

ISSN 2448-6019

Núm. 19, 2019

19

CONNOTAS.
REVISTA DE CRÍTICA
Y TEORÍA LITERARIAS



UNIVERSIDAD DE SONORA

Connotas. Revista de crítica y teoría literarias

CONNOTAS. REVISTA DE CRÍTICA Y TEORÍA LITERARIAS. Enero - diciembre 2019, es una publicación anual editada por la Universidad de Sonora, a través de la División de Humanidades y Bellas Artes, en el Departamento de Letras y Lingüística. Blvd. Luis Encinas y Blvd. Rosales s/n, Col. Centro, C.P. 83000, Hermosillo Sonora; Tel. (662) 2592 136, (662) 2592 157, <www.unison.mx>, <<http://www.connotas.unison.mx>>, <connotas@unison.mx>. Editor responsable: Rosario Fortino Corral Rodríguez. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo núm. 04-2016-092615022800-102. ISSN: 2448-6019; ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor.

Se autoriza la reproducción total o parcial de los contenidos de la presente publicación, siempre y cuando se acredite adecuadamente el origen de estos.

Datos de contacto para la publicación: División de Humanidades y Bellas Artes, Departamento de Letras y Lingüística; Apartado Postal 793, Col. Centro, C.P. 83000, Hermosillo, Sonora, México. Tels.: (662) 259-21-87, Tel-fax 212-55-29. Correo electrónico: connotas@unison.mx Página web: <http://connotas.unison.mx>

Connotas. Revista de crítica y teoría literarias

Núm. 19, año 2019



"El saber de mis hijos
hará mi grandeza"

UNIVERSIDAD DE SONORA

UNIVERSIDAD DE SONORA

RECTOR

Enrique Fernando Velázquez Contreras

VICERRECTORA

María Rita Plancarte Martínez

SECRETARIA GENERAL ACADÉMICA

Arminda Guadalupe García de León Peñúñuri

DIRECTORA DE LA DIVISIÓN DE HUMANIDADES Y BELLAS ARTES

María Guadalupe Alpuche Cruz

JEFA DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS Y LINGÜÍSTICA

Elva Álvarez López

DIRECTOR

Fortino Corral Rodríguez

COMITÉ EDITORIAL

César Avilés Icedo

Rosa María Burrola Encinas

Manuel de Jesús Llanes García

Jesús Abad Navarro Gálvez

Gabriel Osuna Osuna

María Rita Plancarte Martínez

ASISTENTE EDITORIAL

Norma Beatriz Salguero Castro

TRADUCCIÓN DE RESÚMENES

Galicia García Plancarte

MAQUETACIÓN

Elímej Álvarez Ruiz

CONSEJO INTERNACIONAL

Luis Beltrán Almería

Universidad de Zaragoza

Raúl Bueno-Chávez

Dartmouth College

Evodio Escalante

Universidad Autónoma Metropolitana

Beatriz González-Stephan

Rice University

Aníbal González

Yale University

Aurelio González Pérez

El Colegio de México

Yvette Jiménez de Báez

El Colegio de México

Nelson Osorio Tejeda

Universidad de Santiago de Chile

Rafael Olea Franco

El Colegio de México

Joan Oleza Simó

Universidad de Valencia

Julio Ortega

Brown University

Luz Aurora Pimentel

Universidad Nacional Autónoma de México

Susana Reis

Pontificia Universidad Católica del Perú

José Carlos Rovira

Universidad de Alicante

Charles Tatum

The University of Arizona

Jorge Urrutia

Universidad Carlos III de Madrid

Emil Volek

Arizona State University

Índice

Representaciones de la corporalidad abyecta en la narrativa sobre migración centroamericana en México MARISSA GÁLVEZ CUEN	9
Elpidia García, cuentista de un <i>capitalismo gore</i> con precedentes ANGÉLICA AHUATZÍN	33
<i>Temporada de huracanes</i> de Fernanda Melchor: una lectura del cuerpo desde el terreno del chisme y la abyección MARCOS EDUARDO ÁVALOS REYES	53
Desbordamiento diegético: de los límites corporales a los literarios en <i>Operación al cuerpo enfermo</i> de Sergio Loo NORA RENÉE MUÑIZ HERNÁNDEZ	71
En el archivo personal de Jorge Ibarguengoitia: tres aportaciones críticas desde el análisis biográfico ALEJANDRO RAMÍREZ LÁMBARRY	97
Restituciones borgeanas: “El otro Aleph” de Cecilia Eudave MARISOL NAVA HERNÁNDEZ	119
La Ciudad de México y Torreón: signos del caos y la violencia a partir de la obra de Bernardo Esquinca y Carlos Velázquez TARIK TORRES MOJICA	143
Una luz llameante por los bosques de la noche: breve genealogía de la figura del tigre en la literatura JAIME RICARDO HUESCA OROZCO	163

Representaciones de la corporalidad abyecta en la narrativa sobre migración centroamericana en México¹

Representations of abject corporality in narrative about
Central American migration in Mexico

MARISSA GÁLVEZ CUEN
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
marissa_gc_d@hotmail.com

Resumen:

Este artículo explora y analiza la representación de los personajes centroamericanos migrantes en las novelas mexicanas *La fila india* (2013) de Antonio Ortuño, *Amarás a Dios sobre todas las cosas* (2013) de Alejandro Hernández y *Las tierras arrasadas* (2015) de Emiliano Monge, con enfoque en la configuración de la corporalidad, la construcción de la alteridad y el distanciamiento social basados en la xenofobia y en la relación de discursos de odio con violencias de carácter político, estructural y simbólico. A partir de la propuesta de necropolítica de Achille Mbembe y el concepto de abyección de Julia Kristeva se desarrollan varias lecturas sobre las dinámicas de agresión del cuerpo migrante y la asimilación de la violencia en la sociedad mexicana en la literatura del último lustro, como una crítica a las frágiles políticas en materia de protección a los derechos hu-

¹ Una versión preliminar de este trabajo fue presentada como conferencia en las Jornadas de Investigación de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Costa Rica en abril 2019.

manos de la población migrante, así como a la normalización de la práctica y el discurso de la violencia. Este análisis busca así señalar las lógicas del poder en el ejercicio de la agresión, así como señalar la invisibilización de los sujetos migrantes abordada por estos autores.

Palabras clave:

migración centroamericana, violencia, abyección, necropolítica, estudios corporales.

Abstract:

This paper explores and analyses the representation of Central American migrant characters in the Mexican novels *La fila india* (2013) by Antonio Ortuño, Alejandro Hernández's *Amarás a Dios sobre todas las cosas* (2013) and Emiliano Monge's *Las tierras arrasadas* (2015). The study focuses on the configuration of corporality, the construction of otherness and social distancing based on xenophobia and the relationship of hate speech to political, structural and symbolic violence. From Achille Mbembe's idea of necropolitics and Julia Kristeva's concept of abjection, it is possible to draw several readings on the dynamics of the migrant body's aggression, as well as Mexican society's assimilation of violence, and their literary representation within the past five years. These can be interpreted as criticism of the fragile policies regarding the protection of migrants' human rights and, the normalization of violence in both discourse and practice. This analysis seeks to emphasize the logics of power in the exercise of aggression and the invisibilization of the migrant addressed by these writers.

Key words:

Central American migration, violence, abjection, necropolitics, body studies.

El arribo a México de miles de migrantes procedentes de países centroamericanos, en su intento por atravesar la frontera para acceder a Estados Unidos, desde el otoño de 2018 ha generado entre la opinión popular una serie de discursos que oscilan entre el

apoyo y el rechazo, la solidaridad y la condena, promovidos por un seguimiento mediático de la denominada caravana migrante.² De acuerdo a la Agencia de la ONU para los refugiados (ACNUR) en el periodo de aproximadamente un mes (octubre-noviembre 2018) se podía estimar el desplazamiento de 16,000 personas, en su mayoría procedentes de Honduras (48%) y El Salvador (39%), de las cuales la mitad viajaba acompañada de sus familias y de las que un 60% aseguraba huir de la violencia de su país de origen, en el que consideran correr peligro. La fuerte presencia de la violencia criminal como un fenómeno social y el predominio de la mara y las pandillas en estos países que, junto con Guatemala, consolidan el llamado Triángulo Norte Centroamericano, son dos de las condiciones más influyentes para la determinación del éxodo de hondureños y salvadoreños, no solamente hacia Estados Unidos o México, sino también de manera interna o hacia otros países latinoamericanos, como Costa Rica.

Para los escritores mexicanos Antonio Ortuño (1976-), Alejandro Hernández (1958-) y Emiliano Monge (1978-), esta realidad de la migración centroamericana en México implica un posicionamiento crítico desde un arte que, sin caer en panfletarismos ni imaginarios apologéticos de la violencia, representa tanto la violencia de la que escapan estas comunidades en tránsito como aquella que descubren en su travesía, las reacciones de las sociedades que conviven con ellas, las débiles políticas en materia de protección jurídica y los organismos corrompidos que aseguran trabajar para la salvaguarda de sus derechos. En la narrativa de estos autores, el abordaje periodístico de estos puntos y la investigación sobre el contexto

² Durante el año 2018 la travesía de inicialmente una y posteriormente varias caravanas migrantes en dirección a Estados Unidos llamó la atención de la prensa internacional, provocó la alerta del gobierno estadounidense y despertó la indignación de una gran parte de la población mexicana. Según la cobertura mediática, la caravana, conformada en su mayoría por hondureños y en menor medida por guatemaltecos y salvadoreños, ha experimentado en México muestras de apoyo, así como enfrentado un sinfín de discursos xenofóbicos e incluso una marcha “anti-inmigrante”.

migratorio en México convergen en la representación ficcional de situaciones basadas en experiencias de vida o en sucesos reales.

Antonio Ortuño recurre a las notas y documentos que registran la información sobre las distintas fosas clandestinas³ en las que se han descubierto decenas de cuerpos, presumiblemente de sujetos extranjeros, y a sus experiencias como vecino de los albergues para migrantes, para representar, más que las desavenencias del desplazamiento, las dinámicas sociales de quienes viven en éxodo y la perspectiva de la sociedad que observa estas comunidades desde un distanciamiento vertical. Emiliano Monge, periodista y politólogo, recurre igualmente a un exhaustivo trabajo de investigación, a la lectura de testimonios y a entrevistas. Alejandro Hernández, en cambio, fungió como redactor del primer informe de la Comisión Nacional de los Derechos Humanos sobre secuestros de migrantes, lo que “se advierte no solo en la clara noción de las rutas recorridas por sus personajes, sino en la densidad psicológica con que los dota, volviéndolos reales, seres en movimiento perpetuo que nos resultan en extremo cercanos y, por lo tanto, capaces de contagiarnos su ansiedad y sufrimiento durante la lectura” (Parra).

Si bien las propuestas de lectura sobre migración son sumamente vastas y diversas, para este trabajo interesa la exploración de

³ Entendidas, de acuerdo con Alejandro Encinas, Subsecretario de Derechos Humanos, Población y Migración, como “aquellos espacios donde se inhuman cuerpos de manera ilegal sin conocimiento de la autoridad, que tienen fundamentalmente el propósito de ocultar el paradero de una o de varias personas”, las fosas han alcanzado en México, solamente en el periodo comprendido entre el 01 de diciembre de 2018 y el 13 de mayo de 2019, un registro de 222 fosas y 337 cuerpos según un comunicado de la Secretaría de Gobernación emitido en mayo de 2019. Uno de los casos más representativos, y a los que alude la narrativa aquí analizada, es el de la denominada masacre de San Fernando en Tamaulipas, conocido como uno de los acontecimientos más violentos en los últimos años con relación a los crímenes contra migrantes. El número de cuerpos encontrados, las señales de tortura presentadas en ellos y la negligencia en torno al caso han sido motivo de reportajes, crónicas y notas que enfatizan la urgencia de reforzar las medidas de seguridad y los programas en defensa de los derechos humanos de los migrantes en México.

la discriminación, el abuso, la explotación, la deshumanización y la invisibilización en los personajes que son representados como vulnerables por su condición de tránsito. Los conceptos de abyección de Julia Kristeva y necropolítica de Achille Mbembe son fundamentales para el desarrollo de estos análisis en los que se conjugan cuerpo, política, economía, sociedad y violencia. A partir de ambos conceptos teóricos es posible establecer dicotomías de repudio-fascinación, en el caso de Kristeva, y de poder-vulnerabilidad, en el caso de Mbembe, por medio de las cuales se establece una otredad de los grupos de poder o ciudadanía respecto a sujetos migrantes que, vistos como abyectos, son representantes de una transgresión de la normatividad, que los sujeta a una serie de violencias.

A partir de la migración y las distintas problemáticas que se derivan de ella (la clandestinidad, la exposición a grupos criminales, las peripecias del desplazamiento), estas novelas exploran, desde la subjetividad de sus personajes, la complejidad de un fenómeno que, al ser representado de manera polifónica, permite la elaboración de juicios y visiones de distintos sectores de la sociedad (con excepción de Hernández, estas obras poseen una diversidad en las voces que enuncian y que abarca desde los victimarios hasta los mismos migrantes). En *La fila india*, la perspectiva de la narración varía dependiendo de la disposición de los capítulos a los que corresponden las voces de la Negra o Irma, trabajadora social relacionada con la CONAMI (Comisión Nacional del Migrante, clara alusión al existente Instituto Nacional de Migración en México); del ex esposo de esta, el Biempensante, quien representa una serie de prejuicios sobre los migrantes centroamericanos y cuyo inicial repudio se convierte en una obsesión por una joven migrante a la que somete y abusa; y, por último, de Yein⁴, joven migrante refugiada que pierde

⁴ Por razones de pertinencia y espacio en este trabajo nos limitaremos a discutir el personaje masculino por su relación con la representación de ciertos sectores de la sociedad mexicana. Por su parte, en los personajes de Irma y de Yein existe un desarrollo más inclinado a la relación de estructuras de poder, a la corrupción gubernamental y a la narración sobre la violencia, en el desplazamiento.

a su esposo en un ataque a un albergue. La novela describe así un escenario desesperanzador de la situación de los migrantes varados en México y critica fuertemente la corrupción entre actores gubernamentales e integrantes de las mafias, participantes de un gran mercado de tráfico y explotación de personas.

En *Amarás a Dios sobre todas las cosas* la historia se posiciona desde el protagonista, Walter, joven hondureño que resuelve emprender (más de una vez) la travesía, motivado por la falta de empleo y la creciente violencia en su país de origen. La partida, desplazamiento por México, regreso, nuevo viaje, secuestro y finalmente liberación son representados desde la óptica de este personaje de quien se sabe que, tras ser liberado por un grupo criminal de secuestradores, es encontrado (su cuerpo) en una de las fosas clandestinas esparcidas por el país. Es al final de la novela donde se revela que la historia leída es encontrada fuera de su casa en cuadernos escritos por él mismo. Las últimas páginas, que ya no corresponden a la historia escrita por el joven migrante, refieren cómo “el 25 de agosto de 2010, los periódicos de México y del mundo publicaron que setenta y dos migrantes habían sido asesinados en un rancho de San Fernando, estado de Tamaulipas. Walter estaba entre ellos” (Hernández 313). Si bien las tres obras coinciden en la mención de estas fosas o del tratamiento de la violencia dirigida hacia los migrantes, la de Hernández toma este referente particular y lo explicita en su novela para, consideramos, ahondar desde la ficción en las posibles subjetividades de estos sujetos que ya no tienen voz para testimoniar, pero cuya construcción sí ha sido posible gracias a otras voces de sobrevivientes y testigos.

A diferencia de las dos anteriores novelas, *Las tierras arrasadas* explora la violencia y el abuso de los sujetos migrantes desde una exterioridad posicionada en personajes que, aunque en su infancia y juventud se vieron sometidos a las mismas dinámicas de explotación

to y en los albergues, respectivamente. Cabe resaltar también la importancia del personaje de Yeín en cuestiones de migración y género, las cuales podrían dar pie a investigaciones futuras sobre esta misma narrativa.

y privación de la libertad, en su adultez se asumen plenamente como victimarios que trabajan en una red de tráfico de personas encabezada por un cura, el padre Nicho. Otro elemento diferenciador de esta novela es el planteamiento de una historia de amor entre los protagonistas, Estela y Epitafio, relación que, al igual que todos los personajes de la obra, se ve sujeta a la clandestinidad. En este conflicto establecido entre los amantes y su contexto hostil y fúnebre (véase los nombres propios de los personajes), las voces de los migrantes se ven enmarcadas y reproducidas, mas no representadas, como sí sucede en el caso de Ortuño y de Hernández.

Entendida como aquella expulsión o rechazo debido a su carácter transgresor, la abyección de Kristeva es representada de distintas maneras en la configuración de los personajes de estas novelas: por una parte, por medio de la múltiple transgresión de los sujetos migrantes, expresada en términos legales en su proyecto de ingreso clandestino y, de forma social, en la ruptura de una normatividad con su condición nómada; por otra, por medio de la configuración de personajes mexicanos que, a pesar de corresponder con la abyección que implica la transgresión de órdenes de lo legal, lo social y lo moral, no son representados bajo esta categoría. Es necesario enfatizar sobre todo este último aspecto, ya que son precisamente estos personajes quienes en la mayoría de las escenas ejercen violencia, participan activamente de la corrupción y suprimen su empatía, por lo que caen en una de las construcciones de la abyección, que consiste en el “no reconocimiento de sus próximos” (Kristeva 13). Sin embargo, estos sujetos escapan de la representación abyecta por pertenecer a una sociedad más extensa que la de las micro sociedades compuestas por migrantes; además, practican conductas que, empero su agresividad, son normalizadas o justificadas social y culturalmente.

Aunque, de acuerdo al desarrollo de Kristeva, el ser abyecto es aquel transgresor de normatividades y legalidades, por su condición marginal el migrante es entendido más como un sujeto criminalizado que como uno criminal, como también ayuda a comprender el filósofo camerunés Achille Mbembe con su análisis de la necropolítica. Si bien estos personajes reciben un trato que acentúa su

abyección/periferia en cada una de estas novelas, su representación o configuración como tales varía dependiendo de la perspectiva del narrador (migrante o no migrante). En este sentido, la lectura de Mbembe

nos ayuda a entender a los sujetos criminalizados y abyectos que viven en ausencia de derechos y con una abundancia de valoraciones negativas, conferidas sobre ellos por los grupos políticos, económicos, sociales y religiosos mediante el concepto de ‘necropoder’. (Monárrez 244)

Este último concepto se plantea como “la expresión última de la soberanía [que] reside ampliamente en el poder y la capacidad de decidir quién puede vivir y quién debe morir” (Mbembe 19). Según el autor este poder se basa en la diferenciación entre los grupos empoderados (en contextos específicos este empoderamiento se basa en la posesión de armas) y los grupos no empoderados o, en resumidas cuentas, el poder de disponer no solamente sobre la vida de los individuos, sino sobre la muerte y las formas de morir.

En la convergencia de las propuestas de Mbembe y Kristeva, sin omitir la influencia de la biopolítica foucaultiana, reside una crítica de los mecanismos discursivos y accionarios de ciertos gobiernos en los que, mediante una asociación entre el cuerpo y la nación, se establecen criterios excluyentes respecto a los individuos cuyas identidades o filiaciones no encajan con el modelo establecido, o sea, sujetos abyectos. Uno de los escenarios más paradigmáticos de esta separación social es el de los campos de concentración, como un laboratorio en el que “suele recurrirse a la metáfora de la salud pública, del cuerpo enfermo; la persecución del enemigo político se ejerce, como dice Lefort, en nombre de un ideal de profilaxis social en la medida en que siempre se apela a la integridad del cuerpo” (citado en Porcel 16-17). A estas lógicas bio y necropolíticas, sumaremos las del neoliberalismo, en donde el capitalismo gore, con el que Sayak Valencia se refiere “al derramamiento de sangre explícito e injustificado (como precio a pagar por el Tercer Mundo que se aferra a seguir las lógicas del capitalismo, cada vez más exigentes)”

(Valencia 15), adquiere fuerza en contextos donde la muerte y la tortura se integran a las dinámicas del consumo y el mercado con la comercialización desacralizadora del cuerpo.

Las novelas de Ortuño, Hernández y Monge coinciden en su representación violenta del desplazamiento centroamericano por México. En las tres obras, los personajes indocumentados son sujetos a una serie de abusos por parte de élites de (necro)poder que van desde traficantes de personas asociados al crimen organizado hasta funcionarios gubernamentales de dependencias que trabajan por la protección al migrante y, aunque en un nivel menor de empoderamiento, personajes que actúan de forma violenta amparados bajo su ciudadanía mexicana en contraposición a la clandestinidad de los extranjeros. En las obras y según la propuesta de Kristeva, la abyección de los personajes migrantes se manifiesta en dos niveles. En uno, su corporalidad, su apariencia física de cansancio, su hambre y el estado de su vestimenta, aunados al hecho de un desplazamiento colectivo por lugares públicos como calles o plazas, evidencia su condición migrante y, en la mayoría de los casos, los vulnerabiliza. En otro, su carácter indocumentado los hace sujetos transgresores de la legalidad, por lo que su vulnerabilidad aumenta. Esta falta de apego a la legalidad o ruptura de lo normativo será motivo del rechazo social que sufren los migrantes de las novelas, así como un pretexto para justificar los abusos a los que son sometidos, entre los que se encuentran la privación de la libertad, el confinamiento forzado, la violación, la tortura y el asesinato.

