https://orcid.org/0000-0001-5444-6030>
fjsolez@uaemex.mx

Fecha de recepción: 29 de marzo 2026

Fecha de aceptación: 5 de junio 2026

Resumen:

Se pasa somera revisión a la nueva propuesta de lectura para textos narrativos denominada “Proceso de Aproximaciones Sucesivas-Acumulativas” (PASA), la cual propone *aproximarse* al texto por planos y niveles, esto es, de manera *sucesiva*, e ir *acumulando lo* que en ellos se descubre, hasta poder dar cuenta de algunos de los problemas de las “*soluciones artísticas*” propuestas por el narrador, como producto de las configuraciones *poéticas* del Autor implicado del Texto, *determinadas* por el *Lector implicado*, por cuanto aquellas son “dirigidas” a él

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



NUEVA PROPUESTA DE LECTURA PARA TEXTOS NARRATIVOS: EL “PROCESO DE APROXIMACIONES ACUMULATIVAS” (PASA) Y ALGUNOS PROBLEMAS DE ALGUNAS POSIBLES “SOLUCIONES ARTÍSTICAS” Y POÉTICAS DE “LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS” DE ELENA GARRO

al ser “tomado” en cuenta para hacerlo. A partir de ello, se realiza una *lectura* de algunos de los problemas de ciertas “soluciones artísticas” y poéticas de “La culpa es de los tlaxcaltecas”, de Elena Garro.

Palabras clave: “Proceso de Aproximaciones Sucesivas-Acumulativas” (PASA), “La culpa es de los tlaxcaltecas”, “Solución artística”, Poética, Autor-Texto-Lector.

Abstract:

A brief revision is passed to the new reading proposal for narrative texts called “Process of Successive-Cumulative Approaches” (PASA), which proposes to *approach* the text by planes and levels, that is, *successively*, and to *accumulate* those that are discovered in them, until being able to account for some problems of the “artistic solutions” proposed by the narrator, as a product of the *poetic* configurations of the Author involved in the Text, *determined* by the Reader involved, since those are “directed” to him by being “taken” into account to do so. From this, a reading of some problems of some possible “artistic solutions” and poetics of “It’s the Fault of the Tlaxaltecas”, by Elena Garro, is made.

Keywords: “Process of Successive-Cumulative Approaches” (PSCA), “It’s the Fault of the Tlaxcaltecas”, “Artistic solution”, Poetics, Author-Text-Reader.

El “proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas”

Cuando se empieza a trabajar en un texto literario: una novela, un relato, un cuento o una obra dramática, por ejemplo, uno se pregunta cómo *leerlo*, y de manera general se llega a la conclusión de que hay en esencia tres formas de hacerlo. Una, al buscar un *tema* dado; otra, al utilizar uno de los variados *métodos* existentes para hacerlo, sean de los que se *aplican* de forma indiscriminada, es decir, que nos dicen *qué* debemos buscar y *cómo*, hasta aquellos que nos dan ciertas *pistas* de lectura; y una tercera que *implica* una mezcla de las dos anteriores.

Pero en todos los casos se pasa por alto que el texto tiene una “lógica”, una *configuración*, una “solución artística”, una *poética*, que debe ser respetada, cuando menos si se quiere dar cuenta, hasta donde ello sea posible, de lo que el Autor (implicado), a través del narrador, quiso “dialogar” con su oyente-Lector (implicado-virtual), al movilizar y vehicular un mundo entreverado y complejo. Sin duda, el problema es cómo *hacer* y lograr *dar* lineamientos al respecto, dado que no hay *ninguna* teoría que nos indique cómo hacerlo, dado que se refiere al caso por caso, es decir, a cada texto de forma individual.

Cuando comencé a trabajar en la tesis de Doctorado, hace ya más de veinticinco años, me enfrenté con el mismo problema. Mas al ir trabajando y gracias a las lecturas de ciertos autores, como Bajtín, Lotman, Ricoeur, Derrida y Deleuze, e incluso Lacan, aunque de forma particular del primero, empezó a aparecer, de modo *indirecto*, una *forma* de hacerlo, una que, si bien se concentraba en el problema de la *lectura*, partía de la relación Autor-Texto-Lector, a la cual denominé poco después “Proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas” (PASA), la que ha ido mostrando su pertinencia a través de la *lectura* de ciertas obras concretas, y de las cuales han ido dando cuenta los integrantes del *Grupo Slovo*¹. Proceso que, dados los resultados que se han obtenido hasta ahora, pareciera permitir avanzar en este, sin duda, sinuoso y entreverado camino.

Paso, pues, ahora a plantear, de forma *muy elemental y esquemática*, la disposición en que esto se ha venido proponiendo, propuesta que, como su nombre lo indica, implica *aproximarse* al texto por planos y niveles, esto es, de manera *sucesiva*, y *acumular* los que en ellos se va descubriendo, hasta poder dar cuenta de algunos de los problemas de las “soluciones artísticas” del narrador, como producto de las “soluciones poéticas” del Autor (implicado) del Texto, *determinada*

1 *Grupo Slovo* y colaboradores (2014-2025): Areli Cruz Muciño, María Guadalupe Díaz Guerra, Mariana León Contreras, Tania Sámano Carbajal, Luis Antonio Torres Morales, Francisco Xavier Solé Zapatero; Lucía Rábago Canela, Alicia Sánchez Quintana, Eva Gabriela Gómez Velázquez, Nátali Pavón Castañeda, Alma Rosa Sánchez Valdez, Heladio Colín Medina. (Véase Bibliografía)

NUEVA PROPUESTA DE LECTURA PARA TEXTOS NARRATIVOS: EL “PROCESO DE APROXIMACIONES ACUMULATIVAS” (PASA) Y ALGUNOS PROBLEMAS DE ALGUNAS POSIBLES “SOLUCIONES ARTÍSTICAS” Y POÉTICAS DE “LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS” DE ELENA GARRO

por la posible “respuesta” de su Lector (implicado-virtual), es decir, aquel al cual se dirige y al que toma en cuenta para hacerlo.

Por tanto, esta propuesta se pone a la consideración del lector, para que valore y juzgue sobre su mayor o menor pertinencia “teórico”-“práctica”, que no propiamente “metodológica”, pues se trata de un *proceso en devenir*, y no de un *método*, y mucho menos *aplicable*.

Así, de entrada, se puede proponer, de manera general, y de forma esquemática, que la Poética puede ser entendida como la *postura* desde la cual el Autor *implicado* (es decir, *en* y *por* el texto) articula las instancias del proceso narrativo, para permitir al narrador (o narradores) encontrar una *posición* y una *perspectiva autocentrada* (de acuerdo con su “espacio de experiencias” y su “horizonte de expectativas” de su presente histórico) y *descentrada* (por cuanto Sujeto del “consciente”, del “no-consciente”, del “inconsciente” y de la Memoria sociocultural-histórico-genérico-literaria que a través del texto se despliega), que le permita exponer las “soluciones artísticas” —las cuales consideran la posible “respuesta” del receptor (oyente-lector *implicado*), al cual se dirige al tomarlo en cuenta— al proceso de *expresión* y *representación* dialógico-cronotópica, rizomático-diseminativa, heterogéneo-transculturada, de los movimientos de *tiempos* y *espacios* de la heterogeneidad socio-cultural y la transculturación narrativa de la región y de la época en la que fue creada. Esto, sin duda, en función de la posible relación que establece con otros textos, orales o escritos, literarios o no-literarios, nacionales o internacionales, sea que formen parte de sus tradiciones narrativas (*poética autoral* e *histórica*), sea que lo haga de las tradiciones contraculturales (cognitivas, éticas y estéticas) con las que *dialoga*, es decir, con aquellas con las que se *enfrenta* y se *confronta* —“consciente”, “no consciente” o “inconsciente”—, de acuerdo con las tradiciones vehiculadas y movilizadas.

Al respecto, cabe mencionar que el PASA ha permitido no solo un medio *novedoso* de acercarse a los textos narrativos y dramáticos, de forma particular, los novelescos, y de dialogar de manera profunda con la crítica correspondiente, sino también dar cuenta de cómo esto

puede *repercutir* en el “espacio de experiencias” y en el “horizonte de expectativas” del presente histórico de nosotros, por cuanto *lectores*.

De este modo, este *no-método, no-formal, no-aplicable*, este *proceso*, tiene como base, repito, el acercamiento al texto a partir de ciertos niveles y planos generales, los cuales son puestos en evidencia, tanto por la propuesta *configurativa* del Autor implicado, como por la *re-configurativa* del lector implicado, producto de los planos o niveles “propuestos” por aquel y establecidos en el texto. De manera que estos no existen *en sí* y *por sí*, como tampoco *a priori*, sino que el propio texto los pondrá en evidencia, de acuerdo con la postura lectora, la cual, como veremos más adelante, está *determinada* por la relación Autor-Texto-Lector (Autor Texto Lector).

De forma connotativa, esta relación proviene del propio Aristóteles. A saber: hay una *tradición*, vehiculada y movilizada por el Autor (implicado), la cual, a través de la *lexis* (lenguaje, discurso, *expresión*), se convierte en *mythos* (composición) de la *mimesis* (*representación*), es decir, es la *expresión* que *compone* (organiza) la *representación*, donde *lexis-mythos-mimesis* constituyen lo que llamamos Texto, proceso que concluye con la *catharsis*, efecto que se produce en el Lector (implicado virtual), como resultado *creativo* del trabajo del Escritor.