Estas violencias ejercidas contra los personajes centroamericanos se inscriben en una lógica de castigo ante una transgresión que no consiste únicamente en su falta de documentación, sino en su condición precaria. Desde este pensamiento, las agresiones cometidas por personajes mexicanos, a pesar de ser transgresoras legal y moralmente, no se constituyen como abyectas porque obedecen a una estructura social basada en la discriminación. En *La fila india*, cuando el personaje del Biempensante mantiene en cautiverio a una joven hondureña (La Flaca) y abusa de ella sexual y físicamente, la abyección es representada en el personaje femenino quien, a pesar de ejercer una fuerte atracción erótica en el hombre que posterior-

mente se enamora de ella, nunca deja de ser representada desde la perspectiva masculina, marcada con una evidente otredad y considerada como un peligro constante:

Se bañaba. En mi puto baño, con mi mil veces puta agua y mi remil veces reputo jabón, tallándose las sucias nalgas, las plantas mohosas de sus repugnantes pies de dedos quebrados, sus pies de polvorón con mis arreos higiénicos. Un minuto después estoy violándola sobre el piso. Lamento utilizar este lenguaje pero hablar de seducción sería impreciso... mi vida es tan atrocemente inmunda que mis relaciones consisten en violar hondureñas en el piso del baño. (158-59)

Pese a estas razones el hombre, lejos de liberar a la joven, refuerza la seguridad de la casa para evitar su escape y mantiene una estricta vigilancia sobre ella por temor a ser sujeto de un robo, prejuicio por demás generalizado entre la sociedad mexicana representada en la novela.

La conciencia de este tipo de violencias y del rechazo del que son objeto motiva a los personajes centroamericanos de estas novelas a buscar la invisibilidad como una estrategia de protección. Los grupos de necropoder —es decir, aquellos facultados por el uso de las armas o por el empoderamiento político o económico a decidir sobre la vida, la explotación y la muerte de grupos vulnerables— se constituyen en estas novelas como representantes de comisiones en pro de los migrantes, irónicamente, cuerpos policiales corruptos o miembros del crimen organizado que actúan como traficantes de personas. Ante esta confabulación entre gobierno, organizaciones no gubernamentales y crimen organizado, aunada al predominio de la xenofobia entre la sociedad civil, los migrantes buscan permanecer en el anonimato para evitar ser descubiertos y violentados y, en el caso de serlo, optan por el silencio sobre la denuncia, ya que esta puede ser motivo de represalias por parte de las autoridades. Para los sujetos en tránsito, la presencia de estas representa peligro, por lo que es válido considerar que “la intervención estatal ha contribuido a instaurar las condiciones de la violencia, sin por ello frenar el

tránsito de los migrantes: paradójicamente, los intentos de imposición de una autoridad en la región sólo han reforzado la esfera de la clandestinidad” (Desjonquères en Chávez 44). Esto sitúa a los migrantes en un doble esfuerzo por su ocultamiento ante grupos de poder: tanto representantes de la legalidad como de lo ilícito.

Esta clandestinidad y el intento de invisibilidad por parte de los sujetos migrantes los coloca en una posición sumamente vulnerable, debido a que el anonimato en el que se encuentran facilita su explotación o desaparición forzada. Así, si para ellos la búsqueda de la clandestinidad asegura parcialmente su ocultamiento a las autoridades y a grupos de necropoder, también permite una violación de sus derechos humanos. En las novelas *La fila india* y *Amarás a Dios*, este ocultamiento premeditado es representado por medio del desarrollo o mención de las fosas comunes destinadas a desaparecer los cuerpos de víctimas centroamericanas de tráfico de personas. Si en otros contextos de violencia, como en el de la guerra contra y entre el narcotráfico en México, los cuerpos son espacios para la exhibición del poder al portar mensajes de amenaza para la sociedad o los cárteles contrarios —lo que en *Modernidad cruel* Jean Franco nombra como “crímenes expresivos” — en el caso de los migrantes y sus cuerpos sin vida, la desaparición y no la exhibición constituye el mensaje.

La desaparición del cuerpo supone una forma particular de violencia que puede representar para la familia del desaparecido “meses y años de pérdida agonizante”, que constituye así “una triple privación del cuerpo, de duelo y de entierro” (Franco 191-93; traducción mía). El cuerpo, entendido como un “pergamino de la violencia” (Varela), es visto como un medio que comunica el mensaje de la violencia y es exhibido para, así, visibilizar las huellas de la tortura con una finalidad intimidatoria. La tortura como despliegue de poder tiene su espacio de enunciación en el cuerpo, por lo que este, incluso después de la muerte, es transmisor de significados, de la misma manera que su desaparición, como negación del sujeto, constituye una violencia simbólica. En un contexto de tráfico de personas, ante la renuencia o la imposibilidad de efectuar un rescate, el migrante es torturado y su cuerpo ocultado, anulado, privado

de pertenencias o identificaciones y destinado a un entierro que, en caso de ser descubierto, no aclara su identidad. En caso de ser encontrados, los cuerpos son un testimonio de las vejaciones que experimentaron en vida y de la invisibilización, no solamente de su muerte, sino de la atención que reciben en medio de un contexto predominantemente violento, en donde, como se cuestiona en la novela de Ortuño, “quién castigaría una simple muerte en medio de una masacre” (17).

Lejos de la lectura necropolítica en la que los cuerpos violentados actúan como “crímenes expresivos”, como un despliegue de poder en pugna por el control territorial entre élites, la desaparición actúa como una violencia particular que, al no ser reconocida, implica una mayor impunidad. Esta condena de los migrantes asesinados al anonimato y a la invisibilización de las violencias ejercidas contra ellos son desarrolladas tanto por Emiliano Monge como por Alejandro Hernández. En *Las tierras arrasadas*, a la historia de Estela y Epitafio narrada de manera polifónica entre los personajes empoderados, se suman los testimonios breves e intercalados de los sujetos capturados a los que, fuera de estas esporádicas intervenciones, es vedada el habla en la novela. Mientras Monge inserta fragmentos de testimonios reales de migrantes centroamericanos para dar voz a los secuestrados que aparecen en su novela (estos aparecen siempre señalados en caracteres cursivos a lo largo de la narración), Hernández introduce de manera explícita referentes a sucesos contemporáneos, como la mención directa a la masacre de San Fernando o la alusión a albergues y personas relacionadas con la atención al migrante.

En *Amarás a Dios*, a partir de la narración de los distintos episodios de la travesía de Walter, se da a conocer el recelo del protagonista hacia las autoridades y la importancia que para él tiene adoptar la invisibilidad como mecanismo de protección. Por ello, escapar, ocultarse e incluso negarse a sí mismos ante las autoridades forma parte del cuidado personal y colectivo. En una de las escenas que representan la actitud inquisitorial con la que los policías se dirigen a los migrantes, el padre de Walter se ve forzado a negar la identidad de uno de sus hijos, en detrimento de la dignidad humana propia y ajena:

era un migrante, nada más. Pero qué migrante, de dónde era, en dónde quedaron de verse. Era menos que un migrante, le dije a un jefe de la policía. No seas pendejo, me dijo el jefe, no hay nada menos que un migrante. Y si no era migrante, entonces qué era. Las palabras le supieron a vómito a mi papá. Era nadie, les dijo. (Hernández 22)

En este diálogo opera una fuerte crítica hacia la nula sensibilización por parte de las autoridades, al mismo tiempo que señala la existencia de un fuerte estigma del migrante como sujeto desprovisto de identidad y de valor humano.

En *The Hidden Structure of Violence* (2005) Jennifer Achord y Marc Pilisuk ahondan en el concepto de la deshumanización como un mecanismo que permite cierta operabilidad de la violencia sin la posterior elaboración de un sentimiento de culpa: “a composite psychological mechanism that permits people to regard others as unworthy of being considered human” (Achord y Pilisuk 62). Esta concepción coincide con el análisis que Gabriel Bello hace de la deshumanización con relación a la otredad étnica, religiosa o ideológica y de los crímenes de odio cometidos por ejecutores que “no creen estar vulnerando los derechos humanos...; [porque] no están siendo inhumanos, ya que han diferenciado entre humanos verdaderos y pseudo-humanos, o humanos falsos. Creen estar haciendo un favor a la humanidad” (Bello 16). Según Achord y Pilisuk, en una situación de confrontación, donde la violencia es puesta en práctica, este mecanismo permite una disociación del remordimiento al encontrar un chivo expiatorio de los males que deben ser eliminados de la sociedad (62). Este pensamiento es explicado desde la psicología con la teoría del manejo del terror (*TMT, Terror Management Theory*). Según esta, en el terror las personas actúan, no respecto a amenazas concretas e inminentes, sino respecto a ansiedades y terrores que parten de la condición humana (Achord y Pilisuk 65).

La deshumanización de los sujetos migrantes en estas novelas mexicanas se ve también presente en diferentes dinámicas, entre las que se encuentran la cosificación y la animalización como estrategia

de distanciamiento necesario para el ejercicio de violencia física, específicamente de la tortura. Como lo desarrolla Primo Levi en *Los hundidos y los salvados*, la deshumanización es vista desde esta lógica como la única utilidad de la violencia inútil (580). Los discursos de odio motivados sobre todo por aspectos étnicos o religiosos siguen esta línea en la que la víctima es desprendida de su carácter humano para que el victimario pueda dirigir su violencia hacia sujetos impuros o bestializados, en los que no hay cabida para derechos humanos puesto que han dejado de ser considerados como tales (Bello 16). Incluso, como se ve en las guerras civiles o la lucha motivada por causas ideológicas, la eliminación del otro abyecto es considerada como un beneficio a la humanidad, por lo que toda forma de violencia contra este se encuentra más que justificada y llega a ser alentada entre los grupos empoderados. Desde esta misma lógica operan los juicios respecto al tratamiento de migrantes como individuos abyectos, indocumentados diferenciados de los ciudadanos por su nacionalidad y estatus socioeconómico. De esta manera, la construcción de una otredad respecto a la víctima permite, por una parte, cumplir con la comanda de tortura o asesinato; y, por otra, reafirmar el sentido de pertenencia respecto a la élite de poder o grupo contrario al que se inscribe el o los victimarios. La adscripción a un grupo de poder incluye, humaniza y protege a uno, el empoderado; al mismo tiempo que excluye, deshumaniza y violenta al otro, el vulnerado.⁵ Así, el otro es sujeto de una abyección que lo condena al rechazo y a la violencia, mientras el agresor se autovalida dentro de una comunidad al mismo tiempo que justifica sus acciones en beneficio de su sociedad.

Con relación al lenguaje, la deshumanización se encuentra presente en las maneras de nombrar, de hacer existir a estos personajes en el discurso de las obras. Sobre ello también habla Primo Levi en su testimonio sobre su vida en el Lager. Explica cómo para los

⁵ En esta adscripción “el nosotros de turno hace dos cosas: (i) se incluye a sí mismo en la humanidad normativa, con lo cual se humaniza a sí mismo, y (ii) excluye de ella a los otros, con lo cual los deshumaniza” (Bello 17).

oficiales alemanes estaba terminantemente prohibido referirse a los judíos de otra manera que no fuese la de “prisioneros”, nunca la de “hombres”, y cómo, para hablar del verbo “comer”, debían utilizar la forma que designa la acción en animales (*fressen*) y no en personas (*essen*). De la misma manera que en *Amarás a Dios* el padre se ve forzado a dar la razón a los policías y a afirmar que su hijo “no era nadie”, en las novelas de Monge y Ortuño los personajes carecen de nombres propios o estos les son reasignados a voluntad de otros. En el caso de *Las tierras arrasadas*, mientras los personajes victimarios tienen nombres relacionados con un campo semántico de muerte (Epitafio, Nicho, Mausoleo), los migrantes solamente son referidos por medio de epítetos como “los que no pueden ya esperar nada del cielo” o “los que ya no tienen vida”, entre varios más. Es así como los otros constituyen una masa uniforme sin historias, sin nombre, sin rostros, a plena disposición de las voluntades de quienes los poseen. En aras de romper cualquier sentido de humanidad, incluso los vínculos socio afectivos son eliminados porque “hay que lograr que no se acuerden... que no sepan quiénes son ni quién los otros” (Monge 81), como una manera de suprimir cualquier tipo de memoria, identificación o relación.

Parte de esta deshumanización es la animalización que se hace de los personajes centroamericanos, que facilita la ejecución de la violencia al argumentar que el sujeto violentado no puede ser considerado como una persona. Este es un punto en el que las tres novelas convergen: en su representación de la fuerte xenofobia por parte de la sociedad mexicana, como sucede en el caso de Ortuño; y de la violencia contra indocumentados por sicarios, polleros y autoridades en Monge y Hernández. La animalización de los personajes forma parte de una estrategia de derrota que simplifica su manipulación por parte de los grupos de necropoder o que finalmente rinde su resistencia y los orilla a desistir en su intento por cruzar las fronteras. Como expresa uno de los migrantes en *Las tierras arrasadas*, respecto a la travesía por México “uno sale siempre derrotado... que lo derrota a uno este sitio... que lo derrotan siempre a uno estas gentes...convirtiéndolo en perro... un animal pues solamente” (69). Es precisamente a esta derrota de la víctima, alcanzada

por la humillación y el despojo de la identidad, a la que los victimarios aspiran con diversas tácticas de violencia, como una forma de mantener la sumisión de los sujetos extorsionados o secuestrados.

En *La fila india*, la animalización y otras expresiones de distanciamiento se encuentran manifestadas en el personaje del Biempensante, mencionado anteriormente como el violador de la joven centroamericana, que representa de forma arquetípica un sector de la clase media de México: inconforme, instalada en una precariedad funcional, y con una asimilación y aceptación de prácticas violentas normativizadas. Para este personaje, que habita cerca de las vías del tren (al igual que el mismo Ortuño) y para quien los migrantes son sujetos abyectos, transgresores de su espacio personal, la sola presencia de estos grupos actúa como una amenaza que le inspira juicios extremadamente xenofóbicos. La descripción del Biempensante remite a un imaginario bestial y agresivo, desde las “jaurías de niños sucios” hasta los hombres y mujeres que con sus “garras” tocan a su puerta. Así, el Biempensante se ve amenazado por corporalidades animalizadas más que por sujetos.

La precariedad del estilo de vida del Biempensante refuerza su rechazo hacia los migrantes, quienes son vistos solamente como seres que piden ayuda, dinero u objetos de necesidad básica que ofrecen pagar con trabajo doméstico, pero que el personaje mexicano interpreta como una demanda. Este se siente amenazado y justifica su negativa de apoyo con el argumento de no verse obligado a proveer por ellos: “bastante tengo encima conmigo mismo, bastante me cuesta la pensión alimenticia de la niña cuando la pago... bastante sufro por esta casa que me dejó mi padre, tan cerca de las vías del tren que la confundieron con estación” (Ortuño 115). Este sentimiento de responsabilidad social ante la necesidad ajena se trastoca en una combinación de hartazgo y culpa, que propicia una verticalidad en la relación entre mexicanos/ciudadanos y centroamericanos/indocumentados, que se refuerza por la noción que tienen los primeros de ser “proveedores” de las necesidades básicas de las comunidades en tránsito “como si hubiera obligación de proporcionarles lo que ellos mismos no pudieron obtener” (114). Será más adelante del desarrollo de la obra cuando se evidencie que,

ante la creencia de este carácter proveedor y la certeza de la vulnerabilidad de los migrantes, el Biempensante abuse de su estatus de ciudadano y violente los derechos de la mujer centroamericana a la que llega a asistir.

Por medio del Biempensante se representa en la novela cómo la otredad se construye con la separación del grupo considerado como abyecto, pero también con la aspiración a pertenecer a los grupos de poder. Desde esta lógica, entre mayor sea el distanciamiento respecto a los países del sur de México y sus migrantes, más posibilidades puede haber de adscripción con los vecinos del norte. Por ello, este personaje se congratula de ser confundido en Estados Unidos con un estadounidense más, ya que en caso contrario de ser reconocido como mexicano sabe que “un gringo no distingue . . . nos ve parejos” (Ortuño 50). Con ello hace referencia a la confusión y unificación cultural y étnica entre mexicanos, centroamericanos y demás latinoamericanidades por parte de los anglosajones, misma unificación de la que este personaje desea escapar debido a sus prejuicios y a su sentimiento de superioridad cultural; con lo que se critica la aspiración compartida por varios sectores de la sociedad mexicana de pertenecer al país del norte.

En esta misma línea, en *Las tierras arrasadas*, Mausoleo, uno de los centroamericanos secuestrados por los traficantes de personas, es seleccionado por su tamaño y fuerza física para fungir como uno más de la banda criminal, para vigilar y controlar a sus anteriores compañeros de viaje. Además de sus atributos físicos, los traficantes recurren a la incorporación de Mausoleo a sus filas como una estrategia para debilitar el sentido de unión entre los migrantes y disminuir los intentos de fuga o rebelión. Mientras para los migrantes esto implica el desarrollo de una actitud de recelo entre sí, para Mausoleo, su inicial oposición a ejercer la violencia sobre ellos se convierte rápidamente en un ensañamiento. Aunque su agresividad inicialmente se relaciona con una demostración de afiliación con los victimarios para probar su pertenencia y no ser condenado nuevamente a la esclavitud, también se debe a la conciencia de saberse del otro lado en la cadena de violencia. De esta manera, no solamente logra asesinar a los migrantes con quienes viajaba, sino que “siente

que se vuelven sus temores puro orgullo: es él quien hoy vigila a los hombres y mujeres que además de que *no pueden ya esperar nada del cielo* no debieran esperar nada tampoco de esta tierra” (Monge 99). Sobre ello, Achille Mbembe señala que

el horror experimentado durante la visión de la muerte se torna en satisfacción cuando le ocurre a otro. Es la muerte del otro, su presencia en forma de cadáver, lo que hace que el superviviente se sienta único. Y cada enemigo masacrado aumenta el sentimiento de seguridad del superviviente. (66)

Esta transgresión entre los límites de víctima y victimario constituye así un mecanismo más de la necropolítica para la desestabilización de los sujetos vulnerados y su consecuente control.

Esta misma dinámica se ve representada en *Amarás a Dios* con los personajes de Walter y su primo Valente, quien años atrás había emprendido la travesía y termina siendo un traficante de migrantes centroamericanos para el crimen organizado. Movidio por los lazos familiares entre ellos, Valente ofrece a su primo condonarle la vida a cambio de su integración como traficante y sicario, oferta que es declinada. Walter se aferra a un sentimiento de pertenencia que, al no verse ligado a un espacio debido a su condición nómada, se relaciona con los sujetos también migrantes quienes representan una extensión de la patria y la familia hondureña, guatemalteca o salvadoreña, por lo que la traición a su comunidad y la ruptura de su propio código de valores representan para él una violencia mayor que la de ser capturado y torturado. Para los traficantes, en cambio, y de manera similar a lo sucedido en *Las tierras arrasadas*, fungir como victimario es posible una vez efectuado el distanciamiento y asimilada la violencia desde la normatividad, para lo que solo hace falta “entrenarse”, familiarizarse con la sangre como parte de un rito de iniciación por el que todos han pasado al iniciar como secuestradores: “una entrenadita y ya está, con culeros de verdad, con sangre de verdad, una vez que te despachas a uno, una vez que te salpicas de sangre, se le va pasando a uno el asco, de veras, o cómo crees que empezamos todos los que andamos en esto, cómo, si no” (Hernández 265).