Este esquema *procesal* fue más tarde reinterpretado por Ricoeur (1995), al considerarlo como producto del *ciclo hermenéutico* de lectura: la *prefiguración* del lector antes de la lectura (*mimesis* I), la *con-figuración* del texto (*mimesis* II) y la refiguración del lector después de la lectura (*mimesis* III). Sin embargo, esto también es planteado, aunque desde una perspectiva semiótica, por Yuri Lotman (1971) en su texto *La estructura del texto artístico*, donde se plantea el problema a partir del *círculo semiótico*: emisor-texto-receptor. Por su parte, si bien Bajtín (1989a) nunca lo plantea como tal, es evidente que propone lo mismo, dado que la novela tiene una estructura *estilístico-composicional* jerárquica, constituida de manera elemental por Autor (implicado), autor interno, narrador, personajes, géneros intercalados, formas genéricas y oyente-Lector (implicado-virtual), producto del carácter

NUEVA PROPUESTA DE LECTURA PARA TEXTOS NARRATIVOS: EL “PROCESO DE APROXIMACIONES ACUMULATIVAS” (PASA) Y ALGUNOS PROBLEMAS DE ALGUNAS POSIBLES “SOLUCIONES ARTÍSTICAS” Y POÉTICAS DE “LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS” DE ELENA GARRO

plurilingüe, plurivocal y pluriestilístico del texto, con lo cual el Autor (implicado) establece una compleja relación dialógico-cronotópica con su Lector (implicado-virtual); así, con ello, se da cuenta de las “soluciones poéticas” utilizadas para hacerlo. Cabe señalar, sin embargo, que, a pesar de todas las bondades de estas propuestas (no obstante, hay importantes diferencias entre ellas que deben ser consideradas), además de su enorme importancia *teórica*, ninguna de ellas nos dice ni nos plantea cómo *acercarnos* a un texto concreto. ¿Será posible encontrarlo? ¿Dar cuenta de ello de acuerdo con el caso dado?

Veamos. En esa relación *procesal* Autor Texto Lector, se evidencian ciertos *núcleos problemáticos* que son, por lo general, *afines* a todo texto literario y que pueden servir de *guía* inicial, de *mojoneras* tentativas, de *estrategias*, para el *acercamiento* a la obra. Estos *núcleos problemáticos* pueden ser divididos en dos grandes secciones, en función de que se *vean* o se *oigan*, o que sirvan para definir los diferentes *niveles* y *planos* en que aquellos se manifiestan. Así tenemos, dicho de forma general, a nivel *visual* (imagen, representación): el *acontecimiento* general y el *acontecimiento* de ser y del ser, la *imagen* individual y sociocultural de los personajes, y el *tiempo* y el *espacio*, tanto físico como cronotópico; y a nivel *auditivo* (habla, expresión): la voz (el *discurso*) de los personajes, la voz (el *discurso*) del narrador y, en su caso, la voz (el *discurso*) del autor interno al texto. Y sin duda, son estos, el autor interno y/o el narrador, quienes articulan todas estas instancias a partir de las “soluciones artísticas” (narrativas: estilísticas y compositivas) que utilizan para hacerlo.

De este modo y he aquí algo fundamental, el texto artístico (repito: Autor Texto Lector) *debe* ser considerado, más que como un *Objeto* o una *Cosa*, como un *Sujeto*, al que, por un lado, hay que dejar “hablar” (de forma *escritural*) por sí mismo, y por otro, aprender a *oírlo* y a *verlo* en su *proceso* narrativo-compositivo, estilístico-composicional, dialógico-cronotópico, y esto como producto de las entreveradas y dispersas *interacciones* que allí se vehiculan y manifiestan, resultado de los *encuentros*, *choques* y *confrontaciones* de los diversos núcleos

problemáticos o instancias narrativas, todo lo cual está determinado, sin duda, por la forma en que el Autor (implicado) configura el texto, sus “soluciones poéticas”, *resultado* de la relación que establece y mantiene con su Lector (implicado-virtual).

Dicho de otra manera, se considera necesario revisar, *en principio*, tres planos en el texto artístico: el de la *representación*, por cuanto objeto de la imagen en *movimiento* que *vemos*; el de la *expresión*, por cuanto un narrador va *relatando*, con la ayuda de los personajes, lo que *oímos y vemos*, lo cual forma parte de sus “soluciones artísticas”, producto de las *soluciones configurativas* del Autor (implicado), quien articula los dos niveles anteriores y les da coherencia: capítulos, apartados, etc., como resultado de la *organización composicional y poética* de estos, todo lo cual está *determinado* por la relación *dialógico-cronotópica, rizomático-diseminativa, heterogéneo-transculturada*, que establece con el oyente-Lector (implicado-virtual) al que se dirige y al que toma en cuenta para hacerlo. Sin duda, en este *proceso complejo* es necesario buscar todas las *referencias* disciplinarias (filosóficas, científicas, . . .), históricas, sociales, culturales, literarias, etc., que allí surgen, como resultado de la relación que el Autor (implicado) mantiene con otros textos, sean orales o escritos, literarios o no, propios de nuestra cultura o ajenos a ella, es decir, de los problemas de su *poética autoral e histórica*.

Por tanto, el problema central no está, propiamente hablando, ni en el *objeto de la representación*, el objeto representado, ni en el de la *expresión*, es decir, en el (los) lenguaje(s) o estilo(s) en sí, como tampoco en la *relación* entre ambos, sino en el narrador-*hablante*, en aquel que *vemos y oímos* que relata. Gracias a ello podemos preguntarnos, en espera de la respuesta *indirecta* del narrador: *qué expresa y qué representa, cómo lo hace, para qué lo hace, a quién se lo dice, desde dónde se lo dice, cómo se dirige y toma en cuenta a los que se los dice, y de qué forma lo organiza para hacerlo*. Por supuesto, esto, como decíamos, *depende*, a su vez, de la manera en que el Autor (implicado) lo configura: *qué título le puso, cómo lo organizó: en dos o más partes,*

NUEVA PROPUESTA DE LECTURA PARA TEXTOS NARRATIVOS: EL “PROCESO DE APROXIMACIONES ACUMULATIVAS” (PASA) Y ALGUNOS PROBLEMAS DE ALGUNAS POSIBLES “SOLUCIONES ARTÍSTICAS” Y POÉTICAS DE “LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS” DE ELENA GARRO

en capítulos, subcapítulos, apartados, etc., todo lo cual va a empezar a dar cuentas de las “soluciones artísticas” del narrador, puesto que estas se multiplican a gran velocidad, producto de la gran “solución poética” siempre cambiante (“soluciones poéticas particulares”) del Autor (implicado), para que esto tenga lugar, de acuerdo con la relación que mantiene con su interlocutor: el lector (implicado-virtual).

Ahora bien, cabe señalar al respecto que el Escritor (S_1), una vez publicado el texto, *desparece* como tal, y se convierte en Autor *implicado* (“ S_1 ”), *en y por el texto*, el cual se dirige y toma en cuenta al Lector *implicado* o *virtual* (“ S_2 ”), de manera que el Lector *real* (S_3), es decir, nosotros y he aquí otra cuestión fundamental, nos convertimos en simples *testigos* del diálogo que se establece entre el Autor y el Lector *implicados* (“ S_1 ” “ S_2 ”), esto es, S_1 (“ S_1 ” “ S_2 ”) S_3 (testigo), y por tanto, entre el narrador (*hablante*) y su oyente (*otro/Otro*), tal como acontece, guardadas las distancias, cuando uno asiste al psicoanálisis y el psicoanalista ocupa, como diría Lacan, el “lugar del muerto” (*Escritos* 566): escucha, calla, y deja que el *paciente* lo “resuelva” al hablar con el otro, con el Superyó, con el Gran Otro, si bien aquel “actúe”, “participe”, a través de este, para que el *paciente* manifieste y “tome (o no) consciencia” de la estructura que lo determina. De modo que tendremos que hablar y considerar al Texto como un “Sujeto textual” (“ S_1 ” “ S_2 ”), quien vehicula y moviliza a muchos otros sujetos, ubicados en planos y niveles jerárquicos diversos, con todas las extremas complejidades de cada caso concreto.

Todo lo anterior se podría *esquematizar*, de manera formal y primaria, de la siguiente manera (Fig. 1):

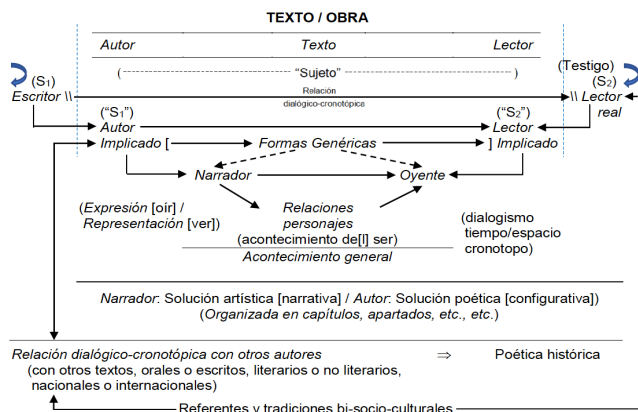


Fig. 1. Fuente: Elaboración propia

Como resulta evidente, dado que cada texto puede contener instancias no mencionadas aquí (si bien las sugeridas resultan, por lo general, imprescindibles), estas deben ir siendo propuestas por el propio lector-crítico, pero *siempre* en función de las particulares *demandas* que cada texto le presente y a medida que *avanzan* en su lectura. Tal es el caso, por ejemplo, en el que el texto esté compuesto por una o más *formas genéricas* (diarios, cartas, etc.), con sus respectivos *géneros intercalados* (notas, poemas, etc.), hasta el punto de convertirse en un texto profundamente *fragmentado*. En este caso, se requiere, primero, trabajar cada *forma genérica*, con las partes que lo conforman, por separado, al describir los niveles y planos que los constituyen y organizan, y al analizar cada una de ellas del mismo modo en que se propuso más atrás: acontecimiento, personajes, narrador, etc. Hecho esto, se puede comenzar a buscar las diversas maneras de articular dichos *fragmentos* entre sí, sea por cada *forma genérica*, sea para las entreveradas relaciones que entre los múltiples *géneros* pudieran existir. Y hay que continuar así hasta que se pueda *comprender* y *explicar* la *forma* en que el autor interno al texto lo "organiza" y lo "desorganiza", la *razón* por la que lo plantea de tal o cual manera, así como la(s) *posición(es)* y *perspectiva(s)* desde donde lo propone: como *editor*, *historiador*, *investigador*, *bricoleur*, etc. Y esto, una vez más, como

NUEVA PROPUESTA DE LECTURA PARA TEXTOS NARRATIVOS: EL “PROCESO DE APROXIMACIONES ACUMULATIVAS” (PASA) Y ALGUNOS PROBLEMAS DE ALGUNAS POSIBLES “SOLUCIONES ARTÍSTICAS” Y POÉTICAS DE “LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS” DE ELENA GARRO

resultado del trabajo creativo del Autor *implicado* (poéticas), quien está colocado en la *tangente* del texto, de acuerdo con la relación que mantiene con su Lector *implicado*.

Como resultará ya evidente, no se puede *generalizar* nada al respecto, pues cada Autor-narrador puede hacerlo de *múltiples* formas y con una gran variedad de *intenciones* (“conscientes”, “no-conscientes” e “inconscientes”, de Memoria personal y de Memoria histórico-socio-cultural-literaria), y esto de acuerdo con la manera en que cada uno de ellos espera poder *relacionarse*, “comunicarse”: dialógico-cronotópica, rizomático-diseminativa, heterogéneo-transculturada, con su oyente-Lector, todo ello como resultado del trabajo *configurativo* del escritor: *tradición - lexis-mythos-mimesis - catharsis*. Y una vez más, pues, tendrá que ser el *investigador* y/o el *bricoleur*, quien, a medida que avance en su trabajo de *lectura*, tendrá que decidir, a base de “prueba y error”, cómo trabajar y explicar el resultado de la(s) “solución(es) artística(s)” y de la “poética fragmentaria” propuesta por el Autor *implicado* a su Lector *implicado*. No olvidemos: el texto (Autor Texto Lector) tiene *siempre* la última palabra.

De aquí que, si bien es cierto que se puedan considerar ciertos rasgos particulares de un grupo de textos más o menos afines, la(s) “solución(es) artística(s)” siempre dependerá(n) de cada texto concreto (es “caso por caso”), de forma que la *poética* será el conjunto de “soluciones artísticas” encontradas en el texto correspondiente. No obstante, esto también *dependerá*, y permitirá *profundizar* al respecto, de acuerdo con las *relaciones* dialógico-cronotópicas, heterogéneo-transculturadas, que este mantiene con otros textos, propios o ajenos, nacionales o internacionales, etc.

Y esto da pie para repetir y confirmar, una vez más, que el Texto no es un *Objeto*, sino un *Sujeto* (Autor *implicado* [“S₁”]) que se dirige y toma en cuenta a otro *Sujeto* (Lector *implicado-virtual* [“S₂”]), en función, en este caso, de la articulación de todas las *formas genéricas* y sus respectivos *géneros intercalados*, con la correspondiente y compleja relación que se manifieste entre los niveles y planos fragmen-

tarios que las conforman (tal como se intentó *mostrar* en el esquema anterior).

Por consiguiente y aquí hay otra cuestión fundamental, la *teoría* solo *puede* y *debe* ser utilizada en forma *auxiliar* y *tentativa*, es decir, como un *instrumento*, una *herramienta*, la cual puede *complementar* la búsqueda, o dar cuenta, en forma *abstracta*, de lo realizado, pero nunca jamás como una propuesta *definida* y *determinada* (“método”) que hay que utilizar (“aplicar”) de forma *indiscriminada*, puesto que esto *distorsiona*, e incluso *destruye*, lo que el Escritor, ahora Autor *implicado*, “consciente” e “inconsciente”, configuró al movilizar y vehicular tanto la Memoria genérico-literaria como la sociocultural e histórica, al Lector *implicado-virtual*.

No obstante, este múltiple discurso, *expresado-representado* en *devenir*, debe ser comprendido en *su triple dimensión* en cada uno y entre los niveles o planos en que se manifieste, y esto, tanto de forma “ontológica”: el “yo para mí”, el “yo para el otro” y “el otro para mí”, como de manera “epistemológica”: “el discurso dirigido al objeto”, “a la voz propia” y “a la voz ajena”, con la evidente “explosión” de los *sujetos* hablantes. De este modo, todo discurso implica una relación dialógico-cronotópica, heterogéneo-transculturada, rizomático-diseminativa, con uno mismo y con los otros, lo que produce un múltiple proceso de *transfiguración heterogéneo-transculturante*. Así pues, hay que tomar en cuenta tanto los discursos socioculturales, históricos y literarios vehiculados y movilizados en el texto por el autor interno, el narrador, los personajes, etc., en los capítulos, los apartados, entre otros, producto de la “solución poética” del Autor *implicado* (“S₁” “S₂”), como los discursos de los textos críticos que han hablado de la novela en estudio, donde se entrecruza todo ello, de modo inevitable, con los propios *argumentos*, con lo cual se constituye una compleja palabra *bivocal* dialógico-cronotópica, heterogéneo-transculturada, rizomático-diseminativa, que, en ciertos casos, como el de José María Arguedas, llega a ser incluso *bicultural*.

NUEVA PROPUESTA DE LECTURA PARA TEXTOS NARRATIVOS: EL “PROCESO DE APROXIMACIONES ACUMULATIVAS” (PASA) Y ALGUNOS PROBLEMAS DE ALGUNAS POSIBLES “SOLUCIONES ARTÍSTICAS” Y POÉTICAS DE “LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS” DE ELENA GARRO

Para concluir esta primera parte, debo mencionar que pudiera parecer, por la forma en que he expresado y representado el problema, que todo el “*Proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas*” (el PASA) queda tan abierto y es tan complejo, que al final volvemos a lo mismo: *yo*, por cuanto lector, soy el que toma la iniciativa, y respondo las preguntas que el Autor debiera responder. Pero esto no es con exactitud así. Los que hemos trabajado de forma concreta con el PASA, no solo percibimos que es el texto el que lo *determina* todo, sino también que es cuestión de *práctica* el aprenderlo a hacer. Así, mientras más textos se vayan *viendo y escuchando*, más se facilita el trabajo, sin por ello dejar de ser siempre muy complejo. No obstante, hay que aclarar, además, que no es obligatorio tener que cubrir todos los niveles y planos (en el caso de que ello fuese posible), puesto que puede ser muy arduo y en extremo prolongado. Si buscamos y encontramos uno o varios niveles o planos que atraviesan el texto artístico y podemos demostrar que *todos* esos elementos se van articulando de forma *dinámica* entre sí (*sincrónica* y *diacrónica*, por nivel y entre niveles o planos), podemos estar seguros de que el trabajo realizado será importante y novedoso, y que fue el Autor (“S₁” “S₂”) del texto el que nos proporcionó la *clave* para hacerlo, es decir, que no fuimos nosotros los que buscamos de forma *arbitraria* desde el *exterior* lo que queremos encontrar, como *casi* siempre se hace: por ejemplo, tal o cual *tema*, gracias a tal o cual *método*. Tenemos, pues, que ir de “*adentro*” del texto para “*afuera*”, y no de “*afuera*” para “*adentro*”, en el entendido de que, como dice Derrida, “*no hay fuera de texto*” (“*Il n’y a pas de hors-texte*”; 1986 204), no porque no existan referentes externos, sino por cuanto estos dependen de lo que se vehicula y moviliza en el relato del narrador.

Por lo anterior, lo dicho hasta aquí: el texto es un *sujeto-autor* (“S₁”) que establece una relación dialógico-cronotópica, heterogéneo-transculturada, rizomático-diseminativa, con un *sujeto-lector* (“S₂”) como producto de la “solución poética” del Autor (“S₁” “S₂”), “Sujeto tex-

tual”, por lo que nosotros (S_3) nos convertimos en simples *testigos* de dicha interrelación.

Así pues, no se trata *tanto* de *comprender*, *explicar* e *interpretar*, por decirlo así, el *mensaje* del texto, como de *entender* su *configuración* y sus posibles “*soluciones artísticas*”, es decir, algunos de los problemas de la(s) poética(s) del texto dado —si bien una cosa no pueda ir sin la otra, puesto que esto le servirá al lector-crítico, o al crítico-lector, para confirmar, ampliar o corregir lo propuesto por nosotros, y con ello *acrecentar* tanto su lectura del texto como su *espacio de experiencias* y su *horizonte de expectativas* de su *presente histórico*, tal como lo hicimos nosotros, cuanto más que cada quien lo hace con el suyo propio. . .

Algunos problemas de la “solución artística” de “La culpa es de los tlaxcaltecas”, de Elena Garro

Ahora bien, para intentar mostrar la mayor o menor pertinencia de lo hasta ahora planteado, voy a acercarme a un texto que, dada su complejidad, puede servirme para mostrarlo de forma primaria. Me refiero a “La culpa es de los tlaxcaltecas” (1964), de Elena Garro, relato que tiene una configuración muy particular y muy mal trabajada. Razón por la cual esto me permitirá demostrar también que es una obra en extremo incomprensible, y no solo por las innovaciones en su configuración poética, producto de la *posición* y *perspectiva* “autocentrada” y “descentrada” desde donde el (la) Autor(a) *implicado(a)* configura su poética, sino por nuestro “desconocimiento” y/o “incapacidad” de cómo dar cuenta en primera instancia de ella. Baste decir para demostrarlo por supuesto, de forma muy general y abstracta que la crítica especializada se plantea, sin más preámbulos ni ir más allá, que esta obra refiere a la *Malinche* y a la *Historia de México*, con lo cual, sin duda, además de *evidente*, no se ha *comprendido* ni *explicado* al final *nada* de la obra en sí misma, pues tan solo se ha hecho una supuesta *interpretación* desde “fuera” del texto, por tanto *abstracta* y *aislada*, y por lo mismo, *alejada* de aquel.