Así, la exposición a la violencia, el contacto con la sangre y la deshumanización del cuerpo, como una constante, permiten la posterior construcción de una nueva normatividad para los sujetos que se encuentran en la transición de vulnerables a empoderados, pero siempre abyectos, marginales. En la novela de Hernández, para facilitar el trabajo de torturador, el paso más importante es la inmediata iniciación. En *Las tierras arrasadas*, por su parte, uno de los personajes dedicados a la descomposición de cuerpos en ácido, es ya indiferente a la violencia, virtud que parecen aplaudir los traficantes por encontrar un elemento capaz de lidiar con la sordidez del trabajo de un torturador/verdugo. En cualquiera de estos casos, cuerpo vivo o cuerpo inerte, víctima o victimario es despojado de su naturaleza humana por la aplicación de una violencia que deviene ambivalente, dado que

por una parte es un ‘recurso civilizador’, en el sentido de mantener y estabilizar la distancia entre aquello que es humano y aquello que no lo es. Pero al mismo tiempo, engendra lo inhumano. Muestra el rostro deshumanizador de los que se auto-perciben como propiamente humanos. (Sales 57-58)

Otro de los mecanismos de violencia encaminados al resquebrajamiento de los sujetos aprisionados y representado en estas novelas es la violencia ejercida contra los personajes femeninos. Desde una lectura machista, pero normativizada, en distintas culturas el honor familiar recae en los integrantes femeninos, por lo que las afrentas cometidas contra estos devienen en un insulto o una agresión para la comunidad a la que pertenecen. Desde una lectura distanciada del pensamiento machista, la violencia contra mujeres supone una violencia doble si se tiene en cuenta aquella de carácter simbólico, según la propuesta de Bourdieu como “the internalized humiliations and legitimations of inequality and hierarchy ranging from sexism and racism to intimate expressions of class power” (Bourgeois 8), por lo que, desde ambas perspectivas, la violencia dirigida a migrantes femeninos es más común como más encarnizada, así como la expresividad del crimen. El cuerpo femenino aparece en estos

contextos de violencia y de deshumanización como pergamino de la violencia, medio por el que se imprime un mensaje con fines de intimidación o despliegue de poder y que, en este caso, tiene como destinatario a otros hombres.

Si los crímenes expresivos tienen cabida entre élites igualmente empoderadas, en el caso de las violaciones, humillaciones y explotación de cuerpos femeninos migrantes por parte de grupos necroempoderados, la escritura de la violencia actúa bajo otros parámetros. Desprovistos de la capacidad de responder, actuar, confrontar o demandar estas afrentas, los migrantes son obligados a presenciar estas vejaciones y, al permanecer pasivos, su sentimiento de impotencia y su humillación aumentan. En estas novelas, la violencia contra mujeres actúa directamente sobre los cuerpos de ellas, pero también como un recurso de implementación del miedo en el resto de los personajes, una táctica de control para recordar el dominio absoluto sobre sus cuerpos y sus vidas. Para los testigos de estos crímenes, la tortura es presenciar “lo que les hicieron” (Monge 44), actos que en su falta de descripción anticipan la inenarrabilidad de los personajes que se enfrentan con la derrota. En la novela de Alejandro Hernández, sin embargo, los personajes migrantes responden desde su vulnerabilidad ante uno de estos crímenes expresivos. Al encontrar a una de las jóvenes que viajan en la misma caravana, violada e inconsciente a causa de la brutalidad con que ha sido atormentada, los integrantes del grupo deciden romper con el proceso comunicativo y optan por no ver⁶ el cuerpo de la migrante. El personaje de Walter, conmovido y atormentado por el rapto de su compañera, al recuperarla y llevarla de vuelta al albergue, describe la escena como “el espectáculo de *nuestra* Elena

⁶ Aunque este fragmento refiere al acto de no ver, no coincide con el percepticidio propuesto por Diana Taylor en *Disappearing Acts* y *The Archive and the Repertoire* que aduce aquella sensorialidad que es reprimida con la finalidad de negar o invisibilizar algún suceso acontecido especialmente en contextos de violencia o represión política. En este caso la negación a ver es una oposición a la obligación de atestiguar la violencia y así participar, indirectamente, de ella al no poder rechazarla.

destrozada” (énfasis mío), adjetivo posesivo que enfatiza la unión de una comunidad agredida, en la que tanto el hermano de la joven como su compañero y los demás migrantes se solidarizan para alejarse de dicho espectáculo, evitando ser cómplices del atractivo de lo gore y permitiendo tener un grado de privacidad a Elena y a quienes son cercanos a ella. Esta deliberada renuncia a atestiguar la violencia, en este particular contexto, actúa, por una parte, como un rechazo a ser partícipe involuntario del espectáculo del horror y, por otra, como intento de establecer una solidaridad que se expresa en el respeto por el dolor ajeno.

Con la limitación de la libertad de movimiento, con el control del espacio, el confinamiento forzoso o la separación de familiares, la privación del alimento y del descanso, el corte del suministro de agua o la negación de servicios sanitarios se manifiestan otras formas de tortura. Al igual que la deshumanización, estos mecanismos actúan como violencias útiles que facilitan la subordinación de los migrantes por medio del resquebrajamiento de su sentido de dignidad humana. Achille Mbembe observa esta dinámica en el caso de la esclavitud y el manejo del cuerpo de los esclavos como instrumento de trabajo que posee un valor mercantil relacionado con su capacidad laboral. Visto de esta manera, el cuerpo no pertenece al esclavo, sino al esclavista, y la manipulación violenta del cuerpo es un recurso para confirmar la autoridad al enfatizar la subordinación del otro. En esta literatura, los cuerpos de los migrantes son disputados por secuestradores, mafias y autoridades, así como por individuos que, protegidos por su ciudadanía, actúan con una lógica y dinámicas similares a las del esclavista y abusan de los sujetos indocumentados. Si para Mbembe las limitaciones y los sufrimientos de estos sujetos desprovistos de autonomía pueden ser consideradas como una “muerte-en-la-vida” (33), la esclavitud a la que son sometidos estos personajes actúa como la expresión de la forma más marcada de la abyección, según Julia Kristeva: la muerte.

Las novelas de Hernández, Ortuño y Monge representan cuerpos que en el violento contexto mexicano son tratados como productos de valor, ya sea por su capacidad para trabajar para el crimen organizado (Monge), por la explotación sexual de sus cuer-

pos (Ortuño) o por la extorsión posible por medio de su captura (Hernández). Las reflexiones de Sayak Valencia sobre los criterios mercantiles que surgen sobre todo en espacios dominados por el narcotráfico, en los que estos cuerpos son considerados como “productos de intercambio”, señalan las relaciones establecidas entre cuerpo y capital de un necro mercado que nace y crece, encabezado por la extorsión, el secuestro y el asesinato por encargo, pero también la existencia de otros modos de explotación de sujetos vulnerables, por su precariedad o por su condición indocumentada, más normalizados e invisibilizados.

La ya mencionada relación de repulsión y atracción por los sujetos abyectos se presenta en estas relaciones mercantiles. En *La fila india*, por ejemplo, la narración representa un imaginario de los sujetos centroamericanos en función de la satisfacción de servicios entre los que sobresale el del empleo doméstico. En la relación entre el nosotros representado por los ciudadanos mexicanos y el otros constituido por los migrantes, el atractivo de una explotación disfrazada de oportunidad laboral vence al rechazo. Solamente así se posibilita la permisión de estos personajes en el espacio de lo privado, aunque nunca se concede una suspensión de su carácter abyecto.

Sin ánimos de caer en reduccionismos comparatistas y pasar por alto las particularidades de cada contexto sociopolítico, podemos considerar que existen ciertas correspondencias en la manera en que operan los mecanismos de deshumanización con propósitos de subordinación y ejecución de la violencia en distintos contextos sociohistóricos, además del correspondiente a la migración latinoamericana actual. Por motivos religiosos, étnicos, nacionales o ideológicos, la segregación y el confinamiento de los sujetos considerados como abyectos obedece así a discursos de odio instalados en la sociedad, a políticas no incluyentes y al dominio de élites empoderadas por el control armamentístico que buscan destruir el carácter humano de los individuos esclavizados, itinerantes, empobrecidos o desarticulados. Ejemplo de ello es la doble referencialidad que hoy en día ofrece la imagen de los vagones de mercancía saturados de personas con destino incierto, obligadas a enfrentar los desafíos de su propia corporalidad, traducidos en hambre, sueño y

necesidades de evacuación, que puede ser fiel tanto al testimonio de Levi como a la representación ficcional de estas novelas. Por ello, al pensar que si “ha sucedido y, por consiguiente, puede volver a suceder”, como señala el autor italiano, podríamos observar los fenómenos migratorios actuales, las políticas que los comprenden, las representaciones culturales y las visiones críticas sobre estas como denuncia de una violencia cada vez más peligrosamente normalizada y asimilada como natural en el proceso migratorio.

Aunque este análisis se ha abocado al desarrollo de la corporalidad y los mecanismos de deshumanización con relación a la migración, es necesario enfatizar las otras violencias también representadas en mayor o menor medida en las novelas, que son igualmente invisibilizadas. Entre ellas se encuentran la violencia social y económica, que frecuentemente motiva la búsqueda de otros espacios a causa de los altos índices de criminalidad, la falta de trabajo o el empleo mal pagado; y la violencia política y estructural, de la que deviene la impunidad con la que operan los grupos necroempoderados, la falta de representatividad jurídica e interés de la sociedad en la protección de los derechos humanos de los migrantes, así como la ineficacia de los programas de asistencia del gobierno mexicano. El reconocimiento y la observación de estas violencias, y el análisis de su representación literaria aspiran a una forma de visibilización de la vulnerabilidad social y jurídica en la que se encuentran las personas en tránsito, así como de la poca cultura de sensibilización respecto a los fenómenos migratorios y de la incomprensión sobre las distintas problemáticas sociales, políticas y económicas que conllevan al éxodo de miles de centroamericanos.

Bibliografía

- Achord, Jennifer, Marc Pilisuk. *The Hidden Structure of Violence*. Monthly Review Press, 2005.
- Bello Reguera, Gabriel. “De la demonización al racismo (sobre la deshumanización del otro)”. *Criterio Jurídico Santiago de Cali*, 2008, pp. 9-24.

- Bourgois, Philippe. *The power of violence in war and peace Post-Cold War lessons from El Salvador*. Sage Publications, 2001.
- Chávez-Flores, Ian Yetlanezi. “Mythos y logos: hacia un análisis de la migración contemporánea en La fila india, de Antonio Ortuño”. *La Colmena*, 2018, pp. 35-46.
- Franco, Jean. *Cruel Modernity*. Duke University, 2013.
- Hernández, Alejandro. *Amarás a Dios sobre todas las cosas*. Tusquets, 2013.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Siglo XXI Editores, 2006.
- Levi, Primo. *Trilogía de Auschwitz*. Traducido por Pilar Gómez Bedate, Editorial Océano, 2005.
- López-Acosta, Adriana. “Este horror [la violencia contra los migrantes] trasciende la realidad”. *Cruce*, 11 abril 2014, cruce.iteso.mx/este-horror-la-violencia-contra-los-migrantes-trasciende-la-realidad/
- Mbembe, Achille. *Necropolítica*. Traducido por Elisabeth Falomir Archambault, Melusina, 2011.
- Monge, Emiliano. *Las tierras arrasadas*. Random House, 2015.
- Ortuño, Antonio. *La fila india*. Océano, 2013.
- Parra, Eduardo Antonio. “Vergüenza”. *Letras Libres*, julio 2013, letraslibres.com/mexico/libros/vergüenza.
- Porcel, Beatriz. “Deshumanización del cuerpo, desaparición, muerte”. *Revista Ecopolítica*, no. 9, 2014, pp. 13-24.
- Sales Gelabert, Tomeu. “Lo humano, la deshumanización y la inhumanidad; apuntes filosófico-políticos para entender la violencia y la barbarie desde J. Butler”. *Análisis. Revista de Investigación filosófica*, no. 2, 2015, pp. 49-61.
- Shrimpton, Margaret, David Loría, Celia Rosado, editores. *Cuerpos abyectos: infancia, género y violencia*. Universidad Autónoma de Yucatán, 2017.
- Taylor, Diana. *Disappearing Acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Duke University Press, 1997.
- _____. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press, 2003.
- Varela, Amarela. “La trinidad perversa de la que huyen las fugitivas centroamericanas: violencia feminicida, violencia de estado y violencia de mercado”. *Debate feminista*, 2017, pp. 1-96.

Elpidia García, cuentista de un *capitalismo gore* con precedentes

Elpidia García, storyteller of a gore capitalism
with precedents

ANGÉLICA AHUATZÍN
UNIVERSIDAD VERACRUZANA
ang.ahuatzin@gmail.com

Resumen:

El presente artículo brinda un acercamiento a la obra de la cuentista Elpidia García Delgado, mediante un estudio de su temática más recurrente: conflictos propios del contexto mexicano fronterizo. Para ello se toma como referencia principal el trabajo teórico de Sayak Valencia en su libro *Capitalismo gore*, con el fin de vincular los conceptos que propone con las problemáticas sociales que en Elpidia García son motivo de una escritura a favor de la memoria colectiva y aunada a una crítica del pasado y el presente históricos. Asimismo, se profundiza en el análisis del *sujeto endriago* planteado por Valencia, pues su representación mimética en las ficciones de García Delgado es una cualidad sustancial para comprender el espacio desde el que se narra.

Palabras clave:

literatura fronteriza, capitalismo gore, sujeto endriago, memoria colectiva, Elpidia García.

Abstract

This paper approaches the works of the storyteller Elpidia García Delgado by analyzing her recurrent topics: conflicts of

the Mexican border context. For this, the theoretical work of Sayak Valencia in his book *Gore Capitalism* is the main point of reference used, in order to link the concepts he proposes to the social problems are Elpidia García's reason for writing in favor of collective memory, combined with a critique of the historical past and present. Likewise, the analysis delves on the Endriago subject raised by Valencia, because its mimetic representation in García Delgado's fictions is a substantial quality to understand the space from which it this author narrates.

Key words:

border literature, short story, Gore Capitalism, Endriago subject, collective memory.

En el aire flota la fibra ligera de poliéster. Pequeños filamentos parecidos a los dientes de león o a las plumas de algún ave se elevan hasta las lámparas. Arriba, cerca de los focos de neón, parecen anémonas de luz. Tomo uno de los ásteres traslúcidos suspendidos frente a mí y lo alejo con un soplo. “Para la buena suerte”, me digo. Caen lentamente blanqueando cabezas, las máquinas, las mesas, el suelo y los zapatos.

Elpidia García

Con esta imagen nevada, la escritora chihuahuense, Elpidia García Delgado (1959), inicia el cuento “El conciliábulo de los halcones”, donde el personaje Antonio relata la misteriosa aparición de sucesos que lo perturban durante su trabajo en la producción de almohadas. Las descripciones de Antonio son, hasta cierto punto, imágenes voraces de la industria maquiladora, donde este objeto (una almohada) tan proclive a la simpleza, probablemente remita al descanso que no está permitido a los trabajadores, a la idea misma de la textura de los sueños que se esparcen como esporas, la imagen de la ensoñación nebulosa en que se encuentran los obreros durante su labor mecánica, o el plumaje que las aves cautivas desprenden en su jaula. Este

hálito alado es quizá una de las formas para describir la escritura de Elpidia García: la característica a veces trágica a veces escéptica, pero también el ingrediente esperanzador del que se sueña un poco más libre.

Elpidia García Delgado es originaria de El Porvenir, Ciudad Jiménez, Chihuahua, pero vive en Ciudad Juárez, donde trabajó por más de treinta años en la industria maquiladora, aquella industria de la que se tienen registros desde los años setenta y la que durante los noventa se hiciera famosa por ser el escenario atroz de la desaparición y asesinato de mujeres. Justo porque García Delgado conoció en carne propia los sinsabores de la jornada laboral más infame, de su blog *Maquilas que matan* proviene la sustancia agridulce de sus relatos. Una parte de su obra cuentística se ha incluido en las antologías *Narrativa Juarense contemporánea* (UACJ 2009), *Manufactura de Sueños* (Rocinante Editores 2012) y *Desierto en Escarlata* (Nitro Press 2018); además, ha publicado los libros *Ellos saben si soy o no soy* (Ficción 2014) y *Polvareda* (UACJ 2015). En 2018 ganó el Premio Bellas Artes de Cuento Amparo Dávila con el libro *El hombre que mató a Dedos Fríos y otros relatos*.

La autora pertenece a la generación de escritores juarenses contemporáneos de principios de siglo, los que devienen de una tradición en donde la imagen de Ciudad Juárez pasa de un constructo rural a uno urbano. Así, a los conocidos “narradores del desierto”¹, que proyectaban en sus escritos un norte rodeado de dunas y un paisaje provinciano, les sucede una nueva ola de escritores nacidos poco después de los sesenta, para quienes el paisaje y las problemáticas a desarrollar no son ya las mismas que las de sus antecesores. Se trata de lo que Magali Velasco ha denominado “La teoría del vaso de Gorostiza”, en la que expone que de esta industrialización fronteriza deviene un “vacío ontológico posmoderno”, donde la

¹ Así mencionados por Eduardo Antonio Parra en su prólogo al libro *Norte, una antología* (Era 2015), en los que se incluye a Jesús Gardea, Ricardo Elizondo y Daniel Sada, reconocidos en la década de los ochenta por, según Parra, el crítico Vicente Francisco Torres.

Ciudad Juárez que conocemos hoy en día se encuentra llena de sí², es decir, siendo un espacio conformado por aquellas prácticas culturales y sociales que poco a poco se recrudecieron a costa de la violencia que sumió a la ciudad durante las últimas décadas.

El vacío en la escritura de esta generación tiene su génesis en todas aquellas prácticas sociales, políticas y culturales que dieron un giro a la historia de Juárez, ese brote de violencia sin igual en donde el paisaje, según Velasco, pasó de un claro “folk a un gore” (31). Es decir, las prácticas de violencia llegaron al grado de cambiar la imagen de la ciudad del desierto por la de los desaparecidos y asesinados sin justicia. Así, para Velasco, autores como José Juan Aboytia, César Silva Márquez, Blas García o Alejandro Páez Varela, relatan historias juarenses en las que sobre cada visión íntima de la ciudad, pesa siempre un ingrediente distópico relacionado con las implicaciones de la modernidad en esta franja fronteriza. Cada uno de estos autores, al igual que Elpidia García, se sitúa, mediante su escritura y sus temas, de forma diferente, ya sea desde la negación, desde la huida, desde la afirmación o desde el desencanto que implica conocer y formar parte de la actual Juárez.

Habitando un estado mexicano tan alejado del centro y más próximo a su vecino Estados Unidos, Elpidia García se permite ficciones narrativas que se caracterizan por retratar un escenario fronterizo juarense antes que juárico,³ pues son la mimesis de pro-

² En su ensayo “Fronteras y *Locus* en la narrativa contemporánea juarense”, Magali Velasco desarrolla la idea de locus fronterizo desde el enfoque regional cognoscitivo en donde el lugar “en tanto espacio histórico, no puede ser una categoría abstracta”, sino tangible (29).

³ En su ensayo “Edmond Baudoin y Troub’s en Ciudad Juárez: del mito a la vida cotidiana”, el investigador Ricardo Viguera Fernández realiza una distinción crucial entre la literatura juarense y la literatura juárica. La primera es aquella que se escribe desde Ciudad Juárez y habla sobre situaciones propias del lugar, mientras que la segunda proviene de la mitificación literaria que se ha hecho alrededor de ella, tomando sus cualidades más atroces y sobredimensionándolas al grado de generar una imagen exclusivamente polémica. Ambas distinciones —nos dice el autor— no son contradictorias, sino complementarias (143-159).

blemáticas sociales en la posmodernidad que, para autoras como Diana Palaversich, representan las temáticas más importantes de las fallas en los discursos de progreso provenientes de la modernidad.⁴ Estas caracterizaciones confirman la “angustia moderna” que Magali Velasco señala de igual forma como:

La pulsión tanática (que) en los noventa provocó una pérdida del sentido y del valor, haciéndonos caer en la nada, porque el tedio arrebató vidas y hace que todo se perciba vacío y efímero. A raíz de los feminicidios acaecidos en esta franja fronteriza, a raíz del crecimiento de la pobreza y de la instauración del necroempoderamiento por medio de la violencia extrema, la prosa juarense se espaviló (sic): la narrativa del nuevo milenio en Ciudad Juárez o sobre Ciudad Juárez es un entrecruce fenomenológico entre el *locus fronterizo* y la suma de la tradición intramuros (literatura juarense) en diálogo con las estéticas internacionales. (35)

Así, al intentar analizar la escritura de esta narradora es conveniente tener en cuenta su contexto inmediato para ir poco a poco desplegando sus problemáticas hacia lo universal. Uno de los pilares que sostiene el contexto de la narración se cimbra sobre el imaginario colectivo de la explotación laboral y, el otro, en su ciudad por adopción. Ciudad Juárez podría ser a García Delgado lo que Polonia a Wislawa Zymborska o la Ucrania Soviética a Svetlana Aleksievich, es decir, materia prima para la creación de relatos que tienen cabida en su experiencia personal o esa visión del mundo que los críticos formalistas tanto se empeñaban en no reconocer hace bastantes décadas. Desde esta parte del mundo, la autora crea lo mismo cuentos fantásticos que policíacos, pero con el sello innegable de contar

⁴ En su libro *De Macondo a McOndo. Senderos de la posmodernidad latinoamericana*, Diana Palaversich propone como ejes de análisis en los textos literarios fronterizos de la posmodernidad, “la relación entre el neoliberalismo, la globalización y la producción cultural; la problemática del género, la identidad sexual y la política del cuerpo... entre otros” (11).

en su haber con al menos un ingrediente juarense, ya sea por su temática, por su género o por sus escenarios.