NUEVA PROPUESTA DE LECTURA PARA TEXTOS NARRATIVOS: EL “PROCESO DE APROXIMACIONES ACUMULATIVAS” (PASA) Y ALGUNOS PROBLEMAS DE ALGUNAS POSIBLES “SOLUCIONES ARTÍSTICAS” Y POÉTICAS DE “LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS” DE ELENA GARRO

Pero pasemos, como dicen, de los *dichos* a los *hechos*. Intentemos, pues, que el Texto, por cuanto “Sujeto textual” (“S₁” “S₂”), *hable* por sí mismo. Mas dado que es probable que haya gente que no haya leído el relato, voy a brindar una lectura del acontecimiento *rápida y burda*.

Así, de entrada, *vemos* que Laura, la señora, llega a su casa con el vestido manchado de sangre, de tierra y quemado, y que Nacha, la sirvienta, le abre la puerta. Conversan, y poco después *observamos* que Laura se va con su suegra a Guanajuato, si bien en el camino sufren una serie de accidentes y se quedan en el puente del lago Cuitzeo. Más tarde, *advertimos* que regresan a su casa y lo que allí acontece, para luego volver a ver a Laura y a Nacha en la cocina. Poco después *contemplamos* que Laura se va a Café Tacuba y que en un par de horas posteriores regresa a su casa, donde *presenciamos*, una vez más, lo que ahí sucede. Volvemos a estar en la cocina y, después de un rato, *nos damos cuenta de* que Laura se va con su suegra al bosque de Chapultepec, aunque tan solo regresa la suegra, pues Laura desaparece. De forma paradójica, aquí pareciera que ya no sabemos nada de lo que sucedió en la casa. Sin embargo, después, al poder entender la configuración del texto, nos damos cuenta de que sí. A partir de ello, volvemos a *ver* a Laura y a Nacha, aunque ahora ya han establecido una relación mucho más cercana, mientras continúan su conversación en la cocina. Al final, Laura se va de la casa. Nacha recoge las cosas y, al día siguiente, dado que ya no se halla ahí, también se va, e incluso sin cobrar su sueldo.

Cabe aclarar, no obstante, que, en cada viaje, y en ocasiones también en la casa, acontecen una serie de sucesos, al parecer, *mágicos* y/o *fantásticos*, los cuales hacen que se *clasifique* el texto, sea al interior de lo que se ha llamado *realismo mágico*, sea como parte de la denominada *literatura fantástica*, pese a que Elena Garro se niegue a aceptar

tales *etiquetas* nominales, *etiquetas* que, sin embargo, son utilizadas en forma consecutiva y repetitiva por la crítica especializada.²

Como fuese, lo primero que llama la atención, como ya mencionábamos, es que, al principio del relato, en la cocina, Laura y Nacha son tan solo *señora* y *cocinera*, pero a medida que se desarrollan los viajes y sus consecuencias al regresar a la casa, el lazo entre ellas se va estrechando cada vez más, hasta convertirse, como decíamos, en cuasi “amigas”, lo cual acarrea que ambas se vayan de la casa. De manera que lo que se *ve* y se *oye*, es decir, lo que el narrador le está *relatando* a su interlocutor, al otro, en función de la forma en que la Autora *implicada* lo va configurando, y que resulta fundamental de *entender* y *explicar*, pues *determina* todo lo que va pasando, es el *proceso* de

2 Gran parte de sus reflexiones críticas sobre su propio *proceso* creativo se encuentran documentadas y recopiladas en las investigaciones de su biógrafa Patricia Rosas Lopátegui, de forma particular en el libro *Diálogos con Elena Garro: Entrevistas y otros textos*, y en testimonios rescatados por periodistas y escritoras como Elena Poniatowska. Por su parte, es clasificada dentro de la *literatura fantástica* y el *realismo mágico* por autores y críticos fundamentales, por ejemplo, Jorge Luis Borges, Emmanuel Carballo y Octavio Paz, quienes vieron en sus textos una *alteración del tiempo*, el *mito* y la *realidad*. En el ámbito del análisis literario, a su vez, ensayistas mexicanos, a saber, Celia Correas de Zapata y Patricia Rosas Lopátegui la clasifican como la *precursora* fundamental del *realismo mágico* en Hispanoamérica. Ahora bien, en referencia a los principales conceptos que definen que su obra sea parte de dicho tipos de literatura, cabe mencionar: a) el *tiempo cíclico* y *no lineal*; b) la *convivencia* de la *magia* y lo *cotidiano*; c) la *vacilación* entre *realidad* e *ilusión*; d) la relación entre *memoria* y la *historia*; e) el *uso* de lo *mítico*; entre otros muchos. De aquí que pueda decirse que: “la variedad *TEMÁTICA* y *TÉCNICA* en [la obra] de Garro demostraron una marcada preferencia por el *TEMA* de las *relaciones* entre *diversos aspectos* de la *realidad* y aun entre *diversas realidades*. Sus personajes oscilan entre *realidad* e *ilusión*. Asimismo, a base de *elementos folclóricos*, construye un *mundo* en el cual *desaparecen* las *fronteras* entre la *realidad* tal y como la *percibimos diariamente*, dando así *otro mundo*, *ilusorio*, pero acaso también más *real* en lo que toca a la *verdad anímica del ser humano*” [*Hablemos escritoras*. <https://www.hablemosescritoras.com/writers/1242>], con lo anterior se da cuenta de las *diferencias* abismales existentes entre este tipo de *explicaciones*, *comprensiones* e *interpretaciones* “desde afuera” del relato, es decir, basado en su carácter *TEMÁTICO* y *TÉCNICO*, relacionado de manera sustancial en el “Objeto de la representación”, del que proponemos en el presente artículo, por cuanto producto del *relato* del narrador, es decir, al considerar al texto “desde adentro” y “a partir de sí mismo”, como “Sujeto textual”.

NUEVA PROPUESTA DE LECTURA PARA TEXTOS NARRATIVOS: EL “PROCESO DE APROXIMACIONES ACUMULATIVAS” (PASA) Y ALGUNOS PROBLEMAS DE ALGUNAS POSIBLES “SOLUCIONES ARTÍSTICAS” Y POÉTICAS DE “LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS” DE ELENA GARRO

transfiguración transculturante que van sufriendo ambos personajes. Es decir, este *hecho dinámico* nos sirve de *sustento* inicial para comenzar a entender *qué* va contando, *cómo* lo va contando, *para qué* lo va contando, *a quién* se lo va contando el (la) narrador(a) y desde *qué posición* y *perspectivas* lo va haciendo, es decir, la(s) “solución(es) artística(s)”, de acuerdo con la “solución poética” propuesta por la Autora *implicada*, en función de la relación dialógico-cronotópica, heterogéneo-transculturada, rizomático-diseminativa, que va estableciendo con el Lector *implicado-virtual* (Auditorio), para que esto vaya teniendo lugar.

Y esto empieza a tomar *forma* y *sentido*, así como a *mostrarse* con mayor evidencia, cuando nos damos cuenta de que los viajes no los vemos de forma *directa*, como “reales”, sino que son *producto* de lo que Laura *recuerda* al respecto y que le cuenta a Nacha, así como de lo que esta empieza a comprender y a explicarse al recordar *mentalmente* lo que sucedió cuando Laura regresa de cada viaje. Mas con ello comienzan a aparecer una gran cantidad de problemas.

Así, de entrada, se puede constatar que el texto está constituido por diversos *niveles* y *planos*: una cosa es lo que *acontece* en la cocina, otra diferente es lo que *acontece* durante los viajes y en la casa que relata Laura a Nacha, y otro más lo que *recuerda* Nacha de lo que sucede entre viaje y viaje en ella.

Pero aquí no acaba el problema, puesto que estos últimos dos niveles se subdividen, a su vez, cuando menos, en tres niveles más: uno representado por lo que Laura *recuerda* y *relata* sobre el viaje mismo; otro por los *sucesos* extraños que le acontecen, por ejemplo, cuando está sentada en el coche después de que este se descompone en el Lago de Cuitzeo y Margarita, su suegra, va en busca de un mecánico, lugar, por cierto, del que nunca se *mueve*, lo que convierte a dichos sucesos extraños en una especie de *epifanía* “mágico-mítica-histórica”:

Cuando pasó un coche lleno de turistas, ella se fue al pueblo a buscar un mecánico y yo me quedé en la mitad del puente blanco, que atraviesa el lago seco con fondo de lajas blancas. *La luz era*

muy blanca y el puente, las lajas y el automóvil empezaron a flotar en ella. Luego la luz se partió en varios pedazos hasta convertirse en miles de puntitos y empezó a girar hasta que se quedó fija como un retrato. El tiempo había dado la vuelta completa, como cuando ves una tarjeta postal y luego la vuelves para ver lo que hay escrito atrás. Así llegué en el Lago de Cuitzeo, hasta la otra niña que fui. La luz produce esas catástrofes, cuando el sol se vuelve blanco y uno está en el mismo centro de sus rayos. Los pensamientos también se vuelven mil puntitos, y uno sufre vértigo (Garro 11; cursivas mías).

De hecho, algo similar acontece también con el *encuentro* en la calle de Tacuba donde, al salir del café Tacuba, se topa con un hombre, lugar del que tampoco se *mueve*, ambos producto de una luz blanca, digamos, que la deslumbra. Cuestión que se vuelve a repetir en el viaje a Chapultepec, si bien aquí no sea tan evidente su *no-movimiento*, razón por la que habría que revisarlo con mucha mayor atención y cuidado.

Como fuese, de este modo tenemos el nivel de la *cocina* y los dos niveles del *relato* de Laura, a los cuales se suma un tercero, donde *recuerda* cuando era niña y vivía en la Gran Tenochtitlan, es decir, cuando era “*la otra niña que fui*” (Garro 11), más de cuatrocientos años atrás. Otro tanto acontece en los *recuerdos* de Nacha. Pero lo sin duda fundamental de todo ello es que el supuesto carácter *fantástico* y/o *realista mágico* de los acontecimientos empieza a tomar una dimensión muy diversa, puesto que, si bien parecieran serlo en cuanto tales, dependen en su totalidad de la *forma* en que Laura se lo *relata* a Nacha, y que, por tanto, refieren a una cuestión, digamos, *simbólica* o, si se quiere, como dice Ricoeur, *metafórica* (1995-1996), que es la que debe ser entendida: ¿por qué *relata* Laura estos *acontecimientos* y por qué de *esta* manera?

Ahora bien, las cosas se complican a gran velocidad, dado que, si bien Laura lo *relata* de forma *oral* y Nacha solo lo reflexiona de manera *mental*, y que, sin duda, puede hacerlo mientras Laura se lo va contando, es decir, de forma simultánea, cabría preguntarse: ¿cómo

NUEVA PROPUESTA DE LECTURA PARA TEXTOS NARRATIVOS: EL “PROCESO DE APROXIMACIONES ACUMULATIVAS” (PASA) Y ALGUNOS PROBLEMAS DE ALGUNAS POSIBLES “SOLUCIONES ARTÍSTICAS” Y POÉTICAS DE “LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS” DE ELENA GARRO

es posible que *ambas* se vayan *modificando*, sufriendo un *proceso de transfiguración heterogéneo-transculturante*? Dicho de otro modo, si bien es cierto que *una* lo va relatando a medida que la *otra* lo va reflexionando, no hay entre ellas ningún tipo de *comunicación directa* que les permita que se vayan *transformando*.³ Mas, justo aquí, aparece algo sorpresivo que lo explica: cuando Nacha lo *reflexiona*, ella se plantea *en su interior* que tiene razón la señora, y cuando termina de hacerlo, la señora le *responde* que no se había dado cuenta de algo que Nacha acaba de *pensar*, por ejemplo, sobre Pablo, el marido de Laura. Resulta, entonces, evidente que ¡Laura le *leyó* (u *oyó*) el pensamiento a (de) Nacha! Y que esta, a pesar de que se da cuenta del hecho, no le da *ninguna* importancia, pues ¡su *reacción* al respecto es mínima!: se cruza de brazos.

Pero hay más: cuando Laura le está contando a Nacha lo que está *aconteciendo* en la casa, por ejemplo, cuando están cenando con Pablo y Margarita, Laura le dice que ella *pensaba* que su marido “*no tiene memoria y no sabe más que las cosas de cada día*” (Garro 17; cursivas mías), a lo que Pablo, su marido, le responde: “*Tienes un marido turbio y confuso*” (Garro 17; cursivas mías), de manera que este Pablo, de forma connotativa, *producto* del discurso de Laura, ¡también *lee* (u *oye*) sus *pensamientos*! Dicho de otra forma, esta le cuenta a Nacha que Pablo puede *leer* lo que ella piensa; así se justifica y/o confirma lo que poco más atrás pasó, no solo entre ellas: Laura y Nacha, sino también entre ellos: Laura y Pablo, y que *determina* mucho de lo que acontece en el relato.

Algo similar ocurre un poco después cuando le cuenta a Nacha que está *recordando* cosas del Primo Marido, su *otro* esposo, aquel que vive en la Gran Tenochtitlan, el cual está batallando contra los españoles, y con quien se encuentra cada vez que aparece la luz blanca, es decir, cada que acontece una “catástrofe”, de quien no dice su *nombre* “por temor a que Pablo *se dé cuenta* de su *traición*” (Garro 17; cur-

3 Si se utilizan múltiples gerundios durante el texto es para dar cuenta del *proceso de transfiguración heterogéneotransculturante*, el cual tiene un carácter dinámico, en devenir.

sivas mías): ¡no le vaya a *leer* otra vez la mente! Aunque en este caso no lo hace y lo que *en verdad* le preocupa es que ¡conozca su *nombre*! ¿De qué está hablándole, entonces, Laura a Nacha?

Pero el asunto todavía se complica aún más, pues resulta que cuando se oye la voz de Nacha que reflexiona *dentro de sí*, más que oír la voz de *ella* de forma directa, oímos la del (de la) *narrador(a)*, o mejor aún, escuchamos *ambas voces* entremezcladas en una sola, si bien se pueden distinguir con claridad los dos *puntos de vista* más o menos diversos que le subyacen, y el *doble interlocutor* al que se dirigen y al que toman en cuenta para hacerlo: el de Nacha que habla, en principio, consigo misma, y el del (de la) *narrador(a)*, que lo hace con su oyente (Auditorio).

Mas aquí no acaban las complejidades. Sin duda, el narrador es el que relata la historia y el que hace que Laura cuente la suya, cuestión que nos haría suponer que el narrador está contando a su interlocutor, a su oyente, desde “afuera”, desde el “exterior” (pero sin salir del relato), como un narrador *omnisciente*, lo que Nacha y Laura están *conversando* en la cocina y la *transformación* que esto produce en cada una, hasta el punto de *hacer que se vayan* de la casa una después de la otra. Aun así, de forma notoria, hay un momento en que el narrador comenta que Margarita, la suegra, dice que “había *visto* la *sangre* (la del indio, del Primo Marido) como la que *PODÍAMOS VER TODOS*” (Garro 20; cursivas mías); es decir, se incluye él mismo, como si este hubiera *participado* también de lo que *aconteció* en la casa en el pasado de Laura y de Nacha, convirtiéndose así en testigo *presencial* de los hechos, y por tanto, en un narrador *testigo*, integrado en el relato. Sin duda alguna, eso obliga a preguntarse: ¿*dónde* estaba que ninguno de los otros personajes lo vio? ¿Es también un *espíritu* que habita en otra dimensión espacio-atemporal, como sucede en *Pedro Páramo* o en la película *The Others*⁴? De ser el caso, habrá que trabajar el relato con esmero para dar cuenta de ello.

4 *The Others*, Alejandro Amenábar, 2001.

NUEVA PROPUESTA DE LECTURA PARA TEXTOS NARRATIVOS: EL “PROCESO DE APROXIMACIONES ACUMULATIVAS” (PASA) Y ALGUNOS PROBLEMAS DE ALGUNAS POSIBLES “SOLUCIONES ARTÍSTICAS” Y POÉTICAS DE “LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS” DE ELENA GARRO

Empero, aceptado esto, ahora se podría *suponer*, o *aseverar*, que se trata del relato de un *muerto*, de un condenado, de un alma en pena: un narrador, que cuenta la historia de dos mujeres *muertas*, de dos almas en pena, Laura y Nacha, las cuales *conversan* en la cocina, donde Laura relata, a su vez, la historia de una serie de viajes que realiza a lugares históricos, en los cuales se topa con *muertos*, tal es el caso del mecánico de Cuitzeo que la “miraba con sus *ojos muertos*” (Garro 15; cursivas mías), y donde tiene una serie de *epifanías*, tanto de un pasado anterior, en el que era una niña indígena que vivió en la Gran Tenochtitlan, como de las relaciones que mantiene con su Primo-Marido, quien, en el *presente-pasado* o *pasado-presente* de su *relato* se va a pelear contra los españoles, y en el cual ella “vive” una serie de tragedias, tales como la muerte de sus otros padres y hermanos, su familia mexicana, dado que se quema su casa, así como la derrota y asesinato de su pueblo, el de los indios, viajes en los que, no sólo se mancha de *tierra* y de *sangre* su vestido blanco, sino que incluso se *quema*, indumentaria, por cierto, que *no* remplace en todo el relato y con el cual llega a la cocina, lugar en donde se establece la extraña conversación entre ambas, y Nacha, por su parte, relata lo que sucede en la casa cuando ella llega de sus viajes, y todo ello *producto* del relato del narrador, y de la *configuración* del “Sujeto textual” por parte de la Autora.⁵

No obstante, se recordará que se dijo que, después del viaje de Laura a Chapultepec, ni esta ni Nacha *dicen* ni *piensan* nada sobre lo que *sucedió* cuando regresa a su casa, y esto se debe a que se hace justo al *principio* del relato, cuando Laura toca la puerta. Nacha le abre y ella se sienta; esto es, cuando Laura llega de Chapultepec, después de 15 días, y el narrador empieza a *relatar* lo acontecido hasta ese momento

5 Enunciado, sin duda, difícil de seguir y proseguir sin perderse, pero necesario para comprender de forma elemental el complejo encadenamiento con que se manifiestan y relacionan los *acontecimientos*, las relaciones de los *diálogos* entre los personajes, Nacha y Laura, y la correlación de todo ello con la *forma* de relatarlo del narrador. Todo ello de acuerdo con las multiplicidad de planos y niveles jerárquicos que se van *tejiendo* y *des-tejiendo*, *entreverándose* y *des-entreverándose* entre sí de formas en extremo complejas y con dinámicas diversas.

en la cocina. Dicho de otro modo, a partir de ahí vemos lo que ocurre en la cocina, mientras conversan Laura y Nacha sobre lo sucedido durante los viajes y los retornos a su casa, cuestión que es, al final, la que oímos que el narrador le relata a su interlocutor, a su oyente, el cual, *casi* sin duda, dado como vimos y la forma en que lo hace, es al final otro *muerto*, tal como lo manifiesta, guardadas las distancias, el narrador que *relata* la vida de Pedro Páramo, mientras Juan Preciado *conversa* con Dorotea en la tumba en *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. Si bien sigue en pie la pregunta: ¿por qué la Autora *implicada* configura un relato como este al dirigir y tomar en cuenta a su Lector *implicado-virtual*?