Estas cualidades temáticas y vivenciales permiten que el soporte de su análisis literario sea, en gran medida, transdisciplinario, y que atraiga, en consecuencia, aportes teóricos desde la antropología, la sociología e igualmente la filosofía. De los estudios más recientes son bien recibidos los términos de *prácticas gore*⁵, *necroempoderamiento*⁶, *distopía*⁷ y *sujeto endriago*⁸, los cuales provienen del trabajo de la feminista tijuanaense Sayak Valencia, quien en 2016 publica su libro *Capitalismo Gore*. En él, la autora explora la imagen y acción del capitalismo que ella denomina *gore* por la evidente aplicación de políticas que atentan contra la sociedad civil⁹ y que parten del estado de excepción descrito por Giorgio Agamben como el estado de permanente emergencia en donde la aplicación de leyes es nula:

[L]a destrucción tajante de los cuerpos a través de su uso predatorio, de su incorporación al mercado neoliberal desregularizado como una mercancía más, ya sea a través de la venta de los propios órganos o como mano de obra cuasiesclavizada, donde los derechos de propiedad sobre el propio cuerpo quedan desdibujados. (153)

⁵ “... ejercicio sistemático y repetido de la violencia más explícita para producir capital” (Valencia 65).

⁶ En su libro, Sayak Valencia, denomina así a “los procesos que reconfiguran los contextos socialmente vulnerables a través del establecimiento de prácticas violentas” (31).

⁷ Por distopía se entiende aquel concepto contrario a la utopía que hace décadas permeaba el discurso moderno con miras hacia un progreso igualitario y que en la posmodernidad representa un discurso fallido, principalmente perceptible en países de tercer mundo.

⁸ “Los sujetos endriagos surgen en un contexto específico: el postfordismo. Éste evidencia y traza una genealogía somera para explicar la vinculación entre pobreza y violencia, entre nacimiento de sujetos endriagos y capitalismo gore.” (Valencia 100).

⁹ “Proponemos el término capitalismo gore para hacer referencia a la reinterpretación dada a la economía hegemónica y global en los espacios (geográficamente) fronterizos” (Valencia 25).

Sayak Valencia, señala el *necropoder*¹⁰ como una de las herramientas claves para comprender que, en un mundo regido por una hegemonía, son los civiles quienes pagan las consecuencias.

El trabajo de Valencia está centrado en Tijuana, por ser una ciudad fronteriza donde las prácticas de consumo responden a la aplicación de una necropolítica según el espacio geopolítico del que se trata: el borde de un país pobre respecto a uno rico. En esta franja se crea un mercado basado en la ilegalidad, en el que el tráfico de armas, narcóticos y personas, así como los asesinatos y los feminicidios, entre muchos otros malestares sociales, se disputan el deber opresor. Las políticas aplicadas a una “soberanía de muerte”, nos dice la autora, parten de un contexto específico de ilegalidad donde las prácticas de consumo han alcanzado su cumbre gore, donde se mercantiliza con la muerte del otro. Ciudad Juárez presenta también muchos de estos padecimientos. De ello que el trabajo de Valencia sea pertinente por el especial énfasis que da a la importancia de no estudiar a —todas— las fronteras como iguales o asumir que responden a los mismos significados.

Para la autora es importante partir del estado de excepción porque es donde está ausente el estado de derecho, donde las situaciones de consumo y autoafirmación permiten moldear a los sujetos bajo la insignia del libre mercado, donde se negocia con la violencia, con el poder de arrebatar la vida. Ya que se trata del recrudecimiento del sistema capitalista, el *sujeto endriago*¹¹ es aquel que, gracias a la imposibilidad de igualdad social en las estructuras del poder capitalista, hace uso de la violencia con fines de consumo, pero también de empoderamiento y autoafirmación (Valencia 2016).

¹⁰ “. . . apropiación y aplicación de las tecnologías gubernamentales de la biopolítica para subyugar los cuerpos . . . tiene como fin, comerciar con el proceso de dar muerte” (160).

¹¹ La autora toma este término de *Amadís de Gaula* y es una suerte de analogía entre el personaje bestial literario y el nuevo sujeto ultraviolento moldeado por su contexto desigual de oportunidad. El espacio que habita el sujeto endriago es, asimismo, una metáfora entre la locación literaria y el locus fronterizo en su situación actual (Valencia 100).

Para adentrarnos al análisis de García Delgado bajo los términos de Sayak Valencia, es necesario partir de los relatos que proyectan, en un principio, las situaciones sociales y económicas que describen, a través de metáforas y analogías, la precariedad de estas condiciones. Posteriormente, será necesario ahondar en aquellos cuentos que muestran el actuar y ser del sujeto endriago en un capitalismo gore de sustanciosos antecedentes como los de Juárez.

En el libro *Ellos saben si soy o no soy* de Elpidia García se encuentran tres relatos que, progresivamente, logran ejemplificar la teoría de Sayak Valencia. Para aclarar esto, es pertinente centrar la atención en los relatos sobre el día a día en la maquila, pero, posteriormente en otros que, por su argumento o por su género, ejemplifican muy bien las vicisitudes de una ciudad forzada a la marginalidad y la presión económica. En “El conciliábulo de los halcones”, aludido al inicio de este ensayo, existen elementos primordiales como la jornada laboral, donde “acaba de empezar el turno y ya todos tienen cara de cansados” (García 19), la frialdad del espacio de trabajo y la impersonalidad que poco a poco va perdiendo terreno sobre la camaradería necesaria para la supervivencia. Si bien los elementos antes mencionados no representan un derramamiento de sangre explícito, sí demuestran las pésimas condiciones que los trabajadores de maquila tienen que aguantar a cambio de unos pocos pesos: un horario brutal, porciones de comida insuficientes, nulas medidas de seguridad y sanidad, una supervisión constante, entre otras.

La narradora expone cómo estas condiciones laborales resultan poco favorables para los trabajadores. En “El conciliábulo de los halcones”, el gerente de seguridad comienza a alucinar que uno de los trabajadores trama una especie de venganza contra él, debido a que la máquina con la que trabaja no ha sido arreglada desde hace semanas, lo cual lo pone en riesgo ante el resoplo directo de poliéster. El gerente comienza a imaginar una serie de situaciones descabelladas en las que el trabajador parece estar convirtiéndose en un animal o monstruo alado que confabula con sus compañeras para lograr quién sabe qué planes atroces. Estos solo lo incomodan a él, pues al comunicarlos a sus demás compañeros gerentes, estos lo acusan de ser demasiado imaginativo y hacen caso omiso de sus

advertencias; pero, sobre todo, no asimilan el miedo que Antonio comienza a gestar por el grado de consciencia que adquiere al reconocer las fallas que comete la empresa con tal de conseguir una producción veloz.

En esta narración es posible confirmar lo que Valencia establece en las caracterizaciones de las técnicas superespecializadas de violencia, las cuales cuentan con un respaldo total dentro de la economía actual:

La violencia económica se torna de esta manera un factor decisivo para la conformación y popularización del capitalismo gore como elemento de supervivencia. El uso de la violencia entendido como herramienta de subsistencia abriría con los años una nueva forma de gestión de ésta, en la que convivirían los estadios del precariado laboral, el existencial y la marginalidad junto a una nueva forma de concebir la violencia y el crimen como empresas transnacionales. (11)

Dentro de la economía liberal legal, señala la autora, se cimbran condiciones laborales y sociales que imposibilitan al proletariado salir de su círculo marginal. En el relato de Elpidia García, el gerente Antonio imagina que aquellos empleados comienzan a convertirse en “aves predatoras” (24), quienes tarde o temprano van a atentar contra él. Harto de sus alucinaciones, decide renunciar y mudarse a Chihuahua, donde ya instalado y tranquilo, una mañana lee en el periódico la noticia del asesinato de uno de sus excompañeros: el entonces nuevo gerente de seguridad Manuel Solís, quien había sido atacado con objetos “ganchudos” y había muerto por hemorragia dentro de la misma empresa.

En este primer relato, las condiciones del “precariado laboral”, aunado a la coerción social narrada por García Delgado en gran parte de sus ficciones acerca de la maquila, proyectan que uno ya no puede confiar en sus compañeros de trabajo, los jefes temen a sus empleados y viceversa. Las condiciones sociales comienzan a cimbrar un miedo sustentado en la posible respuesta vengativa por parte de quien es oprimido económicamente o por parte del

opresor. Es decir, el primero se convierte en el potencial criminal del segundo, quien ignora que es el “precariado laboral” lo que posibilita tal imaginaria. Hasta aquí contamos con la focalización de quien no se encuentra en la parte extrema de la opresión salarial, pero tampoco forma parte de la base privilegiada por la plusvalía. El personaje del gerente Antonio representa la primera respuesta inmediata al miedo: la huida ante la amenaza.

Esta visión de experiencia laboral en la industria maquiladora va a cambiar con los relatos “Wyxwayubas” y “Las ratas de la calle Babícora”, pues en ambos se alude a la visión de quien se encuentra en el eslabón menos favorecido: el empleado atado y condicionado a situaciones siniestras de explotación laboral que buscan ser normalizadas bajo diferentes costos. Del primer relato, por ejemplo, es clara la imagen de lo que Valencia propone como *necropoder*.¹² Este aparece personificado en el patrón Keith Poppy: un músico retirado a causa de la pérdida de sus manos y encargado de la supervisión voraz a tiempo y ritmo para una buena producción. Del jefe Poppy, extranjero desconocido, sabremos solo su necesidad de resguardar el secreto de su industria a como dé lugar y, por supuesto, su gusto a favor de las nuevas técnicas de producción donde se puede mantener drogados a los trabajadores con el fin de no arruinar la productividad del turno. El ingreso de Felizardo a una nueva maquila brinda la oportunidad de conocer cómo es llegar a este nuevo mundo de producción en masa, en donde no se hacen compañeros y en donde incluso los trabajadores desconocen el objeto que están armando.¹³ Así, gracias a la *nepentina* los trabajadores tienen la

¹² El necropoder es aquel que se disputa entre oprimidos y opresores, pues representa “la gestión del último y más radical de los procesos del vivir: la muerte” (Valencia 156). El jefe Poppy, como responsable de su empresa, representa todas aquellas limitaciones del buen vivir: ofrece cierta calidad de vida a cambio de producción inmediata, lo que, al atentar contra la salud de sus trabajadores, lo coloca ante la irremediable decisión de vida, enfermedad o muerte de sus trabajadores.

¹³ En el nombre del objeto (wyxwayubas) radica su desconocimiento, los personajes solo saben que se trata de una invención tecnológica moderna. El pacto que resguarda “el secreto industrial” no les permite dar más información al

posibilidad de estar fuera de sí, absortos en su función mecánica y contando con el respaldo del olvido total: el mayor “secreto industrial” (76).

Lo inquietante en este relato es la forma en que los trabajadores asimilan como “benéfica” una técnica que violenta su mente y cuerpo. Cuando Felizardo, el personaje principal, les increpa a sus nuevos compañeros esta y otras formas de control, uno de ellos responde: “Ah, pues cada empresa usa sus métodos para que se cumplan los objetivos.” (74). Aquí, el trabajo de Sayak Valencia puede ayudarnos a comprender este diálogo, cuando nos recuerda que:

Lo que resulta nuevo de estas prácticas es, por un lado, la forma en cómo se han ido recrudesciendo y naturalizando artificialmente, hasta convertirse en prácticas de consumo abiertamente demandadas por la sociedad; y, por otro lado, el hecho de que estas prácticas escapen del juicio moral para ser interpretadas como pertinentes bajo los criterios de la teoría económica. (74)

Así, una vez que Felizardo comete el grave error de guardar uno de los wyxwayubas en su bolso, no representa ningún problema para el jefe Poppy tener como aliados a los nuevos compañeros que, aparentemente, aquel ya había hecho en el comedor. Este es el futuro ideal para una producción que requiere de máquinas y no de humanos, pues, finalmente “cuando los fornidos avanzaron hacia él, deseó grandes dosis de nepentina con vehemencia.” (78). De esta forma podemos traducir la imagen del jefe Poppy a la personificación de la violencia laboral que en el sistema neoliberal funge como una violencia silenciosa y poco cuestionada por quienes la sufren, incluso al grado de aceptarla como necesaria. Hasta aquí las condiciones que posibilitan el germen del sujeto endriago, aquel que resurgirá de entre la podredumbre de su contexto y cuya respuesta

respecto. La curiosidad de Felizardo por saber qué es el objeto y para qué sirve cumple aquí con la peripecia que da paso a su fatídico desenlace.

de acción, en consecuencia, será igualmente violenta, por lo que no puede considerársele como “un sujeto de resistencia legítima” (Valencia 158), sino más bien la respuesta atroz del consumo gore.

Ya en el cuento “Las ratas de la calle Babícora” se crea una analogía ideal para referirse a los chicos sin educación, los hijos de la vagancia o los trabajadores que se reúnen el fin de semana a beber y contar sus desventuras en la vida adulta. En el cuento se narra que un cargamento de drogas fue escondido bajo las alcantarillas de la calle Babícora y, por esta razón, las ratas que vivían ahí tomaron fuerza y tamaño inimaginables con deseos de destruirlo todo. Cuando el tiempo de lluvias inunda las calles sin pavimentar, las ratas salen en busca de comida y nuevos refugios. Es esta una forma ingeniosa de metaforizar la realidad, donde son los jóvenes pobres quienes terminan siendo reclutados para el crimen con miras a salir fácilmente de su precaria situación económica.

En este tercer relato la perspectiva está inclinada a la testificación de quien conoce la pobreza en las calles: un narrador testigo de la “verdad” acontecida que busca silenciar la prensa. Así, la autora genera una alegoría de los años de la furia en Ciudad Juárez, donde una nota periodística consigue acallar los rumores de la población en pánico a través de una explicación que simula ser “lógica”:

Hombres drogados asesinan a otro hombre en el patio de una vecindad en la calle Babícora. Por su agresividad, fueron necesarios varios agentes para reducirlos. Los moradores aseguran que los asesinos eran ratas gigantes. Hay sospechas de que se trató de algún tipo de alucinación colectiva causada por el cargamento de drogas encontrado en el drenaje la misma noche del crimen. (116)

Sobre estos juegos periodísticos también habla Sayak Valencia en su libro, pues menciona que la prensa busca informar a través de un solo punto de vista y haciendo que la realidad, por su crueldad y horror, borre o haga difusos los límites con la ficción. La autora nos dice que, si se trata de una narración que raya en lo ficcional, el grado verídico disminuye su importancia:

Los medios de información y entretenimiento (*mass media* en general) nos han sobresaturado de información y han causado estragos en nuestra forma de percibir, aceptar y actuar en la realidad. El capitalismo y su producción de imágenes gore han vulnerado la extraña y fina frontera entre la fantasía y la realidad, dando un giro de tuerca que vuelve a instaurar lo real como algo horrorizante y certero que cada vez se parece más a la ficción, pero que se diferencia de aquella porque es desgarradoramente palpable e irreparable. (170)

Durante la Guerra contra el narcotráfico, orquestada por el expresidente Felipe Calderón Hinojosa, Ciudad Juárez fue considerada una de las ciudades más violentas del mundo; acaso sus habitantes vivieron en una especie de “alucinación colectiva” como la que expone la nota del cuento de García Delgado, donde la información dada en los diarios y lo vivido en las calles, representaban dos realidades que no se correspondían.

Elpidia García logra en estos y otros cuentos invitar a la reflexión crítica acerca de lo que sucede en ciudades como Juárez, lugares marcados por la constante violencia, que no solo proviene del crimen organizado, sino también de las mismas estructuras del poder opresor que lo sustentan. En la narración, la autora se permite ficcionalizar fenómenos sociales que toman una dimensión simbólica formidable para intentar expresar lo vivido desde esta franja fronteriza, desde este locus que se llena de sí a causa de su vacío: mediante las prácticas sociales y culturales que cambian su imagen y forma, conforme cambian las relaciones mismas del poder y la opresión.

Consecuencia de esta estructura hegemónica inquebrantable y tal como lo mencionaba Magali Velasco, esta generación de escritores vacía dialoga, por un lado, con su tradición norteña juarense lo mismo que con estéticas internacionales. La prosa de Elpidia García no es la excepción, pues donde podemos hallar una visión ejemplar de sujetos endriagos es en su producción inclinada hacia lo *noir*. En el cuento “No más diez tiros le dio”, antologado en el libro *Desierto en escarlata* (2018), la temática contrapone al sujeto endriago con la visión utópica de justicia. La narración construye una

heroína que contrarresta las fechorías institucionales del crimen organizado: Imperio Alba. Ella, quien es la oficial de policía, logra desmembrar el crimen en cuestión: la desaparición de mujeres con el fin de alimentar el negocio de la trata de personas.

En Imperio Alba se reúnen los valores que contrarrestan a los sujetos endriagos, que lo mismo da si se trata de narcotraficantes o padrotes, que de políticos o jefes de maquilas, pues el uso de sus armas políticas y económicas representa el medio fehaciente para acceder al *necroempoderamiento*.¹⁴ Así, la imagen de esta heroína, que ha perdido a su hija y con ello la alegría por vivir, es el lado que se enfrenta a sí mismo, es decir, a la propia institución a la que representa. Pero Imperio Alba, que no es una detective al estilo estadounidense, sino más bien una simple oficial empeñada en encontrar respuestas, representa más bien la proyección inaudita del deseo de venganza por parte de quien reconoce la traición del Estado para con el pueblo y, sobre todo, la nula aplicación de justicia en delitos mayores.

Imperio, mujer de prominente figura, es un personaje que García retoma en su más reciente libro de cuentos. En “Catarata azul” narra otro de los casos que Imperio y su compañero Ariel (de quien ya intuye una alianza con los narcos) deben resolver. Al igual que en “Nomás diez tiros le dio”, la narradora describe las problemáticas comunes de un sistema judicial fallido, donde poco sirven las pruebas y pistas para resolver un crimen de la forma más simple: culpando al narco y negando toda posible investigación a profundidad. En ambos cuentos, Imperio Alba es la oficial de policía que aún mantiene códigos éticos difíciles de sostener en una realidad tan distópica como la actual. Sobre todo si se considera que las fuerzas policiales estatales y federales son aliadas principales de otras instituciones de gobierno.

En su libro *Los cárteles no existen*, el periodista Oswaldo Zavala sostiene la tesis de que el discurso oficialista central se encarga de

¹⁴ “Las comadronas de este nuevo capitalismo sangriento han sido los personajes más (in)esperados: campesinos desempleados, agentes de policía corruptos, políticos, ladrones, asesinos a sueldo, miembros del ejército, etcétera (Valencia 144).

generar toda una mitificación alrededor de la imagen del narco, es decir, crea una pantalla maniquea de lo que realmente sustenta el poderío de los cárteles de la droga. El periodista juarense mantiene la hipótesis de que movimientos ilegales de la magnitud de los cárteles, requieren de apoyo dentro de los mismos sistemas de gobierno, pues resultaría ingenuo no considerar que contrabandos de esas cantidades pasen tan libremente zonas transfronterizas sin grandes repercusiones durante tantos años; y más aún, que las formas en que operan sus prácticas de violencia (gore) hayan sido “ultraespecializadas” de un día para otro.

Las acciones de Imperio Alba dejan relucir que parte de estas prácticas coloca a los policías ante una disyuntiva irremediablemente corruptible (situación que ella no puede tolerar por haber sido víctima de la injusticia), pues les permite optar por una resolución tanto económica como socialmente idónea, debido a las deficiencias de una institución que los cobija. De esta forma Imperio Alba no solo descubre que un gerente de maquila está aliado con sus superiores oficiales para reclutar mujeres trabajadoras con fines de trata, sino que además, en el segundo cuento, demuestra que los crímenes no investigados de principio a fin pueden terminar como una de esas tantas cifras de asesinato atribuidas al narcotráfico para señalar con facilidad que son “aquellos” criminales a quienes se les puede imputar cualquier delito no averiguado.