Pero hay más todavía. Después de su segundo viaje, de su ida a Tacuba, y de su supuesta relación con el indio, con su Primo Marido, Pablo decide no dejarla salir más de la casa, por lo que Laura se dedica a leer la *Historia de la Conquista (sic)* (no deja de ser llamativo el que le elimine lo de *verdadera* y lo de *Nueva España*) de Bernal Díaz del Castillo, hasta el punto de considerarla *loca* y llamar a un *psiquiatra* para que la atienda, de manera que eso permite comenzar a entender el *cómo* y el *por qué*, al regreso de su ida a Chapultepec y de su llegada a la cocina, le cuente a Nacha su *epifanía* mágico-mítica-histórica de la forma en que lo hace: a partir de sus *lecturas* de dicha obra, es decir, al retomar, cuando menos, dos de los *lugares* estratégicos mencionados y explicados en dicho texto: Tacuba y Chapultepec, con los acontecimientos históricos manifestados durante la Conquista de México, si bien lo realice de manera *simbólico-metafórica*, para dar cuenta de una entreverada *multiplicidad* de cuestiones, las cuales conforman la gran *“solución artística”*, y que son aquellas que habría que ir *explicando* y *entendiendo*, de acuerdo con la relación que se establece entre el narrador y su posible oyente, y de forma paralela, entre la Autora *implicada* y el Lector *implicado* (Auditorio), para así dar con ello otra vuelta de tuerca a una ya tan compleja problemática.

Al respecto, por ejemplo, quedaría por saber, entre otras muchas cosas, *por qué* comenta que, durante el primer viaje, en el que se di-

NUEVA PROPUESTA DE LECTURA PARA TEXTOS NARRATIVOS: EL “PROCESO DE APROXIMACIONES ACUMULATIVAS” (PASA) Y ALGUNOS PROBLEMAS DE ALGUNAS POSIBLES “SOLUCIONES ARTÍSTICAS” Y POÉTICAS DE “LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS” DE ELENA GARRO

rigen hacia Guanajuato, se les descompone el coche justo en el *lago de Cuitzeo*, cuando más tarde todo “acontece” en la Gran Tenochtitlan. Se podría *suponer* que, dado que en esa zona es donde habitaban los *purépechas* (*tarascos*), esto refiere a las derrotas que los *aztecas* sufrieron ante ellos y a quienes jamás pudieron vencer. No obstante, esta es una lectura de “afuera” hacia “dentro”. De hecho, esto tendría que ser *explicado* de acuerdo con lo que Laura trata de *confesar* a Nacha, en función de todos aquellos eventos y seres que mueve al relatarlo, de lo que Nacha, de la misma forma, *interpreta* al respecto, de lo que el narrador quiere *comunicar* a su interlocutor: en resumen, de la gran “solución artística”, así como de lo que el Autor implicado pretende *vehicularle* y *movilizarle* al Lector implicado a través de la forma en que configura el relato, como la respuesta que pudiera darle al respecto, esto es, de una de las posibles “soluciones poéticas” que se manifiestan en el “Sujeto textual”. De manera que, cualquier *elemento* que no esté articulado con otros y con el conjunto del texto en general, deviene un *elemento sin significación* o con una *significación* ajena al mismo: no forma parte de su “solución artística” ni *poética*. (Véase fig. 1)

Como fuese, he aquí un *diagrama* cronotópico que muestra de forma breve lo dicho hasta ahora en relación con la *configuración* general del relato (Fig. 2):

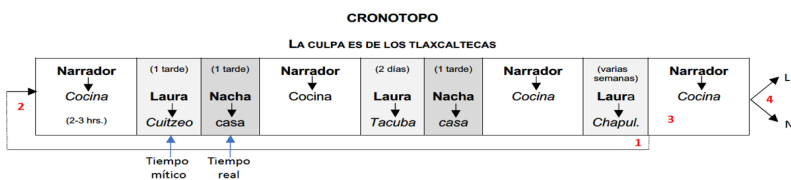


Fig. 2. Fuente: Elaboración propia

Lo importante de esta *configuración* es que, dado que es justo al terminar de contar su viaje a Chapultepec, es decir, cuando acaba de relatar sus *andanzas*, que se evidencia a plenitud el proceso de *transfi-*

guración heterogéneo-transculturante, tanto en la relación entre Laura y Nacha, como en cada una de ellas. Y ello será aquello que se ve y que se oye de aquí en adelante, como producto del relato del narrador: será, pues, el *efecto* que hizo en cada una el “diálogo” que mantuvieron como almas en pena, gracias a lo cual pueden confesar su *culpa* y su *traición*, para al final poder partir al mundo de los muertos: al Mictlán.

- ¡Señora!. . . —Suspiró Nacha. [. . .]
- Nachita, dame un cafecito. . . Tengo frío.
- Señora, el señor. . . el señor la va a matar. Nosotros ya la dábamos por muerta.
- ¿Por muerta? [. . .]
- ¿Sabes, Nacha? La culpa es de los tlaxcaltecas. [. . .]
- ¿No estás de acuerdo, Nacha?
- Sí, señora. . .
- Yo soy como ellos, traidora. . . —dijo Laura con melancolía. [. . .]
- ¿Y tú, Nachita, eres traidora? [. . .]
- Sí, yo también soy traicionera, señora Laurita (Garro 9-10; cursivas mías).

Quedaría, sin embargo, también por preguntarse si Nacha *realmente* está *muerta*, es decir, si se trata de un alma en pena, cuestión de la que pareciera dar cuenta el narrador a su interlocutor al decir, casi al final del relato, que “Nachita limpió la sangre de la ventana y *espantó a los coyotes, que entraron en su siglo que acababa de gastarse en ese instante*”, y que “Nacha *miró con sus ojos viejísimos*, para ver si todo estaba en orden” (Garro 33; cursivas mías). De manera que, con esto, pareciera poderse confirmar que, no solo se trata del relato del narrador testigo *muerto* que establece un diálogo sobre *muertos* con su interlocutor *muerto*, en el cual sus personajes *muertos* hablan de *muertos*, y donde uno de ellos, Laura, se enfrenta y se confronta con la historia de su (supuesta) *culpa* y *traición*, al relatarla a Nacha, su interlocutora, quien enfrenta su carácter de *traicionera*, sino también

NUEVA PROPUESTA DE LECTURA PARA TEXTOS NARRATIVOS: EL “PROCESO DE APROXIMACIONES ACUMULATIVAS” (PASA) Y ALGUNOS PROBLEMAS DE ALGUNAS POSIBLES “SOLUCIONES ARTÍSTICAS” Y POÉTICAS DE “LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS” DE ELENA GARRO

de un entreverado y jerárquico diálogo *simbólico-metafórico histórico-sociocultural* entre *mue*rtos.

Mas la *pregunta* a la que habría que esperar que la Autora *implicada* diera *respuesta*, en complemento a lo anterior, es, sin duda, por una parte, qué trata de “decirle” Laura a Nacha con ese relato tan *extraño*, y de qué manera lo que Nacha-Narrador va recordando *afecta* su manera de irlo relatando; por otra, qué fue lo que Nacha *comprendió* de lo que Laura le relató, y cómo esto le permite ir *re-articulando* aquello que (se supone, dado que se trata de una ficción) aconteció en la casa. Pero incluso con ello debería poderse *responder* si lo que *vimos* y *oímos* es solo lo que Laura y Nacha querían *confesarse* de forma *directa*, o es al final resultado de la (una posible) gran “solución artística” del narrador, producto de la (una posible) “solución poética” de la Autora (“S₁” “S₂”). Dicho de otra manera, cada uno de ellos lo *relata* y lo *organiza* de forma que sirva al final para *simbolizar* y *metaforizar*, en este caso, de manera muy compleja y con una variedad de puntos de vista, ciertos periodos de la Historia de México.

De hecho, según nuestra lectura, pareciera poderse constatar que se empalman y se confrontan, tal como lo hará, por ejemplo, Carlos Fuentes en *La muerte de Artemio Cruz* (1962), elementos de la Conquista de la Gran Tenochtitlan, de la Independencia, de la Reforma, de los años sesenta con el presidente López Mateos, etc., época donde se suceden los *acontecimientos* (1958-1964) y que están *expresados-representados* y *simbolizados-metaforizados* por los personajes de la familia *Aldama*: Pablo (Marido), Margarita y *Laura*, los cuales se ven enfrentados y confrontados, de muy distinta manera, con dos seres del “pueblo”: *Nacha*, la callada, Josefina, la chismosa, y el primo-marido, el indio mexicana.

Epílogo

Resultará, entonces, más que evidente que los tres *acontecimientos representados*, con sus diversos niveles espacio-(a)temporales, dialógico-cronotópicos, heterogéneo-transculturados, rizomático-disemina-

tivos: el de la cocina, el de Laura y el de Nacha, todos ellos articulados por el relato del narrador y configurados por la Autora *implicada* —a través de la (una posible) gran “solución artística”, producto de la (una posible) “solución poética” utilizada para hacerlo—, se *complementan* y se *yuxtaponen* entre sí de formas bastante entrelazadas, entreveradas y complejas. Pero con esto también se *evidencia* la enorme importancia de distinguir uno por uno y por separado los diferentes *niveles* y *planos* existentes, e ir buscando sus relaciones, tanto *diacrónicas*, como *sincrónicas*, tal como el PASA lo viene proponiendo.

Aún así, esto también permite *confirmar* lo que decíamos al principio: el texto, por cuanto “Sujeto” (“S₁” “S₂”), *habla* por sí mismo, y se puede leer de una multiplicidad rizomática y diseminativa de maneras, tal como acontece, por ejemplo, en *Rayuela*, de Cortázar. Como también que no existe posible *teoría*, con su respectiva *metodología* (sin que ello implique que estas no tengan su particular importancia y utilidad, *si bien ahora, de acuerdo con esto, tengan que colocarse en un segundo plano*), que nos proponga y nos oriente sobre *cómo* podemos dar cuenta de una configuración en extremo confusa y enmarañada como la que acabamos de tratar de mostrar, de la que, dicho sea de paso una vez más, nos hemos dado más que un *sumarísimo* y, sin duda, un muy *elemental*, además, un tanto *disperso*, acercamiento.