Ese discurso oficial maniqueo es contrario al tratamiento que Elpidia García da a cada uno de los cuentos de temáticas criminales y a su producción cuentística en general. En más de una ocasión la chihuahuense ha dicho que es en la ficción donde ella se da la oportunidad de dar un poco de justicia a las víctimas para recordar y salvar sus tragedias de la banalización. Ejemplo de ello es el cuento “Peregrinos”, de *El hombre que mató a Dedos Fríos...*, donde nunca se niega el hecho de que la estructura sistémica con la que el Estado ejerce sus violencias es el elemento ideal para entender al *necropoder*: esa autoafirmación de quien tiene el control de las vidas hasta deshumanizarlas. En este cuento la autora brinda una despedida a todas aquellas almas caídas en la interminable lucha hacia la justicia. Son peregrinos de la vida, quienes vagan hacia el norte, hacia la qui-

mera del descanso y un mejor porvenir. Al unísono con Cornelio Reyna, la narración va dirigiendo a los cuerpos en tránsito hasta que “al final, la oscuridad cubrió el Valle de Juárez” (García 55).

En relatos como “Habitación 121”, también de *El hombre que mató a Dedos Fríos...*, el tema de la venganza a causa de la impunidad pone en tela de juicio los valores que la sociedad se ha impuesto durante siglos. Asimismo, la falta de seguridad social desencadena la ruptura de toda una familia a consecuencia de una “desaparición más”. El personaje principal busca una revancha ante la injusticia: el ciclo de violencia consecuente del estado de excepción. En la escritura de García Delgado confluyen temas que ahondan en cuestionamientos humanos históricos, como aquellos que ponen en tela de juicio visiones distintas desde la ética y la moral. Sus personajes aparentan ser peregrinos en su propia tierra: los sujetos faltos de corporeidad pero llenos de alma y recuerdos que evocan mediante ficciones. Son los seres que después de la muerte continúan su tránsito hacia la búsqueda de una explicación digna que los haga desaparecer, una solución que borre los resabios de sus funestas vidas en Juárez.

En este punto, la acepción espacio-temporal de *locus fronterizo* de Velasco confirma la teoría de que lo abstracto pasa a lo tangible:

. . . partimos de la premisa de que el lugar, en tanto espacio histórico, no es una categoría abstracta. Por el contrario, es el depósito de procesos sociales y de creaciones culturales que le dan significación colectiva. Es un área tangible, inseparable de las prácticas culturales, cuyo contenido simbólico está presente en el imaginario colectivo de los individuos. (29)

Esto sustenta el hecho de que las creaciones de Elpidia García, pese a tener un contenido metafórico y ficcional, arrastran también todos aquellos elementos que conllevan una referencia histórica del lugar que reproducen. Ciudad Juárez es entonces ese *locus fronterizo* bien representado a través de la pluma de García Delgado, que apela a la ficción en pro de una memoria colectiva crítica y que se vale de recursos artísticos para denunciar las deficiencias en los

discursos de progreso propios de la modernidad. Si a ello aunamos el trabajo sobre capitalismo gore de Sayak Valencia, el resultado es un conglomerado entre situaciones políticas, sociales y sobre todo económicas que repercuten en las prácticas culturales del lugar tangible. Esto es más evidente si se toma en cuenta que:

las fronteras no se reducen ni a su territorialidad ni a los discursos que fraguan sobre ellas, sino que son un conjunto de transformaciones e integración entre los mercados g-locales, el trabajo, la territorialidad, las normas jurídicas, la vigilancia, los idiomas y la fuerza de trabajo sexuada y racionalizada, todos estos atravesados por las exigencias culturales de la sociedad del hiperconsumo que devienen en capitalismo gore. (Valencia 135)

Elpidia García manifiesta esa necesidad de “contar su aldea para desplegar a la universalidad” (13), como apunta Eduardo Antonio Parra en referencia a los consejos de Tolstoi en el prólogo a la antología *Norte*. En el mismo texto se menciona, además, que recurrir al lugar que hacemos y que nos hace finalmente hallará su cauce global, pues como la cita anterior de Valencia lo señala, no es posible reducir la frontera a su territorialidad específica, antes bien debe ampliarse su visión respecto a la época moderna del hiperconsumo y reconocer sus implicaciones dentro de la producción literaria reciente como una postura latente ante el capitalismo gore. Al respecto, Sayak Valencia, apunta que:

Así como los sujetos endriagos no están fuera del alcance de los medios, también el resto del entramado social no está lejos de lo gore. Por ello, resulta sintomático que sea el arte, la literatura y el periodismo, antes que la filosofía, quienes estén dando razón de las prácticas del capitalismo gore. Cada vez son más los autores que desde la literatura denuncian la expansión de la criminalidad organizada; es decir, que denuncian la mezcla de mafias, corrupción, religión, machismo y explotación. (176)

Este ensayo es apenas un acercamiento a la obra de la juarense por adopción, Elpidia García Delgado, quien por supuesto cuenta con relatos de otras temáticas como la páfida vanidad, la inevitable vejez, el rencor amoroso, la mentira e incluso la insatisfacción corporal. Pero son quizá los relatos provenientes de un capitalismo insaciable los que conducen al lector a un ambiente de intranquilidad e indignación respecto a su presente y pasado históricos. Situaciones de violencia silenciada o de violencia extrema explícita continúan formando parte de su producción cuentística más reciente. Su narrativa permite un vistazo crítico a esta problemática a través de la ficción que pretende exponer la deshumanización del trabajo, los resabios de una vida poco fructífera, la nota periodística falta de verosimilitud, las generalizaciones teóricas que no demuestran del todo quiénes sufren las fallas sistemáticas del capitalismo más salvaje. Se trata de una voz en medio del silencio y el continuo olvido en que intentan sumergir a un país lacerado por la normalización de estas prácticas violentas; pero sobre todo, de una voz que relata el incumplimiento de los discursos de progreso que dejan sus estragos sobre los cuerpos caídos antes, durante y después de la batalla.

Bibliografía

- Aboytia, José Juan, et al., compiladores. *Desierto en Escarlata. Cuentos criminales de Ciudad Juárez*. Nitro Press, 2018.
- García, Elpidia. “Catarata azul”, “Habitación 121”, “Peregrinos”. *El hombre que mató a Dedos Fríos y otros relatos*. INBA / Lectorum, 2018.
- _____. “El conciliábulo de los halcones”, “Las ratas de la calle Babícora”, “Wyxwayubas”. *Ellos saben si soy o no soy*, Ficticia, 2014.
- _____. *Polvareda*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2015.
- _____. “Nomás diez tiros le dio”. *Desierto en Escarlata. Cuentos criminales de Ciudad Juárez*. Compilado por José Juan Aboytia et al., Nitro Press, 2018, pp.130-147.
- Palaversich, Diana. *De Macondo a McOndo. Senderos de la posmodernidad latinoamericana*. Plaza y Valdés, 2005.

- Parra, Eduardo Antonio, compilador. *Norte, una antología*. Era / Universidad Autónoma de Sinaloa, 2015.
- Rojas, Clara Eugenia, coordinadora. *Discursos en fronteras. Fronteras metafóricas*, vol. II. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2012.
- Valencia, Sayak. *Capitalismo gore*. Paidós, 2016.
- Velasco, Magali. “Fronteras y *locus* en la narrativa contemporánea juarense”. *Discursos en fronteras. Fronteras metafóricas*, coordinado por Clara Eugenia Rojas, vol. II, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2012, pp. 27-50.
- Vigueras, Ricardo. “Edmond Baudoin y Troub’s en Ciudad Juárez: del mito a la vida cotidiana”. *Discursos en fronteras. Fronteras metafóricas*, coordinado por Clara Eugenia Rojas, vol. II, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2012, pp. 121-143.
- Zavala, Oswaldo. *Los cárteles no existen*. Malpaso, 2018.

Temporada de huracanes de Fernanda Melchor:
una lectura del cuerpo desde el terreno
del chisme y la abyección¹

Hurricane Season by Fernanda Melchor:
A reading of the body from the field of gossip
and abjection

MARCOS EDUARDO ÁVALOS REYES
avalos5501@gmail.com

Resumen:

El objetivo de este artículo es analizar la representación del cuerpo en la obra *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor. Se propone una lectura del cuerpo desde el terreno del chisme a partir de las reflexiones tanto de Cozarinsky en su libro *Nuevo museo del chisme*, como de la autora Patricia Spacks Mayer en su texto *Gossip*. Asimismo, se busca formular una lectura de la novela desde el concepto de abyección propuesto por Julia Kristeva. Desde un análisis hermenéutico de la obra se pretende mostrar la confección de un texto putrefacto donde los cuerpos se encuentran intervenidos por una violencia exacerbada.

¹ El presente trabajo es resultado del seminario de investigación en literatura latinoamericana, impartido por la Dra. Michelle Gama Leyva y con la dirección del Mtro. David Loría Araujo. Una versión de este texto fue presentada como ponencia en el foro de titulación de la Licenciatura en Literatura Latinoamericana en la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, en mayo del 2017. Quiero dar un especial agradecimiento al maestro Loría Araujo por su meticulosa revisión, edición y asesoría de este trabajo de investigación.

Palabras clave:

chisme, abyección, cuerpo, violencia, cadáver.

Abstract:

The objective of this paper is to analyze the representation of the body in *Hurricane Season* by Fernanda Melchor. The article proposes a reading of the body from the field of gossip, based on the reflections of Cozarinsky in his book *New museum of gossip* and Patricia Spacks Mayer's *Gossip*. The essay also seeks to formulate a reading of the novel from the term of abjection proposed by Julia Kristeva. A hermeneutical approach of the work, is intended to show the creation of a putrid text where bodies are intervened by an exacerbated violence.

Keywords:

gossip, abjection, body, violence, corpse.

Si algo ha aprendido Joaquín es que el misterio se protege a sí mismo con otro misterio. Si algo ha aprendido Joaquín es que las grandes catástrofes ocurren siempre, siempre, en los cuerpos. Sobrevivirá.

Cristina Rivera Garza, *Nadie me verá llorar*

¿Qué peso tiene escribir sobre cuerpos abyectos en el contexto actual mexicano? ¿Qué papel juega la literatura a la hora de representar esos cuerpos que escapan a la totalidad del discurso hegemónico? Alrededor de estos planteamientos, Cristina Rivera Garza se cuestiona lo siguiente en su texto *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desappropriación*:

¿Qué significa escribir hoy en ese contexto? ¿Qué tipo de retos enfrenta el ejercicio de la escritura en un medio donde la precariedad del trabajo y la muerte horrisona constituyen la materia de todos los días? ¿Cuáles son los diálogos estéticos y éticos a los que nos avienta el hecho de escribir, literalmente, rodeados de muertos? (19)

Fernanda Melchor escribe y publica *Temporada de huracanes* (Random House 2017) en este contexto, el de México acribillado por los poderes del narcotráfico y la debilidad de instituciones infectadas por la corrupción. Aunque nunca se mencione de manera directa a los agentes del narco y a los funcionarios corruptos, podemos leer los efectos que estos han causado en el pueblo de la Matosa. Sin embargo, el objeto de estudio del presente ensayo no busca la identificación de un poder que afecta el espacio diegético de la novela que construye Fernanda Melchor, sino, más bien, tiene como objetivo evidenciar la manera en que opera la abyección al interior de la novela. Un grupo de niños encuentra un cadáver en estado de putrefacción mientras caminan por un canal de riego cerca del pueblo de la Matosa. Dicho cuerpo le pertenece a la Bruja, una mujer con oficio de curandera, trabajo que su madre le heredó después de su muerte. A partir de este suceso, los chismes y habladurías del pueblo recaen en un grupo de jóvenes que se encuentran involucrados en la macabra y sospechosa aparición del cuerpo. La suciedad, el cadáver y el chisme son tres elementos que contribuyen a la formación de un texto putrefacto, en el que tanto los personajes como las formas narrativas edifican una poética de lo abyecto.

Pocos son los artículos académicos que se han generado sobre esta novela, ya que su publicación es relativamente reciente. Pese a ello, hay una cantidad generosa de reseñas sobre *Temporada de huracanes*. En *Letras Libres*, Antonio Ortuño reconoce que:

La novela está construida con una prosa audaz, que aprovecha (y disloca y renueva) el lenguaje popular veracruzano y costeño . . . su estructura episódica elude la literalidad pero triunfa, a la vez, ante el viejo problema del narrador: manejar el tiempo, poblarlo, hacerlo significativo. (1)

Del mismo modo, Gabriel Wolfson comenta que la voz narrativa busca dejar al lector sin aliento mediante un lenguaje potente y una extensión indómita de capítulos:

Temporada de huracanes apunta desde el principio a un mundo caótico y a un texto que no podría responder más que de la

misma caótica manera; de la novela se ha resaltado la fuerza de su lenguaje, su crudeza, su faz desgarradora, encarnadas sobre todo en la salvaje extensión de sus capítulos sin respiro, de un solo párrafo con base en oraciones violentas y desmesuradas. (7)

Ortuño destaca el uso de un lenguaje popular; no obstante, él y Wolfson coinciden en la mención de los mecanismos de la narración y en la de su fuerza. El chisme se hace presente a través del habla coloquial y aparece como un secreto que revela las partes infectadas del texto. También, Fernando Galicia parte de una aproximación similar, pues nota en el texto un narrador tempestuoso que revuelve las voces de los habitantes de la Matosa: “En *Temporada* Melchor ha creado un narrador violento, arrasador, extenso que roba las palabras a los propios personajes para levantarlas y revolverlas a lo largo de todo el libro” (2). Galicia trae a colación un narrador con una fuerza incontrolable, que arrasa al igual que un huracán. La voz narrativa roba las voces y las pone a jugar en un vértigo difícil de aprehender.

Todos estos autores tienen algo en común: consideran la narración como fosa donde, entre más excavas, más voces se hacen presentes. Estas reseñas contienen el germen del presente artículo: el chisme como recurso narrativo, un narrador fluctuante que teje alrededor de la muerte de la Bruja la vida de otros personajes.

Uno de los hilos principales de este ensayo es el concepto de abyección, término con el cual trabaja Julia Kristeva en *Poderes de la perversión* (1988). ¿Qué es la abyección? ¿Qué características o cualidades se pueden atribuir a lo abyecto? Lo que es repudiado, degradado o excluido dentro del campo de la sociabilidad puede resultar ante el sujeto como abyecto. Es una incomodidad que se revela desde dentro del sujeto y que pertenece exclusivamente al cuerpo. Es el surgimiento de una tensión extraña y una familiaridad lejana que la memoria reconoce y rechaza.

La comida es de los lugares preferidos de lo abyecto; una manzana que se torna negra después de haber arrancado la piel que la cubre, o un plátano que se oxida al contacto con el ambiente. Así lo describe Kristeva:

Quizá el asco por la comida es la forma más elemental y más arcaica de la abyección. Cuando la nata, esa piel inofensiva, delgada como una hoja de papel de cigarrillo, tan despreciable como el resto cortado de las uñas, se presentan ante los ojos o toca los labios, entonces un espasmo de la glotis, del estómago, del vientre, de todas las vísceras, crispa el cuerpo. (9)

Los restos de comida y las uñas que se desprenden del cuerpo guardan en ellas lo familiar; no obstante, el objeto se vuelve extraño y despreciable por haber caído fuera de nuestra corporalidad. El desecho o el cadáver es aquello que se descarta, lo que se deja a un lado para que la vida continúe su causal. Al decir de Kristeva:

Así como un verdadero teatro, sin disimulo ni máscara, tanto el desecho como el cadáver, me indican aquello que yo descarto permanentemente para vivir. Esos humores, esta impureza, esta mierda, son aquello que la vida apenas soporta, y con esfuerzo. (10)

En la novela de Melchor, el espacio del desecho constituye un lugar cerrado donde los protagonistas conviven con la basura que dejaron otros cuerpos. La barredura de aquel sitio muestra una materialidad decadente, un cuchitril podrido donde las mujeres del pueblo buscan los menjunjes para aliviar al cuerpo. Un lugar de perversión, donde los personajes de Luismi, Brando y el Mutante solían asistir a las fiestas que la Bruja organizaba. Un escenario más bien triste donde la Bruja cantaba y los invitados se quejaban en silencio de aquellos alaridos. En *Temporada*, lo abyecto está presente todo el tiempo. Como se puede observar en el siguiente fragmento, la voz narrativa presenta un lugar sucio y lleno de desechos donde habita la Bruja:

Y no más había que ver cómo vivía, en un cuchitril lleno de cachivaches y cajas de cartón ya podrido, y bolsas de basura llenas de papeles y trapos y rafia y olotes y bolas de pelo caspien-to y de polvo y cartones de leche y botellas de plástico vacías, pura pinche basura, puras pinches porquerías . . . (Melchor 32)

Los despojos de comida, las bolsas de pelo, los papeles, los cartones y las botellas: todos pertenecieron o fueron usados por el cuerpo. Un pasado que retorna en forma de basura y que es, por lo tanto, amenazante para el sujeto. Sin embargo, lo abyecto aquí se escapa de una definición satisfactoria. Hasta ahora lo abyecto responde a distintos campos semánticos: lo degradado, lo expulsado, lo extraño, lo despreciable, lo asqueroso. La naturaleza de la abyección se vuelve complicada de formular. Ahora bien, la propia definición o el intento por entender lo abyecto radica en la imposibilidad de asir el concepto. La abyección transita por diversos campos semánticos y sus formas de presentación son fluctuantes. Kristeva declara una definición más expansiva de lo abyecto y señala que: “Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable” (7). Una rebelión del ser contra aquello que se distingue como lo “otro”, su cualidad violenta, cuya procedencia parece no importar: entre el afuera y el adentro del sujeto. No obstante, como indica Kristeva:

Al mismo tiempo, este arrebató, este espasmo, este salto es atraído hacia otra parte tan tentadora, como condenada. Incansablemente, como un búmerang indomable, un polo de atracción y de repulsión coloca a aquel que está habitado por él literalmente fuera de sí. (7)

Este movimiento pertenece al cuerpo; es una reacción agresiva que tuerce la masa corporal gracias a un espasmo, en un arrebató cuyo control escapó a la prudencia de los sentidos. Esta sacudida indomable de repulsión coloca al sujeto fuera de sí, como si todos los órganos y la piel se voltearan hacia fuera para mostrar la extrañeza de un cuerpo que nos pertenece y a la vez nos abandona. Existe en la abyección una fuerza que tensa lo deseado y lo que el cuerpo rechaza. En su libro *La política cultural de las emociones*, Sara Ahmed expresa una distinción entre el objeto deseado y el objeto repugnado y señala que:

Los impulsos contradictorios del deseo y la repugnancia no necesariamente se resuelven solos, y nos llevan al mismo lugar. La repugnancia tira de nosotros para alejarnos del objeto, un tirón que se siente casi involuntario . . . En contraste el deseo tira de nosotros hacia los objetos y nos abre los cuerpos de los demás. (136)

La abyección trabaja en medio de estos dos tipos de tirones: el deseo por el objeto y la repugnancia por el objeto generan una tensión entre el deseo que nos acerca y la repugnancia que nos aleja. Justo en ese espacio de tensión se abre un intersticio, o mejor dicho, una torsión. Los cuerpos que están representados en *Temporada de huracanes* se encuentran expuestos a una violencia muscular, como si todos estuvieran invadidos por espasmos, tensiones, zangoloteos, sacudidas. Los personajes que construye Melchor revelan una tensión que contractura al cuerpo y lo muestra en una intimidad dolorosa. Así sucede con el personaje de Norma. En ella se puede encontrar la tensión que produce el goce y la repugnancia. Su mamá le advierte lo “cabrones” que pueden llegar a ser los hombres, que se tiene que dar a respetar. Incluso le aconseja sobre los límites que debe imponer para que no se aprovechen de ella. A pesar de la advertencia, Norma hace caso omiso de los consejos de su madre:

Y de madrugada, cuando lloraba en silencio en la cama pensaba que verdaderamente tenía que existir algo muy malo dentro de ella, algo podrido e inmundo que la hacía gozar tantísimo con las cosas que ella y Pepe hacían juntos . . . (133)

El personaje de Norma muestra la tensión abyecta del deseo y la repugnancia, en la transgresión total de una situación repudiada socialmente: el padrastro que abusa de su hijastra. Norma se siente atraída y a la vez desconcertada por las acciones de Pepe. En el siguiente fragmento se visualiza la incomodidad y placer que generan en Norma las acciones de este hombre: “la besaba en la boca con un hambre salvaje que Norma encontraba a la vez deliciosa y repugnante” (133). La abyección que se presenta en Norma es

sostenida por una cuerda tensa entre dos opuestos, una desarticulación total del yo que pone en evidencia el límite entre el deseo y la repugnancia. Kristeva lo manifiesta como:

Surgimiento masivo y abrupto de una extrañeza que, si bien pudo serme familiar en una vida opaca y olvidada, me hostiga ahora como radicalmente separada, repugnante. No yo. No eso. Pero tampoco nada . . . En el linde de la inexistencia y de la alucinación, de una realidad que, si la reconozco, me aniquila. Lo abyecto y la abyección son aquí mis barreras. Esbozos de mi cultura. (8-9)

La abyección también se articula desde la memoria, como cuando un recuerdo causa algún tipo de angustia. El personaje de Munra recuerda, a partir de un agujero en el suelo que uno de los personajes excava, el pasaje de una experiencia que tuvo en la niñez:

¿Qué había desenterrado ese pinche escuinclé?, se preguntó Munra, y tal vez fue debido a que el recuerdo de su sueño persistía en su memoria, pero recordó que una vez hacía muchos años . . . una vecina, una señora ya grande . . . mandó a cambiar la tubería de su casa. (82)

En el acto de reformar las tuberías, los hombres encargados del mandado excavaron un objeto extraño que su abuela denominó como un trabajo de brujería: “un frasco de mayonesa de los grandes con un sapo inmenso flotando dentro, un sapo muerto y a medias descompuesto que nadaba en un líquido junto con un par de cabezas de ajo y unos ramos de yerbas” (84). Inmediatamente la abuela le tapó los ojos, a pesar de ello, un dolor de cabeza prevaleció ante ese objeto que se cruzó con la mirada del Munra. Con un movimiento lleno de rapidez: “su abuela tuvo que llegar a limpiarlo con unas ramas de albahaca y un huevo que le pasó por la frente y que después rompió y estaba todo podrido por dentro” (84). Su abuela le advirtió de lo que posiblemente sería un maleficio, mala

fortuna para aquel que pisara sobre la tierra del objeto enterrado debido a que: “El sapo aquél comenzaba a comerse los órganos del embrujado, a llenarlo de inmundicias hasta matarlo” (84). La amenaza del objeto enterrado se instala en la memoria infantil del Munra para, años después, regresar en una abyección que lo hostiga; un momento familiar que con los años se llegó a opacar, una aniquilación que se convirtió en barrera de una cultura heredada por su abuela:

Munra dio un paso atrás porque si bien se sentía un poco más tranquilo de no estar atrapado en el sueño aquel y de que ya no hubiera ningún sapo embrujado en el agujero, de todos modos le parecía que algo de malignidad de aquel hechizo persistía en el aire: podía sentir su pesadez sobre las sienes, él que fue siempre tan sensible a esas cosas. No debiste tocarlo con las manos, le dijo al chamaco; ahora tienes que lavarte. (85)

Lo abyecto opera desde la memoria, Munra hereda los conocimientos de la abuela. La suciedad, la putrefacción y el cadáver del sapo contenido en ese frasco muestran lo que pone en escena la abyección: una región distante. Lo abyecto transita en un campo semántico que podemos atribuir al cuerpo: la torsión, el espasmo, la repulsión suceden en él, pero, ¿a partir de qué? Lo abyecto se sitúa en los límites de nuestro cuerpo; es decir, en todo lo que desprende, lo que excreta o vomita nuestra corporalidad. Lo expulsado, el semen, la flema, la mierda, el pus, la comida que cae al masticar, lo que cae del cuerpo y se separa. Lo otro que no reconocemos y produce asco, deseo, extrañeza, repulsión. Un límite visible que muestra el propio cuerpo. Como declara Kristeva:

De esos límites se desprende mi cuerpo como viviente. Esos desechos caen para que yo viva, hasta que, de pérdida en pérdida, ya nada me quede, y mi cuerpo caiga entero más allá del límite, *cadere-cadáver*. Si la basura significa el otro lado del

límite, allí donde no soy y que me permite ser, el cadáver, el más repugnante de todos los desechos, es un límite que lo ha invadido todo. (10)

El cadáver es la expresión máxima de lo abyecto, la síntesis de una relación entre la suciedad y la putrefacción. En este caso, el asesinato de la Bruja es el punto de partida de la narración. De este suceso se desprenden los demás relatos, el centro de la narración recae en el cuerpo abyecto de La Bruja. En el último párrafo del primer capítulo, la voz narrativa revela el hallazgo de los cuatro niños:

Los cinco rodeados de moscas verdes, reconocieron al fin lo que asoma sobre la espuma amarilla del agua: el rostro podrido de un muerto entre los juncos y las bolsas de plástico que el viento empujaba desde la carretera, la máscara prieta que bullía en una mirada de culebras negras, y sonreía. (Melchor 12)

Lo abyecto, al igual que lo monstruoso, es un espejo cóncavo que devuelve la mirada y horroriza diciendo: soy lo otro, lo inasible. He aquí la pulsión de una amenaza que atenta contra un poder que busca normalizar los cuerpos. Lo abyecto, siempre fluctuante, muestra el germen de una categorización imposible. Las deformaciones, las quemaduras en la piel o los implantes, la pérdida de un miembro, el cuerpo travestido, la castración, pueden considerarse como abyectos. Estos cuerpos se sitúan en el límite de una materialidad condicionada por efectos de la propia cultura y el poder ¿Quién determina lo que es un cuerpo abyecto? La abyección solamente se puede definir desde la diferencia, a partir de su opuesto radical; la limpieza, el orden, la belleza, el canon: lo que, socialmente, se considera un cuerpo dentro de las exigencias de una ideología determinada. El poder busca condicionar los cuerpos, volverlos útiles, ponerlos al servicio del Estado. Todo aquel que no encaje, no pueda cubrir las cuotas del poder hegemónico y no logre legitimar el poder, es considerado un cuerpo marginal. La relación que tiene Norma con su padrastro muestra el condicionamiento del cual es víctima, como se puede notar en el siguiente fragmento:

Con esa sonrisa maliciosa que no era la de una niña sino la de una mujer cachonda, una mujer que sería suya, tarde temprano sería suya, aunque primero tuviera que prepararla, ¿verdad? Educarla, enseñarla, ir la acostumbrando de poco a poco para no lastimarla; si él no era ninguna bestia, al contrario; él solo le daba lo que ella pedía: una caricia bonita, una sobadita . . . (Melchor 134)

Esta relación de poder sirve de analogía para explicar la injerencia que tiene el aparato hegemónico en el condicionamiento de los cuerpos. Era necesario educar el cuerpo de la mujer y enseñar que el abuso del hombre debe de ser normalizado, porque tarde o temprano el cuerpo de Norma se convertiría en propiedad de su padrastro.² La corporalidad en *Temporada* funciona como moneda de cambio que reafirma el poder y controla a los sujetos. Las técnicas de poder³ que buscan normalizar, controlar, jerarquizar y descomponer la pluralidad de los cuerpos en oposiciones binarias: hombre/mujer, homosexual/heterosexual, capacitado/discapitado, entre otros. Para Michel Foucault, este proceso se denomina biopoder y consiste en tomar los cuerpos y forzarlos a encajar en categorías, dominar la vida para volverla utilitaria. Por ende, los cuerpos que escapan de esa categorización son enviados al margen: los locos, las prostitutas, las brujas, los travestis. Todo aquel que sea subversivo, que transgreda la ley o que muestre sus fallas, que sobrepase el lí-

² Los efectos que el poder machista tiene sobre el cuerpo de las mujeres se expone regularmente en la diégesis de la novela. Por ello, es pertinente referir como lectura complementaria el texto de Rita Segato: “La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez: territorio, soberanía y crímenes de segundo estado”.

³ *Técnicas de poder* presentes en todos los niveles del cuerpo social y utilizadas por instituciones muy diversas (la familia, el ejército, la escuela, la policía, la medicina individual o la administración de las colectividades), actuaron en el terreno de los procesos económicos, de su desarrollo, de las fuerzas involucradas en ellos y que los sostienen; operaron también como factores de segregación y jerarquización sociales, incidiendo en las fuerzas respectivas de unos y otros, garantizando relaciones de dominación y efectos de hegemonía (Foucault 113).

mite de lo “normal” o que dificulte su definición dentro de ciertas epistemologías dominantes, se convierte en abyecto: arrebatos, espasmos o unas torsiones que convulsionan al cuerpo hegemónico. Un polo de atracción donde las técnicas del poder son desarticuladas a través de la suciedad, el asco, la putrefacción y el desorden.

Así vemos al cuerpo abyecto, en resistencia, mutando desde lo amorfo, convirtiéndose en masa extraña, en un elemento inclasificable. Los cuerpos abyectos encuentran en ellos mismos lo que el biopoder se resiste a reconocer: la pluralidad de voces y texturas. Fernanda Melchor crea una novela en donde los cuerpos se encuentran abandonados en una región hostil, cuerpos que pertenecen a un espacio inhabitable, contruidos por un poder oculto, velado dentro de la novela. Se sabe de la presencia del narcotráfico y de funcionarios públicos corruptos; sin embargo, solamente leemos los síntomas de una enfermedad. El poder en turno, al final del día, es responsable de la abyección. Sobre estos espacios “invivibles” Judith Butler sostiene lo siguiente:

Lo abyecto designa aquí precisamente aquellas zonas “invivibles”, “inhabitables” de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo “invivible” es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos . . . En este sentido, pues, el sujeto se construye a través de la fuerza de exclusión y la abyección, una fuerza que produce un exterior constitutivo del sujeto, un exterior abyecto que, después de todo, es “interior” al sujeto como su propio repudio fundacional. (20)

Por un lado, aparece el cuerpo resistente, aunque sigue siendo producto de un poder. Esos seres abyectos, este exterior constitutivo atenta contra el cuerpo normalizado desde la expulsión, desde la exclusión. Ahora bien, ¿qué técnicas narrativas utiliza Fernanda Melchor para representar los cuerpos y su marginalidad? ¿De qué formas depende la literatura para hablar de la realidad? Las maneras de representar el cuerpo en la literatura parten de distintas estrategias gramaticales, prácticas de escritura que buscan dar voz

a los cuerpos abyectos. Rivera Garza menciona que estas prácticas o estrategias “parten desde la denuncia indirecta, el rechazo de la transparencia del lenguaje, el socavamiento de la posición del yo lírico, la derrota continua de las expectativas del lector” (21). A ello agrega que:

La creciente relevancia crítica que han adquirido ciertos procesos de escritura eminentemente dialógicos, es decir, aquellos en los que el imperio de la autoría, en tanto productora de sentido, se ha desplazado de manera radical de la unicidad del autor hacia la función del lector, quien, en lugar de apropiarse del material del mundo que es el otro, se desapropia. (22)

En el tenor de esos procesos dialógicos, me interesa leer el chisme como una forma de desapropiación y abyección. En *Temporada de huracanes*, el imperio de la autoría ha sido contaminado por una pluralidad de voces, por lo que la voz narrativa se vuelve inubicable. Voces casi fantasmales son las encargadas de sostener una narración vertiginosa, una forma de espiral donde todos los testimonios se ubican en un vórtice construido desde el chisme. La voz narrativa muestra una focalización fluctuante. El lector sigue a un narrador omnisciente que relata en tercera persona lo que sucede en la casa de la Bruja. No obstante, al final del siguiente párrafo, la voz cambia a primera persona e introduce una voz desconocida. Nótese en el siguiente ejemplo:

Era siempre tú, zonza, o tú, cabrona, o tú, pinche jija del diablo cuando quería que la Chica fuera a su lado, o que se callara, o simplemente para que se estuviera quieta debajo de la mesa y la dejara escuchar las quejas de las mujeres, los gimoteos con los que salpimentaban sus cuitas, achaques y desvelos, los sueños de parientes muertos, las broncas con aquellos aún vivos y el dinero, casi siempre era el dinero, pero también el marido, y las putas esas de la carretera, y que yo no sé por qué me abandonan justo cuando más ilusionada me siento . . . (Melchor 13)

No se precisa a quién pertenece esa voz. El chisme se articula desde un lenguaje coloquial, un rumor que irrumpe. Existe una voz enunciativa que al parecer se encuentra ubicada. Intuimos quién habla; a pesar de ello, la voz cambia al final del párrafo y quien enuncia se vuelve una voz difícil de reconocer. Esto sucede repetitivamente en la novela: las voces del Munra, de la Lagarta, o de la abuela de Yessenia tienen apariciones que al parecer son esporádicas, pero que en realidad son los ecos de sus propias historias entremezcladas con el relato de un narrador pretendidamente “omnisciente”. Una focalización mutante que potencia la historia, un germen, un virus que se multiplica para relatar lo que sucede en la Matosa. Por eso mismo, la narración que construye Fernanda Melchor no incluye pausas: no existen los saltos de párrafo, rara vez utiliza el punto y seguido. Es una narración exacerbada, una combinación de testimonios en torno a una pregunta que los encausa: ¿Quién mató a la Bruja?

Desde el punto de vista de Edgardo Cozarinsky, “El chisme es, ante todo, relato transmitido. Se cuenta algo de alguien, y ese relato se transmite porque es excepcional de alguien . . . o un algo insólito de un sujeto oscuro” (21). De igual manera, Patricia Meyer Spacks escribe que el chisme se compone de: “Fragments of lives transformed into story” (3). Dicho de otra manera, el chisme es un relato fragmentado que da cuenta de la historia íntima de los sujetos, es la experiencia compartida que se transmite de boca en boca, un teléfono descompuesto que centrifuga los sucesos de una historia. Es una suerte de revelación íntima virulenta. El chisme se compone de hechos que difícilmente se pueden comprobar; el relato origen, el germen de la historia, se ve contaminado y difuminado por la variedad de voces que lo enuncian. Una suerte de pegajosidad es la que va articulando el rumor. Sobre esta “viscosidad” o “virulencia” Sara Ahmed indica que:

Lo que se pega nos “muestra” por dónde ha andado el objeto a través de lo que ha recolectado en su superficie, recolecciones que se vuelven parte del objeto y cuestionan su integridad como tal. Es difícil de determinar lo que hace que algo sea pegajoso, precisamente porque la pegajosidad involucra una cadena de efectos . . . (147)

Esa pegajosidad resulta sospechosa, ya que el relato se encuentra contagiado por la ficción del chisme, una superficie donde se adhieren las voces de otros personajes, que al final desemboca en una cadena de efectos que construyen el arco narrativo de la Bruja a partir de informaciones falsas. Los habitantes del pueblo de la Matosa construyen alrededor de la Bruja una leyenda, de esas que se cuentan a los niños para que no hagan travesuras. La Bruja es relacionada con el diablo, el maleficio; una curandera que tenía un pacto secreto con poderes malignos. En ella los habitantes de la Matosa depositan sus miedos y los males del cuerpo. Así lo podemos notar en el siguiente fragmento de la novela:

Con lo chismosa que era la gente del pueblo, de que una iba con la Bruja porque se tramaba una venganza contra alguien, un maleficio contra la cueca que andaba sonsacando al marido, porque no faltaba la que inventaba falsos cuando una inocentemente lo que nomás andaba buscando era un remedio para el empacho deste pinche chamaco que se zampó solito un kilo de papas . . . (14)

La narración de la vida íntima de los personajes se comunica a partir de una verdad a medias y los personajes de la Matosa articulan alrededor de la Bruja una ficción que les aterra. ¿Qué relación existe entre la ficción y el chisme? Cabe preguntarse si el chisme puede ser considerado como una ficción. Desde la opinión de Spacks: “gossip is not fiction, but both as oral tradition and in such written transformations as memories and collections of letters it embodies the fictional” (4). Por lo contrario, Cozarinsky intuye que:

El chisme participa de esa condición transitoria, eslabón de una cadena cuyos demás eslabones lo reiteran solo aproximadamente. Relato como transitoriedad pura, el chisme también pone en escena la imposibilidad de una repetición idéntica, lo inevitable de una incesante transformación. (22)

El hecho de que el chisme ponga en escena la imposibilidad de una repetición idéntica, establece el germen de la ficción. Lo que se cuenta originalmente, la historia presuntamente inicial, se somete a modificaciones constantes. Desde esta perspectiva, el chisme puede operar, también, como dispositivo de lo abyecto: el relato se va contagiando, la narración pegajosa expulsa una ficción contaminada. Una leyenda que se genera a partir de informaciones de dudosa procedencia, al igual que los tamales de la abuela, como se puede leer en el siguiente fragmento:

Pura carne de borrego que la abuela destazaba en el patio o le compraba a don Chuy en el mercado de la Villa, no de perro como luego decía la gente chismosa, la gente envidiosa de este pinche pueblo, gente que no tiene otra cosa que hacer más que andar inventando tonterías . . . (51)

El chisme es un microorganismo, así lo propone Spacks: “gossip creates its own terrioty” (15); un territorio poblado de distintas voces que articulan una pluralidad de historias. Por eso mismo, el chisme se resiste al poder, ya que los cuerpos abyectos enuncian su historia dentro de la contaminación del relato. No es una sola voz que dicta el curso de lo que se cuenta, sino que el relato se encuentra adulterado, y de esa infección se desprenden historias, eslabones. He aquí la operación de lo abyecto para subvertir al poder desde una narrativa chismosa y, como sucede en *Temporada de huracanes*, una narración que se resiste a ser apropiada, siempre fluctuante, inquieta. El chisme construye un discurso que imposibilita su apropiación. Por eso mismo, el chisme, y en esto coinciden tanto Spacks como Cozarinsky, puede definirse como un *continuum* de voces.

La voz narrativa muestra por medio del chisme un cuerpo inhabitable. El lector encuentra en los personajes de la Matosa una corporalidad infectada por una violencia que expone los límites del propio cuerpo. El chisme manifiesta el inquinamento de una cáscara corporal imposible de habitar, mostrando las partes infectas de un cuerpo en descomposición. Del mismo modo, Valeria Villalo-

bos comenta que la voz del narrador: “fluye como el chisme, pero al mismo tiempo rasguña para arrinconarse como un secreto. Su narración es un céfiro que ocasionalmente se acerca para mostrar cicatrices infectas” (2).

Temporada de huracanes se muestra como una vorágine incontrolable, un ciclón de tremenda fuerza que atraviesa a los personajes, que les da voz en medio del zangoloteo. La abyección es un forcejeo que descose a los habitantes de la Matosa, los muestra en sus deseos y repugnancias más elementales. Una voz narrativa que construye un ritmo azaroso gracias a las fluctuaciones de la focalización que permite la autora y que le añade una profundidad devastadora. El chisme, la suciedad, la putrefacción y el cadáver son elementos que están íntimamente tejidos en la novela. Fernanda Melchor activa un espacio en donde la representación del cuerpo opera desde la abyección, en donde se revela una guerra íntima, no contra el narcotráfico o la corrupción del Estado, sino contra el cuerpo en sí. El espasmo, la repulsión y el deseo son movimientos que sacuden al cuerpo, lo tuercen. Al final, lo único que queda es la sonrisa del cadáver y la atrofia muscular que produce un grito mudo. El texto se convierte en un cuerpo putrefacto, un cuerpo que nace desde la suciedad del espacio. *Temporada de huracanes* es un texto cadáver que muestra un cuerpo convulsionado, transgredido y violentado por un terreno “invivable”; terreno que se construye mediante habladurías y rumores que se contaminan en una ficción macabra. *Temporada de huracanes* muestra al lector una región insalvable donde la corporalidad es llevada al límite del dolor, el deseo y el asco.

Bibliografía

- Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del texto*. Paidós, 2002.
- Cozarinsky, Edgardo. *Nuevo museo del chisme*. La Bestia Equilátera, 2012.

- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad: 1. La voluntad del saber*. Siglo XXI Editores, 2011.
- Galicia, Fernando. "Temporada de Huracanes de Fernanda Melchor". *La hoja de arena*, 16 agosto 2017, www.lahojadearena.com/temporada-de-huracanes-de-fernanda-melchor/
- Kristeva, Julia. *Los poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Siglo XXI Editores, 2015.
- Melchor, Fernanda. *Temporada de huracanes*. Pinguin Random House, 2017.
- Ortuño, Antonio. "Por fin". *Letras libres*, 19 junio 2017, www.letraslibres.com/espana-mexico/revista/por-fin
- Rivera Garza, Cristina. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desappropriación*. Tusquets, 2013.
- _____. *Nadie me verá llorar*. Tusquets, 2016.
- Spacks Mayer, Patricia. *Gossip*. The University of Chicago Press, 2008.
- Villalobos, Valeria. "Temporada de huracanes: la novela desgarradora de Fernanda Melchor". *Ibero* 90.9, 5 julio 2017, ibero909.fm/blog/temporada-de-huracanes-de-fernanda-melchor
- Wolfson, Gabriel. "Temporada de huracanes, de Fernanda Melchor". *Revista crítica*, 27 agosto 2017, revistacritica.com/contenidos-impresos/vigilia/temporada-de-huracanes-de-fernanda-melchor-gabriel-wolfson

Desbordamiento diegético: de los límites corporales a los literarios en *Operación al cuerpo enfermo* de Sergio Loo¹

Diegetic overflow: from the corporeal to the literary limits in *Operation on a Malignant Body* by Sergio Loo

NORA RENÉE MUÑIZ HERNÁNDEZ
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
norismuniz@hotmail.com

Resumen:

En el presente artículo se propone que, en *Operación al cuerpo enfermo* de Sergio Loo, se produce una metástasis literaria debido a la falta de límites corporales tanto entre los personajes como a nivel textual, por lo que la obra crea su propia realidad tridimensional a partir de la lógica del contagio. Para poder aproximarnos a esta lectura, es necesario entender la obra como un “texto instalación” (término de Florencia Garramuño), ya que presenta una variedad de disciplinas y de géneros literarios. Mediante esta categoría se aborda la colisión entre la falsa promesa de autoficción, debido a que la enfermedad narrada es la misma que padeció el autor, y la participación de la “desa-

¹ Este trabajo es producto del seminario de investigación en literatura latinoamericana, impartido por las doctoras Selma Rodal Linares y Michelle Gama Leyva, con la dirección del Maestro David Loría Araujo. Una versión anterior fue presentada como ponencia en el foro de titulación de la Licenciatura en Literatura Latinoamericana de la Universidad Iberoamericana en mayo de 2019. Se presentó también como ponencia en el IX Congreso Internacional de Ciencias Artes y Humanidades El Cuerpo Descifrado, en octubre del mismo año.

propiación de la escritura” (término de Cristina Rivera Garza), puesto que la construcción de la obra se da a partir de una multiplicidad de voces. Este choque, sumado a la construcción de personajes que carecen de límites corporales claros y a la falta de determinación espacio-temporal, origina entonces una metástasis literaria –como traslación del término “metástasis de los simulacros” de Teresa López-Pellisa–. A partir de una constante descolocación del sujeto, la diégesis funciona como una dimensión propia por su relación con el cuerpo como lugar de enunciación dentro de la obra.

Palabras clave:

corporalidad, enfermedad, literatura mexicana contemporánea, metástasis, Sergio Loo.

Abstract:

This paper proposes that, due to the lack of corporal limits both among the characters and in a textual level, in Sergio Loo’s *Operation on a Malignant Body*, there’s a literary metastasis as the text creates its own tridimensional reality by logic of infection. In order to approach this reading, it is necessary to understand it as a “texto instalación” (concept introduced by Florencia Garramuño) since it incorporates a variety of disciplines and literary genres. Through this classification, this work addresses the collision between a false promise of autofiction (the author had the same disease that is being narrated) and the participation of “desapropiación de la escritura” (concept by Cristina Rivera Garza), given that the text is constructed by a multiplicity of voices. This collision, coupled with the characters’ construction, who lack corporal limits, and the lack of time-space determination, originates a literary metastasis –an adaptation of “metastasis de los simulacros” by Teresa López-Pellisa. By a constant dislocation of the subject, the diegesis acts as an independent dimension due to its relation to the body as a place of enunciation within the text.

Key words:

corporality, disease, Mexican contemporary literature, metastasis, Sergio Loo.

Yo sé, yo sé que para ser buen narrador tengo que trabajar más mis poemas. Lo sé y por eso estoy buscando clases de pintura.

Sergio Loo

El sueño de toda célula es devenir células.

Maricela Guerrero

En 2015, Ediciones Acapulco y la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL) publicaron *Operación al cuerpo enfermo*, obra póstuma del autor mexicano Sergio Loo (Ciudad de México, 1982-2004). Esta se divide en 143 fragmentos, nombrados a partir de distintos órganos, músculos o enfermedades. La obra se compone de una mezcla temática de afecto, enfermedad y duelo. Se entrelazan términos médicos con situaciones narrativas: la degradación del cuerpo a partir de un sarcoma en la pierna izquierda; la relación poliamorosa entre Cecilia, Pedro y el instalador; los abusos del padre y la culpa de la madre. Estos eventos, aunque están relacionados, no siguen una línea cronológica definida.

Sergio Loo fue un poeta, narrador, guionista e ilustrador mexicano. Junto con sus contemporáneos² Maricela Guerrero (1977), Luis Felipe Fabre (1974), Mónica Nepote (1970) y Xitlalitl Rodríguez Mendoza (1982), forma parte de la literatura mexicana más reciente. Al igual que sus pares, con quienes colaboró en trabajos multidisciplinarios, se interesaba en la desestabilización de la figura del autor³ y en posibilitar la mezcla de géneros literarios. En vida, publicó *Claveles automáticos* (Harakiri 2006), *Sus brazos labios en mi boca*

² Se mencionan algunos de los autores con los que Sergio Loo colaboró en vida como Maricela Guerrero (*Grabado en ausencia*), Luis Felipe Fabre (*All originals will be destroyed*), Mónica Nepote—quien era editora de *Tierra Adentro*, donde Loo publicó varias veces— y Xitlalitl González de quien Loo reseñó *Catmij*.

³ Sobre la desestabilización de la figura del autor, Sergio Loo le pidió a un punk desconocido de la Zona Rosa que presentara una de sus novelas (Ramos). Al permitir que otros presentaran sus libros como propios, la noción de autor se ve trastocada.

rodando (Tierra Adentro 2007), *House: retratos desarmables* (Ediciones B 2011), *Guía Roji* (Instituto Veracruzano de Cultura 2012) y *Postales desde mi cabeza* (UANL 2013). Después de su fallecimiento, Ediciones Acapulco publicó *Operación al cuerpo enfermo*; y Editorial Moho, *Narvarte pesadilla* (2017).

A pesar de –y también debido a– su muerte prematura a los treinta y un años por un sarcoma en la pierna izquierda, Sergio Loo se ha convertido en “autor de culto” (Ramos) y en “un referente . . . eternamente joven” (Orates). Su muerte, aunada a su “performance de autor”, ha posibilitado las lecturas autoficcionales⁴ de su obra. Como performance de autor habría que entender la “autorepresentación de sí; una representación visual y a veces plástica y también fantasmagórica, y muy a menudo mitográfica” (Díaz 157); es decir, la creación de una imagen personal que tiende a mitificar al autor dentro del imaginario colectivo. Su enfermedad era bien conocida en el medio literario del país,⁵ lo que se ejemplifica en *Narvarte pesadilla*, donde el narrador metaficcional se refiere constantemente a su condición de enfermo.

La relación autoficcional de la obra (Acuña 2017, Luna 2017, Zapata 2017) posibilita un registro de la experiencia en lo que Isabel Zapata llamaría “una especie de diario de hospital”. Sobre el performance autorial, Monserrat Acuña menciona que “[l]os límites entre ficción y realidad también se encuentran problematizados

⁴ Por autoficción entendemos una propuesta ficticia transparente en tanto “novela que simula o aparenta ser una historia autobiográfica con tanta transparencia y claridad que el lector puede sospechar que se trata de una pseudo-novela o una pseudo-autobiografía . . . su transparencia autobiográfica proviene de la identidad nominal, explícita o implícita, del narrador y/o protagonista con el autor de la obra, cuya firma reside en la portada” (Alberca 127).

⁵ Bruno Ríos le dedica póstumamente su poema “Sobre los elefantes” donde se menciona su enfermedad: “y bebió hasta morir/ tupido de cáncer/ con los elefantes blancos” (Ríos). Maricela Guerrero, Paula Abramo, Xitlalitl Rodríguez, Valeria Caballero, Carlos Salazar, Arturo Neria y César Romero realizan *Grabado en ausencia*, creación multidisciplinaria entre poesía, imágenes y grabado, a partir de la idea original de Loo.

gracias a que Loo vive una operación que el sujeto lírico del poemario atraviesa” (27). Por otro lado, Iveth Luna no halla diferencia entre autor y narrador, lo que supone un desdibujamiento entre los conceptos de realidad y ficción.

Igualmente, existe una discusión sobre la clasificación genérica de la obra. Ana Franco la denomina como “un libro fragmentado de poemas en prosa”; Odeth Osorio como: “compuesto por . . . relatos poéticos escritos con la forma aforística de la tradición clásica griega heredada por Heráclito e Hipócrates”; y Selva Hernández, responsable editorial de Ediciones Acapulco, la publica bajo la Serie H (Poesía). Por su parte, Zapata evita las fronteras que los encasillamientos genéricos proporcionan y declara que la obra “se resiste a cualquier etiqueta: en sus páginas, los límites entre géneros se desvanecen para dar paso a una escritura completamente libre”.

Operación al cuerpo enfermo incurre en una variedad de disciplinas (medicina, cinematografía, ilustración) a la vez que participa tanto del género narrativo como del poético y el ensayístico. Es por la variedad de discursos presentes en la obra que este artículo busca denominarla como “texto-instalación” –término de Florencia Garramuño⁶– clasificación que permite la apertura temática, que se traslapa hacia los personajes, pues estos encuentran sus límites corporales desdibujados. El instalador (se utiliza esta expresión para denominar a un enunciante que participa tanto de la voz narrativa como del sujeto lírico poético) contagia a los otros personajes a partir de la enfermedad que lo aqueja. La obra de Loo permite una ruptura de las fronteras del género novelesco mediante la inclusión de distintos discursos y disciplinas. Definirla como una novela implicaría mediar su recepción a través de características que la misma obra sobrepasa. Por lo tanto, se propone el término “texto-instala-

⁶ El término fue originalmente acuñado, según menciona Garramuño, por el artista brasileño Luiz Ruffato, quien, en su obra *Ellos eran muchos caballos*, juega con fragmentos de diversos formatos creando un “mosaico de historias” a partir del cual explora nuevas formas de narrar (31). La definición de “texto-instalación” se abordará a fondo más adelante en el texto.

ción” para dar cuenta de cómo la obra abarca, en su totalidad, una multiplicidad de discursos.

Se han analizado también las diferentes nociones del cuerpo que presenta la obra. Para Luis Ham, “la imagen del cuerpo se construye por capas”, lo que permitiría una relación entre el cuerpo del texto y el cuerpo simbólico que se narra en la obra, pues ambos se construyen de manera progresiva. Zapata nombra al cuerpo como “instrumento de placer, como espacio de reposo o vehículo en movimiento, como materia susceptible de ser reprimida o silenciada, como catalizador y como contenedor de la experiencia . . . como entidad capaz de transformarse”. Como se verá en las siguientes páginas, el cuerpo constantemente se transforma y, a su vez, transforma a los cuerpos que lo rodean. El protagonista funciona como catalizador del contagio de la enfermedad.

A partir de la relación corporal entre personajes y la multiplicidad de discursos presentes en la obra, este artículo propone que *Operación al cuerpo enfermo* de Sergio Loo funciona como “texto-instalación” (Garramuño 2015), en la medida en que genera una colisión entre promesa de autoficción y desapropiación de la escritura, la cual produce su propia metástasis literaria. En su libro *Patologías de la realidad virtual* (2015), Teresa López-Pellisa entiende por metástasis⁷ una metadiégesis que se apropia de la diégesis original. De este modo, en el texto-instalación habría una metástasis literaria a partir de la falta de límites espacio-temporales, donde el cuerpo del instalador se expande hacia otros personajes en una propagación de la enfermedad que lo define.

Aunque varias reseñas de la obra (considerada la más exitosa de Loo, pero de difícil acceso) han examinado la mezcla de géneros (Franco 2016, Luna 2017, Nájera 2017) y la falta de límites corporales (Ham 2019, Moro 2016, Osorio 2018), hasta el momento no se han analizado ambas características como parte de un proceso articulado. Al nombrarla “texto-instalación” se posibilita una aper-

⁷ López-Pellisa emplea este término para estudiar, por ejemplo, “Parábola del palacio” de Jorge Luis Borges.

tura en su recepción, pues esto no la limita a una sola definición genérica. Resulta pertinente la inclusión del término metástasis literaria, derivada de “metástasis de los simulacros” (López-Pellisa 99), ya que permite, desde el estudio de la diégesis, trasladar un término acuñado para el mundo digital hacia nociones literarias. A pesar de que el texto de Loo no hace mención directa de las plataformas digitales, sí presenta un uso de elementos “post-digitales”⁸ –por ejemplo, citas textuales de Wikipedia–. La aplicación del término de López-Pellisa permite, a su vez, mantener la metáfora del cáncer como categoría teórica. A partir de esta lectura de la obra, se busca demostrar la pertinencia de Sergio Loo dentro de la literatura mexicana contemporánea y ampliar las líneas de investigación que existen sobre su obra.

La obra como “texto-instalación”

La aproximación a *Operación...* implica, primero, entenderla dentro de la concepción de “texto-instalación” de Garramuño. Con base en esta definición genérica y a partir de una lectura atenta del texto, se comparará el choque entre promesa de autoficción y desapropiación de la escritura para examinar el efecto que este genera en la creación del instalador. La expansión del instalador hacia otros actantes de la obra implica un análisis de la creación de personajes. Posteriormente, se revisarán los espacios y el uso de déicticos a fin de comprobar que la obra crea su propia diégesis, en tanto que no depende de referentes externos, sino que la ficción se asume como realidad en su metástasis literaria.

⁸ En la noción de “dispositivos post-digitales”, que propone Roberto Cruz Arzabal, existe una relación entre la información accesible digitalmente y la materialidad literaria: “podemos pensar las posibles relaciones post-digitales a partir de tres coordenadas: cuando el objeto digital transita hacia un soporte impreso, cuando las prácticas de lectura o escritura se cruzan entre medios de contacto y cuando se generan nuevas prácticas artísticas en el cruce de los medios; cada uno de éstos con distintas posibilidades y tensiones entre elementos” (“Dispositivos...”).

Un “texto-instalación” refiere a una mezcla de diversas disciplinas (teatro, música, arte, literatura) con la finalidad de superar las clasificaciones literarias. En la literatura contemporánea se ha producido una apertura que permite “expandir las disciplinas artísticas incorporando a estas algo de ese afuera: mientras la literatura se abrió a lo banal y lo cotidiano y desplegó las fronteras de sus géneros para incorporar nuevas definiciones de lo poético y lo narrativo” (Garramuño 25). La obra de Loo se inscribe dentro de esta apertura, pues cuenta con una inespecificidad genérica basada en la presencia de múltiples discursos. En su intento por definirla como poesía o narrativa, se le ha restado la posibilidad de habitar ambos géneros y de participar de lo ensayístico, e incluso, de la redacción médica. Mientras la literatura se expande hacia distintas disciplinas para romper con las fronteras del género, los discursos se entrelazan sin que, como menciona Acuña, “ninguno sea subsidiario del otro” (27).

Además de los elementos narrativos previamente mencionados, la obra cuenta con elementos aforísticos. Estos se presentan en las declaraciones concisas y aparentemente definitivas que contrastan y cuestionan la doctrina médica. El instalador, al usar paremias (enunciados didácticos breves) que invitan a la reflexión, cuestiona los dogmas clínicos a los que se enfrenta a lo largo de la obra: “¿Pero estar enfermo no es la reiteración de estar vivo, doblemente vivo?” (Loo 47).

Existe, además, una clara presencia de elementos poéticos —hay que recordar que Loo era conocido principalmente como poeta—. Por un lado, se encuentran aquellos que refieren a formas líricas, como la fragmentación y la repetición, que dan lugar a un ritmo tanto dentro como entre los fragmentos. Por otro lado, se utilizan figuras retóricas como la sinestesia, la anfibología y el calambur, que posibilitan la traslación metafórica hacia los elementos corporales dentro de la narración. Es decir, el juego de palabras se convierte en realidad dentro de la obra: “[L]lega mi hermano. Sabe que lo escucho. Me cuenta un chiste y me parto de risa, me descompongo de la risa, me pudro y las flores no logran tapar el hedor” (Loo 74). La sinestesia y anfibología adquieren especial importancia en la cons-

trucción del instalador pues, como se verá posteriormente, este se mezcla con los demás personajes.

Asimismo, la obra también participa del género ensayístico, pues se asienta en el intersticio entre la objetividad y la subjetividad, entre la poesía y la prosa. Como menciona John Skirius, el ensayo es poético en tanto su posibilidad de cambiar y tomar distintas formas (11). Existe una mezcla, aunque fragmentaria, entre el lenguaje médico, los datos duros y las definiciones “[p]ara obtener una muestra de tejido es preciso una biopsia incisional: una incisión en la piel para extraer fragmentos del tumor, para evaluarlo” (Loo 10); junto con la digresión personal, la reflexión y el flujo de conciencia: “¿Por todo eso me tengo que preocupar también? ¿Son síntomas de males que me acechan y en cualquier momento se revelarán como incurables? ¿Todo debe tener una cura? ¿Todo debe estar sano?” (Loo 11). La obra se desempeña, entonces, como un ensayo literario sobre el efecto de la patología en el protagonista y en su relación con los otros. Dentro de sus reflexiones, el instalador adquiere una consciencia de la cualidad narrativa de estas. Así, se crea una metatextualidad a partir del uso de crítica literaria para referir a la misma obra que se escribe: “[h]e vuelto la vida de Cecilia una novela decimonónica de 37 capítulos. Conforme la novela se ha dado a conocer de boca en boca, con buenos resultados, han aparecido algunas reseñas favorables” (45).

Mientras las distintas intertextualidades permiten situar la obra dentro de la tradición literaria, también sirven para ampliar la connotación de los personajes. El uso de cuentos de hadas (“Hansel y Gretel” y “Caperucita Roja”) posibilita una construcción más profunda de estos, pues refieren a evocaciones tradicionales. Por lo tanto, los personajes se mueven entre las nociones de “héroes” y “villanos” al transformarse en personajes de cuentos de hadas: “[s]e convierten en la Caperucita Roja y el Lobo Feroz . . . Cecilia le muestra unos colmillos enormes. Ella lo atrapa . . . a Cecilia se le llena de espuma el hocico hasta que muere” (Loo 18). La constante muerte de Cecilia como parte de los cuentos de hadas amplía la noción que el lector tiene sobre ella, pues en estos es asumida como víctima; mientras que en la narración original, se muestra como en-

trometida en la relación sentimental entre Pedro y el protagonista —ya que busca tener un hijo con su exnovio, abiertamente gay—.

La presencia del discurso dramático, específicamente en la construcción de Cecilia, apunta a una mezcla de lenguajes fuera de géneros estrictamente literarios. El uso de acotaciones (explicaciones y delimitaciones de movimientos y acciones en el género dramático) para referirse a ella termina por confirmar su falta de presencia en la obra y reafirma su condición de intrusa dentro de la relación entre el instalador y Pedro:

De manera que el personaje de Cecilia es interpretado por la propia Cecilia, centro y víctima de un escándalo dado a conocer por la prensa rosa hace algunos años . . . La decadencia de la vida de Cecilia dio un nuevo giro al ser estrenado el documental: al hacerse enteramente pública la entonces moribunda privacidad de Cecilia, su identidad enteramente se diluyó. (66)

El uso de cursivas como marcador gráfico solo se emplea al referirse a Cecilia, reforzando así su condición de externa. Del mismo modo, este tipo de discurso funciona como acotación pues marca y define la trayectoria que habría de seguir Cecilia en la obra. Son las acotaciones de Cecilia las que refieren su pertenencia al mundo y marcan su movimiento dentro de este, a la vez que posibilitan una puesta en escena de todo el texto.

El texto-instalación participa de lo que Cristina Rivera Garza llama inespecificidad genérica que, a su vez, funciona como un rechazo hacia la transparencia del lenguaje. A partir de la ruptura de expectativas del lector, la sintaxis distorsionada y el socavamiento del yo lírico (Rivera Garza 21) se crean obras que resisten al cierre hermenéutico (Cruz, *Cuerpos* 70). La heterogeneidad de la obra, en tanto mezcla de disciplinas, permite crear una instalación que no depende de elementos externos, pues constituye su propia unicidad. En su resistencia a una sola interpretación, la obra construye una realidad circular e independiente y complica su definición/limitación categórica.

Un cuerpo “desapropiado”

Rivera Garza introduce la noción de “desapropiación de la escritura” para designar “formas de producción textual que buscan esa desposesión sobre el dominio de lo propio” (Rivera Garza 33). Esto quiere decir que se difumina la noción de autor para crear obras públicas, colectivas, desposeídas. Parte del proceso de desapropiación incluye la mezcla de géneros, la yuxtaposición y elipsis secuencial, y la subversión de la función del narrador (Rivera Garza 26). *Operación al cuerpo enfermo* participa en la desapropiación de la escritura, pues se borran las marcas de autoridad de Loo al presentar escritos e imágenes ajenas que se asumen como parte de la narración. Entre estas se encuentran las ilustraciones realizadas por Luis Bermejillo Gamble (parte del equipo editorial) y otras tomadas del *Traité d’anatomie humaine* (1887) de André Latarjet y Leó Testut, así como del *Nuevo sistema de curación natural* (1888) de Friedrich Eduard Bilz.⁹

Las figuras se relacionan directamente con la narración, como es posible observar en la yuxtaposición de la imagen de un dedo:

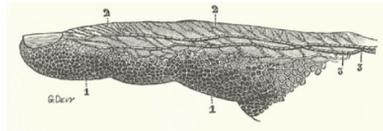


Fig. 1 (Devy en Loo 21)

Esta imagen antecede a un fragmento que refiere la imposibilidad de contacto: “el tacto de uno llega al otro con mucho tiempo

⁹ En el texto no se especifica a qué libro pertenecen qué imágenes, solo se da la referencia general. Sin embargo, en el lado izquierdo de la figura 1, alcanza a distinguirse la firma “G. Devy”, que corresponde al ilustrador del *Traité d’anatomie humaine*. Por su parte, la ilustración del rostro femenino (ver Fig. 2) pertenece a la obra de Bilz. En la ficha descriptiva del resto de las imágenes, únicamente se marca la página de *Operación al cuerpo enfermo* en la que se encuentran.

conocido— presentes en la obra. El instalador no se crea únicamente a partir de la relación con el autor, sino con la presencia de los distintos discursos en el texto. Esta condición provoca la minimización y el desdibujamiento del protagonista, pues la obra se inscribe en la “desapropiación de la escritura” que plantea Rivera Garza. Se cuestiona el genio literario y la “singularidad autorral”, que propone Eleonora Cróquer (108) como la base única de creación, a partir de la parodia de la figura autorral; a la vez que se expone indistintamente material obtenido directamente de Internet. Por lo tanto, se borran las marcas de autoridad para discutir directamente con las prácticas de la desapropiación.