Mas todo ello también nos demuestra que el texto es como un “*sistema*”, o un “*sistema de sistemas*”, es decir, “*cerrado*” por su configuración poética y “*abierto*” por la multiplicidad de “*soluciones artísticas*” dinámicas que dan cuenta de lo que ahí se *vehicula* y *moviliza*, de manera que si se espera poder *hablar* (*escribir*) del (sobre el) texto, como decíamos al principio, con la propiedad y justeza que se requiere, tratando con el fin de *distorsionarlo* o, incluso, de *destruirlo* lo menos posible, se tiene que trabajar desde “*adentro*”, por lo que se retoma desde “*afuera*” aquello que nos *guíe* y nos *oriente*, y no a la inversa, de “*afuera*” hacia “*adentro*”, *aplicándole* una teoría y su respectiva metodología, como tampoco se parte de un *tema* dado *a priori* y menos sin tomar en cuenta la multiplicidad de *posiciones* y

NUEVA PROPUESTA DE LECTURA PARA TEXTOS NARRATIVOS: EL “PROCESO DE APROXIMACIONES ACUMULATIVAS” (PASA) Y ALGUNOS PROBLEMAS DE ALGUNAS POSIBLES “SOLUCIONES ARTÍSTICAS” Y POÉTICAS DE “LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS” DE ELENA GARRO

perspectivas que hablan de *ello*, sino que hay que hacerlo tomando en consideración la relación *dinámica y jerárquica*, por niveles y planos, sean fragmentarios o no (si bien todos los textos, en una u otra medida, están *fragmentados*), entre Autor Texto Lector, con todas las complejidades del caso. Y, aunque es cierto que basta trabajar un nivel o plano dado (de manera particular, el *acontecimiento*) para comenzar a evidenciar lo que el narrador, a través del Autor *implicado*, relata a su oyente-Lector *implicado*, y/o en su caso, con dar cuenta de la *estructura fragmentaria* que lo configura, mientras más niveles y correlaciones entre niveles y planos se analicen, tal y como lo propone el PASA, sin duda será más profunda, más amplia, y más compleja la *lectura* puesta en evidencia.

Referencias

- Bajtín, Mijaíl M. (Valentín Volóshinov). “La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica”. *Hacia una filosofía del acto ético y otros escritos*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico/Anthropos 1997, pp. 106-137.
- Bajtín, Mijaíl M. “La palabra en la novela”. *Teoría y estética de la novela*. Taurus 1989a, pp. 77-236.
- Bajtín, Mijaíl M. “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”. *Teoría y estética de la novela*. Taurus 1989b, pp. 237-409.
- Bajtín, Mijaíl M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica 1993.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Editorial Horizonte 1994.
- Deleuze, Gille y Félix Guattari. “Rizoma”. *Introducción a Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos 2002, pp. 9-32.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*, Siglo XXI editores 1986.
- Derrida, Jacques. *La disseminación*. Editorial Fundamentos 1997.
- Garro, Elena. “La culpa es de los tlaxcaltecas”. *La semana de colores*. Universidad Veracruzana 1987, pp. 11-38.
- Grupo Slovo. *Poética y cultura: aproximaciones y soluciones artísticas latinoamericanas*. Coordinado por Fco. Xavier Solé Zapatero; Prólogo de Gerardo Argüelles Fernández, Pról. Departamento de Publicaciones de la UAEM 2023.
- Lacan, Jacques. “La dirección de la cura y los principios de su poder”. *Escritos*, tomo 2. 1958. Siglo XXI Editores 2009.
- Lotman, Yuri. *Estructura del texto artístico*. 1970. Ediciones Istmo 1971.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI Editores 1982.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*. Siglo Veintiuno Editores 1995-1996. 3 vols.
- Solé Zapatero, Fco. Xavier. “El ‘Proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas’ (PASA) como nueva propuesta de lectura de la novela. (Problema de

las singularidades artísticas)". 452°F *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 25, 2022, pp. 247-262.

Solé Zapatero, Fco. Xavier. " 'El proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas' (PASA)" [Primera parte]. *Poética y cultura: aproximaciones y "soluciones artísticas" latinoamericanas*. Dirección de Publicaciones Universitarias. UAE-Mex 2023, pp. y 37-130.

RESEÑAS

AÑO 10 NÚMERO 18, JULIO-DICIEMBRE 2026, PP. 153-158
ISSN: 2954-4246, <http://amox.buap.mx>

ABRIL JACARANDIL DE JOSU ROLDÁN MALIACHI: EL COLOR DE LA INNOVACIÓN EN LA POESÍA CONTEMPORÁNEA.

KARLA GUADALUPE GUTIÉRREZ LÓPEZ

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA (MÉXICO)

<https://orcid.org/0000-0002-4101-1692>

gl225560974@alm.buap.mx

Roldán Maliachi, Josu. *Abril Jacarandil*. Nocturlabio ediciones, 2023.

Fecha de recepción: 29 de septiembre de 2025

Fecha de aceptación: 30 de enero de 2026

Abril Jacarandil de Josu Roldán Maliachi (Coyoacán 1992), publicado por Nocturlabio en el 2023 es una obra que conjuga en sus páginas tradición e innovación. Esta dualidad se manifiesta a través de la poesía formal. Expresa el amor profundo hacia la lírica española, lo que se demuestra en la musicalidad de los versos, uno de los puntos más exquisitos del poemario: está integrado por sonetos, romances y versos libres, lo que demuestra la destreza del poeta y la versatilidad de su voz sin dejar de ser propositivo.

Josu Roldán Maliachi compartió en una entrevista personal que es un defensor de la tradición y formas populares, considera que la poesía ha llegado a ser lo que es por tantos siglos si no, milenios de estar cultivando algo muy humano que es el gusto que entra por el oído, y el gusto que entra al oído apela a una musicalidad, en palabras del autor: “Yo defiendo mucho a las tradiciones cultas de la que nace el soneto, por ejemplo, pero también a las tradiciones populares que están todo el tiempo alrededor de nosotras y nosotros, como las del romance, que es nuestra forma popular por excelencia y yo la defiendo al máximo por su tradición” (Roldán Maliachi).

De ahí que la musicalidad es un elemento esencial en el poemario, tal como se demuestra en el neologismo “jacarandil”, el cual de

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



acuerdo con el autor es una creación que nació a partir de pensar una palabra que rimara con “abril”. Esta particularidad cumple la visión del poeta de concebir al mundo como un todo equilibrado a partir de su sonoridad.

El neologismo que otorga el título al libro también encierra el motivo principal de la obra: la floración de las jacarandas durante la primavera, sobre todo en el mes de abril cuando están en una etapa de putrefacción y adquieren una tonalidad más intensa. Estas recuerdan el color característico que cubre los barrios de Coyoacán en la Ciudad de México, hogar del poeta y que ha sido plasmado como un lugar lleno de memorias.

Abril Jacarandil está escrito con un tono lúgubre, transmite sensaciones de pérdida, dolor y nostalgia, estados que se relacionan con la dicotomía entre la vida y la muerte, tal como alude el diálogo en el poema “Abril jacarandil” que abre la obra: “- ¿Tú sabes cuál es el color de la vida? / - Aquel que recuerda a la muerte” (11). La exploración de estos dos estados es una de las ideas centrales: en la poética del autor una flor muerta es la certeza de la vida, en sus propias palabras: “aquello que transita a lo luminoso después de haber permanecido en la oscuridad” (Roldán Maliachi).

De esta manera, la primera sección, “Abril Jacarandil”, está repleta por la naturaleza, pero también por el espacio íntimo, puesto que sus composiciones invitan al hogar, en el cual habitan rostros familiares y recuerdos. En el poema “Un día normal” se lee: “(...) en esta mañana tibia de domingo. / Al final vienes tú. Te pienso y sonrío / El periódico ha tocado mi puerta” (19). La cotidianidad se introduce en medio de la solemnidad sin dejar de rendir una ceremonia hacia el día a día.

El dominio de la voz es demostrado en los diálogos insertos en los poemas, tal como en “¿Qué es poesía? (conversación con Gustavo Adolfo)”. Dilucida en torno al género lírico y se deja entrever un desdoblamiento del sujeto después de preguntar ¿qué es poesía?: “Pues, dependiendo, / Si es la tuya / O es la mía” (22). Más adelante en “Romancillo anaranjado para Rafael Alberti”, Roldán Maliachi expresa

el amor inmortalizado hacia el poeta gaditano, sobre todo su sensibilidad para elegir los versos que va a regalarle. Cabe resaltar que la gama de colores posee un valor importante: “brotan verdes muchas ramas / quiero yo regalarte esta / cempasúchil mexicana” (23) , con ello ofrece una flor representativa de México como un acto de ofrenda a quien tiene un altar en su poesía.

La libertad es defendida y aclamada con una voz imperante, en “A la libertad” dedicado al poeta Miguel Hernández exclama: “Te quiero siempre viva, campante de alegría, / desnuda y con palabras vestida en la gente” (26), lo que señala el ideal escrito en los versos, digno de todo ser humano. Esta pasión es el reflejo del amor del poeta por la Segunda República Española, mismo que se lee en los poemas de la presente sección, por mencionar: “Alza el puño, rompe, grita” y “14 de abril”, fecha memorable para este suceso histórico.

De modo que el autor prefigura el tratamiento de los temas en el resto del poemario: es captada la sensibilidad para aludir a la memoria familiar pero también hacia los poetas entrañables para su escritura poética. De la misma manera se manifiestan los ideales que defiende cada día, así como el cariño que tiene a México: el festín de colores y sabores que integran el territorio. En su inclinación por describir dualidades, la siguiente sección continua con otra de las facetas de la región, pero también de él mismo como poeta.

La segunda sección del poemario “Muerte y ausencia” expresa la nostalgia por un lugar transitado en el pasado. En los versos se percibe una perspectiva mortuoria que exalta a la muerte y el fin de las cosas. En el poema “Recuerdo doloroso”, es transmitida la experiencia del sujeto lírico como testigo de la muerte: “Lo vi morir frente a mí, / vomitando las estrellas. / Lo intenté todo. Fue inútil (66)”. Momento en el que quizá el impulso vital es apagado de manera fulminante.

La tercera sección del poemario “Sonetos de las flores muertas” enuncia un estado de profunda melancolía por el tiempo y espacio compartidos con la mujer amada, así como la esperanza de su retorno. Con epígrafes de Miguel de Unamuno y Federico García Lorca

respectivamente, hace referencia a las tradiciones de las cuales bebe la poesía de Maliachi, las cuales están intrínsecamente relacionadas con el espíritu revolucionario.

Esta sección tiene consigo una nota a la presente edición la cual sugiere al lector una ruta específica de lectura de los sonetos, los cuales “convierten al poeta en protagonista y al amor en su objetivo” (79). Lo que convierte al lector en un espectador de la voz agonizante a causa del desamor del poeta, pero también de su reconciliación con el afecto. También insinúa un paralelismo con *Sonetos del Amor Oscuro* de Federico García Lorca, lo que se demuestra en el tratamiento de la desolación que envuelve la lírica.

Existe un hilo conductor que son las flores, no solamente las jacarandas, sino todo tipo de ellas. Entonces, las flores muertas simbolizan haber sido arrancadas, similares a los versos que han sido desgajados. Como compartió el autor en una entrevista personal: “Los cuales son bellos al convertirse en una plegaria, aquella que susurra en algún momento haber sido una flor muy colorida y llena de savia” (Roldán Maliachi). La muerte es una imagen recurrente en la obra, se habla de ella en el desvanecimiento del recuerdo de la amada y en el cuerpo del poeta, existe como una desilución sobre el porvenir y como un espacio en donde se deja entre ver un hálito de luz, sobre este fenecer continúa hablando en la siguiente sección.

La cuarta sección del poemario “Los ángeles desangelados” utiliza el motivo de los seres alados para hablar sobre esperanza, pero también para expresar desilusión. En el inicio trae consigo una nota del autor en la cual trata su poética sobre los ángeles, vislumbrados como seres “casi divinos, casi humanos” (91). El autor humaniza la figura del ángel dotándolo de elementos caóticos, pero también otorga una perspectiva más brillante sobre ellos. Como se lee en “El ángel preso”: “Allí donde moran las arañas / en las esquinas en que muere / y desaparece la luz” (104). Eleva lo humano al grado de lo angelical para aspirar a la trascendencia, dilucida y canta sobre su transitar en la historia de la humanidad e invita al lector a seguir reconociéndolos entre

nosotros. Esta parte del poemario es una alusión a *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti y al mismo tiempo una celebración de la misma, en consecuencia, Josu, quien también se ha dedicado a estudiar su obra, demuestra su pasión por el poeta español pero también un ritmo y figura propias.

Merecedor del premio Joaquín García Icazbalceta de la Academia Mexicana de la Lengua y la Universidad Nacional Autónoma de México en el 2021, Josu Roldán Maliachi en *Abril Jacarandil* llega una composición compleja que nos recuerda a la vida en aquellos momentos inundados por la colorimetría, además de nutrirse por la versificación española, agrega la tintura de los barrios coyoacanenses y la pasión por los valores revolucionarios. Así, la voz en el poemario es una de las más determinadas de la poesía contemporánea, cuya lectura invita a seguir creando nuevas interpretaciones.

SEMBLANZAS

PERSONAS COLABORADORAS DE ESTE NÚMERO

JOSÉ A. SÁNCHEZ CARBÓ. Doctor en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Salamanca. Ha publicado libros de cuentos y estudios de crítica literaria; asimismo, ha coordinado diversos libros colectivos sobre narrativa, literatura latinoamericana y teoría literaria, tanto de forma individual como en colaboración con otros investigadores. Ha sido colaborador en diversas revistas y en varias antologías de crítica literaria en México, Colombia, Brasil, Estados Unidos, Canadá, Hungría, Italia y Argentina. Es Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, Nivel II. Actualmente es profesor-investigador del Departamento de Humanidades de la Universidad Iberoamericana Puebla.

SANTIAGO GÓMEZ SÁNCHEZ (CDMX / 1997). Estudió Escritura Creativa y Literatura en el Claustro de Sor Juana. Su plaquette *mi cámara orgánica*, un conjunto de foto-poemas que tomó con los ojos, fue publicada por la revista Fósforo en el 2022. Fue parte del libro “El tianguis cultural del Chopo: Historia y presente de un espacio cultural urbano”, escrito de forma colaborativa y publicado por Tryspaces y el Instituto de Geografía de la UNAM en el 2022. Formó parte del colectivo poético Observatorio de Relámpagos, donde organizó ferias de fanzines, y co-coordinó el programa de radio Temporada de Cigarras (emitido a través de Radio Nopal). Estudió la maestría en Literatura Aplicada en la Ibero Puebla, donde desarrolló/escribió un poemario sobre la experiencia poético-lectora de/en la Ciudad de México, titulado *testimonio de ternura*, próximo a publicarse en la editorial independiente Hypervínculo.

LUISA MARÍA CABALLERO CORTÉS. Egresada de la Maestría en Literatura Aplicada por la Universidad Iberoamericana Puebla, con examen de grado aprobado y título en trámite. Es licenciada en Literatura y Fi-

losofía por la misma institución. Escribe cuento, poesía y reseña, con incursiones en la novela. Sus intereses se centran en la literatura aplicada, la escritura creativa y la investigación sobre las representaciones de la violencia en la literatura latinoamericana, así como en la relación entre la tecnología y el ser humano en la literatura. Actualmente es docente de escritura académica en la Universidad Iberoamericana Puebla.

JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ HERNÁNDEZ (Puebla, 2004). Es estudiante de la Licenciatura en Literatura y Filosofía en la Universidad Iberoamericana Puebla, donde forma parte del grupo de investigación “Estéticas de la memoria y usos del pasado en América Latina”. Ha sido ponente en el XIII Simposio Internacional Multidisciplinario de Estudios sobre la Memoria (SIMEM) y en el XII Coloquio por el Día Mundial de la Filosofía. Entre sus publicaciones recientes destacan un capítulo en el libro *Escribir, pensar, decir* (Lambda, 2024) y un cuento en la antología *Évora, nido de cuentos ilustrados* (Dirección General de Publicaciones, 2024).

MONTSERRAT PAVEZ ZAMORA. Doctora en Langues et littératures romanes por la Universidad de Poitiers, Francia, donde actualmente se desempeña como docente en el Departamento de Estudios Hispánicos e Hispanoamericanos y como parte del CRLA-Archivos. Su tesis doctoral: *La poética de la resonancia en las obras Roberto Bolaño y Georges Perec*, explora los cruces entre la literatura latinoamericana y francesa desde una perspectiva comparatista. Sus investigaciones se centran en la narrativa chilena y latinoamericana contemporáneas, las narrativas post-dictatoriales, las poéticas de lo monstruoso, la espectralidad, la recepción de las obras literarias y la memoria. Entre sus publicaciones recientes destacan trabajos sobre Roberto Bolaño, Francisca Solar, Lina Meruane y Nona Fernández. Actualmente desarrolla investigaciones sobre las representaciones de la monstruosidad

en las narrativas no miméticas, así como de la construcción del sujeto femenino en la literatura hispanoamericana contemporánea.

NANCY GARCÍA GALLEGOS (México, 1983). Es poeta, traductora y Doctora en Literatura Hispanoamericana por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Sus publicaciones más recientes son la reseña “Representación poética de el yo en los diarios de Alejandra Pizarnik: *Alejandra Pizarnik diarista*, de Isaura Contreras Ríos”, en el número 32 de la revista *Valenciana* (2023) y la traducción al español de una serie de poemas pertenecientes a *Blue horses*, de Mary Oliver en el número 19 de *Irradiación. Revista de Literatura y Cultura* (2026). Sus líneas de investigación académica son la poesía argentina del 60 escrita por mujeres, la eco poesía y teorías posdeconstructivas.

FRANCISCO XAVIER SOLÉ ZAPATERO. Profesor investigador de la Maestría-Doctorado del posgrado de la Universidad Autónoma del Estado de México. SNII. Sus áreas de interés son la Teoría Literaria, la Crítica Literaria, la Historia Literaria y sus innovaciones al respecto a partir del “Proceso de Aproximaciones Sucesivas Acumulativas” (PASA). Existen alrededor de 30 artículos “teóricos” y prácticos al respecto.

KARLA GUADALUPE GUTIÉRREZ LÓPEZ (Tuxtla Gutiérrez, Chiapas 1996). Estudia el Doctorado en Literatura Hispanoamericana en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Desarrolla la investigación *Crítica transcultural del discurso de las infancias en situación de movilidad por la Frontera Sur de México (Tapachula, Chiapas): Análisis comparativo entre el testimonio ficcionalizado y el testimonio oral (2015 – 2025)*. Es autora de “Subjetividad lírica en Yo! (1929). La apuesta vanguardista de Nellie Campobello”, trabajo derivado de su tesis de maestría, el cual está publicado en *Amoxcalli. Revista de Teoría y Crítica de la Literatura Hispanoamericana*. Le interesan el análisis del discurso poético, la escritura testimonial y la literatura escrita por mujeres.