Falsa promesa de autoficción

La mezcla de distintas disciplinas genera una heterogeneidad que da lugar a una despersonalización del narrador, en la que, como menciona Garramuño, la “presencia de elementos externos y discontinuos rompe con toda pulsión autoficcional” (125). Así, los elementos que constituyen el “texto-instalación”, junto con aquellos que participan de la desapropiación de la escritura, terminan por minimizar al instalador, ya que imposibilitan cualquier noción autoficcional que surge a partir de la afinidad entre la enfermedad del instalador y la que padeció el autor en los últimos años de su vida. El protagonista promete una autoficción que no termina de cumplirse:

Ésta es la historia de un sarcoma en mi pierna izquierda que casi me rompe el fémur. Ésta es la historia de cómo casi me tienen que mutilar una extremidad. Ésta es la historia de lo que pensaba hacer si me cortaban la pierna. Ésta es la historia de mi cuerpo desnudo siendo operado, abierto, anestesiado y zurcido para sanar. (17)

Esta declaración contrasta con la temática general de la obra, pues únicamente 58 de los 143 fragmentos refieren, directa e indirectamente, la enfermedad. El resto se centra en historias paralelas, donde se privilegian los sentimientos (y las anécdotas) de los demás

personajes. Al contraste narrativo se agrega la presencia de imágenes de la tibia y el peroné (ver Fig.3), pero nunca del fémur donde se localiza el sarcoma en la pierna izquierda que habría que removerse en la operación (8, 16, 18, 19, 75):

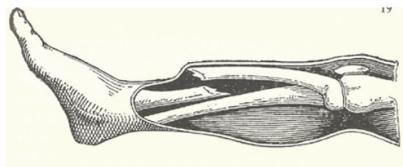


Fig. 3 (Loo 19)

Así, se presenta lo que rodea a la enfermedad, pero nunca el verdadero origen. La autobiografía prometida se convierte en el relato del otro.

La despersonalización del instalador se da, también, por la falta de información que existe sobre este, pues lo único que se sabe de él es que tiene 28 años, que no fuma y que no padece enfermedades cardiovasculares (Loo 38). La construcción del instalador no se hace de manera directa, sino a través de su relación con los otros personajes. Es por esto que el protagonista se desdibuja en su relación hacia los otros, solo se conoce a partir de un otro: “Cecilia me conoció en un tiempo y estado imperfecto: vivo. Diecisiete años, Joy Division en la playera, pantalones rotos, botas negras sobre el asfalto del Centro Histórico” (9). La única descripción “presente” que hace de sí mismo lo adjetiva como “ojeroso y exhausto” (41); sin embargo, como la obra no sigue un tiempo lineal, es probable que dichas características no se mantengan a lo largo de esta.

La “autobiografía” del instalador se convierte en un desconocimiento, ya que funciona más como biografía del otro. En este sentido se privilegia la aparición de la alteridad en el instalador. No es fortuito que Rivera Garza asocie la autobiografía con la biografía del otro a partir del desdibujamiento del protagonista y la “presencia del otro en mí” (64). Aun cuando el cuerpo del instalador sea mencionado directamente, siempre se extrapola hacia los otros; una

desapropiación de sí en tanto relación ajena: “[m]i cuerpo se escapa de mí en un descuido. Va rumbo a Pedro” (33). La descripción del instalador se convierte en una descripción de los otros personajes, pues la “autobiografía” no se refiere completamente al protagonista. De este modo, la promesa falsa de autoficción se acrecienta, pues aun la autobiografía refiere a un otro. El cuerpo no solo se extrapola hacia otros, sino que también ocurre una presencia material de Cecilia, en este caso, en el cuerpo del instalador: “[q]uiero tanto a Cecilia que la siento creciendo orquídea dentro de mí, nutriéndose de mí, matándome” (46). El instalador presenta su cuerpo en relación con los otros, a partir de la presencia ajena en sí mismo. La constante referencia a otros personajes al hablar de sí, implica, a su vez, un desdibujamiento de los cuerpos y sus límites.

Disolución del límite corporal

El exceso de descripciones sensoriales y el énfasis sentimental dan lugar a la apertura del sujeto pues, como menciona Garramuño, “la subjetividad se convierte en una materialidad moldeada por los impulsos externos” (85). Como explica Garramuño, los sujetos de poéticas centradas en los sentimientos y las emociones tienden a desarrollarse sin identidad y sin nombre, lo que explicaría la despersonalización del instalador en la obra de Loo. Aun el énfasis sensorial permite una descorporización del instalador, ya que son los elementos externos los que le dan forma y no viceversa. Es aquí donde el uso de la anfibología y la sinestesia cobra especial importancia, pues la primera refiere a una polisemia, generalmente ligada al sujeto sintáctico: “[s]u traslación a la gráfica se desdobra, por no decir, se voltea contra mí; por culpa de la perspectiva parcial, deforme, que tengo de él, masa concreta. Mi trazo me delata. Mi trazo soy yo” (10), donde el propio trazo ajeno es un reflejo personal. La sinestesia, por su parte, alude a una mezcla de sentidos: “[h]ay un silencio blanco” (24). La ambigüedad de la anfibología posibilita la apertura del sujeto, mientras que la sinestesia expande la noción corporal.

El exceso de descripciones sensoriales da lugar a la apertura del instalador. Este se traslada hacia otros personajes a partir del afecto: “[q]uiero a Pedro. Lo quiero y mi quererle me lleva a comerle y a vomitarle. A comerle de nuevo y volver el estómago” (22). La apertura corporal implica también una carga afectiva, lo que explicaría por qué solo sucede entre personajes partícipes de la relación poliamorosa: “[q]uiero tanto a Cecilia que la siento dentro de mí” (46).

Las relaciones afectivas e intercorporales se refuerzan por medio de la transversalidad de la enfermedad; ella dicta la convivencia poliamorosa y permite la analepsis hacia la infancia del protagonista. Por lo tanto, la apertura corporal que presentan los personajes también está marcada por la enfermedad, es decir, por el contagio. Bajo esta lógica,¹⁰ tanto Pedro como el instalador se convierten en los causantes de la enfermedad del otro: “Pedro, te quedaste a dormir conmigo y se provocó la enfermedad, el desequilibrio, la mutación de dos entidades en una sola: nosotros” (35). La enfermedad siempre proviene del riesgo de convertirse en otro, una transformación del cuerpo propio en uno ajeno, uno enfermo. El contagio, entonces, confirma la posibilidad de vulnerar al otro y transformarlo como mencionan Guerrero y Bouzaglo (17). Se da una metamorfosis personal en la que “[e]star enfermo es *ser* un enfermo: unas lindas vacaciones de tu sana identidad” (Loo 13), por lo que esta se convierte en una metástasis hacia el otro.

Los personajes se transforman a partir de sus relaciones, no solo simbólicamente, sino también materialmente. La enfermedad del instalador se propaga hacia otros cuerpos y contagia de manera directa a los demás personajes. Por ejemplo, a Cecilia se le compara recurrentemente con un tumor y con el cáncer mismo; la enfermedad simbólica adquiere un cuerpo material. A la vez, cada cuerpo cuenta con la posibilidad de enfermarse y de transformarse; sin embargo, esto sucede únicamente a partir de su relación con el

¹⁰ Por lógica se entiende, según Adorno, “definiciones sin pretensión de cierre que van rodeando lo que nombran” (Aguilera 49). Es decir, el sentido aunque definido permanece abierto a distintas injerencias.

instalador. Este funciona como el catalizador de la enfermedad, el paciente cero.

Los personajes sufren, también, metamorfosis individuales mediante las cuales transitan entre distintas clasificaciones literarias; estas conversiones posibilitan un mayor desarrollo de cada personaje. Por ejemplo, se conoce la actitud libertina y rebelde de Cecilia únicamente en su papel de bruja, de equino y de lobo feroz. Fuera de convertirse en personaje de la tradición literaria (Gretel y el Lobo Feroz de “Caperucita Roja”), también se transforma en animal: “Cecilia le da la razón y se transforma en un equino azabache en cuyos ojos relampaguea el mal” (34); y en objeto: “[v]oy a contar tu historia: engrapadora” (11). Pedro, por otro lado, se convierte en Caperucita, Hansel, ratón y lechón; siempre en el personaje vulnerable y perseguido, en el pasivo de la relación. Pedro alcanza a sobrevivir únicamente en su metamorfosis, ya que no lo logra dentro de la historia.

Esta transformación, puesto que sucede ajena al VIH que aqueja a Pedro y al cáncer del protagonista, prueba que la metamorfosis funciona como proceso natural de todo cuerpo y que “la posesión de un cuerpo es en sí misma la posesión de la enfermedad” (Acuña 28). La falta de límites corporales da lugar a una descorporalización en la que, además de una apertura corporal entre personajes, se re-significa el cuerpo presente en la obra. Existe una desgenitalización compartida, a partir de sexualizar órganos no genitales mediante la aparición de un cuerpo en otro:

Me duele cuando brotan, cuando patalean. Después los tumores, que ella me explica, son sus pechos. Y, a través de su boca que me salió del ombligo, me dice dulcemente que la acaricie, que la quiera, que frote esas protuberancias, nuestra nueva carne, genitales entumecidos. (54)¹¹

¹¹ La re-significación del cuerpo es una temática presente también en el poemario de Loo: *Sus brazos labios en mi boca rodando* (2007). El estudio de las relaciones entre las distintas obras de Sergio Loo propone una posibilidad de investigación

Ello permite una distinta relación entre los personajes, una sexualidad expandida. A su vez, el cuerpo se funde con el espacio: “Pedro duerme sobre sí mismo como una frazada antropomorfa que cubre del frío a Pedro” (37). La falta de límites corporales afecta directamente la construcción del espacio, pues el cuerpo se convierte en el único lugar de enunciación posible.

Metástasis literaria

Roberto Cruz Arzabal presenta el término *mise en livre* para referirse a la “interferencia entre campos semióticos pretendidamente distintos” que, al operar dentro del libro, “crean realidades imaginarias tridimensionales” (*Cuerpos* 117). Es decir, se produce una realidad propia del libro, una en donde la diégesis se entiende como dimensión independiente por su condición de “texto-instalación” y por la creación del cuerpo como límite espacio-temporal. La fragmentación de *Operación...* en 143 partes, cuyos nombres refieren a órganos, funciona a la vez como una “mímesis del cuerpo enfermo” (Franco). Este se presenta fragmentado, desarticulado debido a la enfermedad que lo atraviesa.

Mientras que la obra es una mímesis del cuerpo, la materialidad que lo define se limita a la cubierta del libro. Las imágenes de los ojos en la cubierta: uno abierto en la primera de forros (ver fig. 4) y uno cerrado en la cuarta (ver fig. 5), se pueden leer como inicio y contención del texto:

a partir de la repetición temática (las relaciones afectivas, la inconformidad con el cuerpo, la repetición de personajes). Una futura línea de investigación posible apuntaría a analizar la poética completa de Loo como parte de un mismo universo.

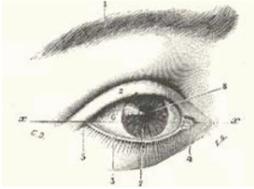


Fig. 4

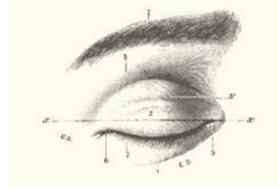


Fig. 5

De esta forma, la *mise en livre* se realiza desde el primer acercamiento a la obra: el cuerpo está materialmente presente en el texto. Es decir, el cuerpo como texto adquiere su soporte simbólico desde el lomo del libro. El uso de ojos en la cubierta marca una nueva dimensión espacio-temporal, una diégesis autorreferencial a la que se enfrentará el lector. Los ojos, como símbolos, se convierten en el elemento que marca los cambios espacio-temporales, desde la entrada a la narración hasta los movimientos entre líneas narrativas. En “Hígado” (13) (“Abro los ojos. La mascarilla de oxígeno, pienso, tiene algún somnífero”), “Bulbo raquídeo” (20) (“Abro los ojos. Veo a los cirujanos: sus guantes salpicados de sangre”), “Tabique nasal” (24) (“Abro los párpados: médicos. Cierro los párpados: médicos”), “Cubital posterior izquierdo” (72) (“Abro los ojos. Es una pesadilla: mi padre es el cirujano”) y “Glúteo izquierdo” (73) (“Abro los ojos. El cirujano, la anestesióloga, las enfermeras y los camilleros están jugando turista con mi pecho abierto”), el abrir y cerrar de ojos delimita el cambio entre narraciones, se convierte en el puente entre la operación y la cotidianeidad del protagonista.

La diégesis independiente se crea, de igual manera, a partir de la falta de elementos espacio-temporales debido a que no están marcados por referentes externos. La enfermedad no solo atraviesa todos los personajes, sino que parece afectar el propio tiempo de la obra: “la enfermedad ha logrado ser irreversible. Echa raíces al futuro y, por lo tanto, al pasado” (35). Aunque hay algunos marcadores temporales como la edad en la que el instalador empezó a ser abusado por su padre (7 años), la edad en la que conoció a Cecilia (17 años) y su edad como un paciente de cáncer (28 años), estos crean su propia temporalidad debido a los saltos que posibilita la

fragmentación. El uso de simbología astronómica permite leer la falta de elementos espacio temporales como la creación, por parte del instalador, de su propio génesis. Así, el tiempo se crea a partir de símbolos: “[n]uestras piernas y nuestros brazos se expanden en una nueva forma de hermafroditismo. Así nació el sol” (Loo 10). Las imágenes de células (ver fig. 6), presentes en la página 25 y en las guardas, aportan a la noción de génesis, pues se refieren al origen de la vida, a la creación primigenia:

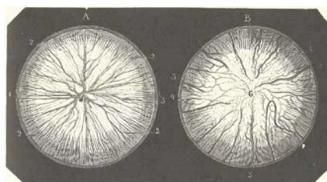


Fig. 6 (Loo 25)

Un sillón ocre aparece como único referente de espacialidad en una narración que carece de espacios delimitados. A pesar de que existen otros marcadores textuales como la cama, la silla y la camilla, solamente el sillón se repite (40, 46, 57, 67, 76); lo que permite entenderlo como único referente definido. A la presencia de un sillón ocre se añade la construcción del espacio a partir de las convenciones entre los personajes, pues esta prescinde de las descripciones y se conforma en función de las acciones. Es decir, se asume, por ejemplo, que se encuentran en un hospital por la presencia de médicos. El espacio en blanco del relato se define a partir de lo que los personajes aceptan como su lugar de enunciación: “[s]e enclaustra en la recámara aunque la recámara en realidad es una mera convención en este espacio en blanco” (40). Por lo tanto, cualquier mención de un espacio definido habría de ser cuestionada o asumida como una “puesta en escena” de la narración; o bien, se podría entender como *mise en scène* de la teoría cinematográfica y de la teoría teatral, ya que la multiplicidad de discursos presentes permite una variedad de posibilidades teóricas.

La falta de espacialidad permite la multiplicidad de narraciones simultáneas. El abrir y cerrar de ojos permitiría asumir al cuer-

po como único lugar de enunciación posible, a partir del cual es posible moverse entre narraciones. El cuerpo de los personajes se desborda, y lo que queda es un cuerpo textual (libro) que acoge a los cuerpos de los personajes. En este desborde, el único lugar de enunciación es el cuerpo, un cuerpo que se comparte entre personajes: “[p]erdido en las habitaciones de tu propio cuerpo donde hay una remodelación insólita” (18).

El uso constante de deícticos sirve para reforzar la noción de tiempo-espacio independiente de referentes externos. Al señalar puntos de referencia vacíos, la obra se convierte en su propio referente. La diégesis se crea como un ente independiente de estímulos externos, contenida entre los límites materiales del libro. El uso de deícticos se relaciona con los órganos del instalador, pues, como ya se mencionó, el único lugar de enunciación es el cuerpo: “[é]ste, mi brazo. Esto es aquí. Ésta es Cecilia dormida en el sofá. Éste, el sofá” (76). El aquí y el ahora se convierten en referentes propios de la obra, delimitados únicamente a partir de marcadores corporales. Se agrega a la presencia de deícticos el uso de oraciones realizativas (*performative utterance*)¹² por parte del instalador. De esta forma, el tiempo de la obra se activa con la lectura y se vuelve presente pues sucede mientras se lee. El tiempo de enunciación es igual al tiempo de narración: “[i]mposible: las luces están completamente encendidas, así no podré dorm...” (13). Esta oración incompleta es solo uno de los ejemplos en los cuales se realiza la misma acción que se describe. Sucede, también, cuando el instalador escribe sobre Pedro, pues enuncia la acción de escribir al realizarla: “[a]puro mi escritura para retenerlo aquí. Su salud no mejora. Escribo: *Me voy con él*” (43). Tanto los deícticos como las oraciones realizativas terminan de situar a la obra en sí misma, debido a la falta de elementos externos; por lo que todo se enuncia desde el propio cuerpo del instalador. Es a partir de la presencia del cuerpo como espacio de enunciación que la diégesis alcanza la autorreferencialidad.

¹² Término acuñado por el filósofo del lenguaje John Austin. Estas son oraciones que se realizan al tiempo que se enuncian y que satisfacen una acción.

Finalmente, habría que mencionar que el instalador reconoce el juego entre déicticos y elementos espacio-temporales. Por tanto, es consciente de su capacidad como narrador-creador. Esto le permite criticar lo mismo que enuncia, lo que da lugar a una metadiégesis: “[c]uando digo: ‘Yo estoy aquí’, hago que la voz hablante coincida con mi persona: me hace ‘persona’ ‘hablante’ ‘inserta’ en un ‘marco’ ‘espacio-temporal’: ‘aquí’ y ‘ahora’. Es decir, asumo este ‘entorno’ como ‘presente’” (30). El texto-instalación termina siendo una mezcla de narraciones y discursos circulares, y la metadiégesis, creada a partir de la crítica que la obra hace de sí misma, permea directamente la construcción de la diégesis original.

Sobre la presencia de una diégesis dentro de otra, López Pellisa propone el término “metástasis de los simulacros”. Este se refiere a la “potencia como metáfora de la propagación, proliferación, penetración e invasión de los simulacros en el ‘tejido’ de lo real” (99).¹³ Es decir, una metadiégesis que se apropia de la diégesis original, a partir de una propagación. Mientras que “metástasis de los simulacros” fue originalmente acuñado para referirse a la cultura digital es posible trasladarlo a la literatura como “metástasis literaria”, pues ambas implican un estudio de la diégesis y sus límites. Así, en *Operación al cuerpo enfermo*, la noción de contagio se traspa de los personajes a la propia narración. La enfermedad que aqueja a los personajes se propaga hacia la diégesis que los constituye; así, la falta de límites corporales afecta los límites literarios.

La *mise en livre* como realidad tridimensional presente se traslada hacia la metadiégesis en una metástasis literaria. Así como la enfermedad se convierte en metamorfosis individual –y, posteriormente, en un contagio metastásico–; el cuerpo-texto de la obra se encuentra atravesado por la enfermedad. En la enfermedad de la obra to-

¹³ López-Pellisa se interesa en “aquellos espacios virtuales (literatura o cine) que no solo ofrecen al lector diferentes niveles de virtualización al generar diversos entornos virtuales en el texto, sino que además nos proponen mundos artificiales digitales en el marco del espacio virtual del texto literario, con realidades virtuales que configuran el discurso metadieético del texto” (105).

tal, su metástasis literaria se convierte en la escritura que se refiere a sí misma. Es decir, la diégesis se entiende como una dimensión autorreferencial tanto por su condición de texto-instalación como por la creación del cuerpo como límite espacio-temporal. Se crea, entonces, una metástasis literaria a partir de la metadiégesis; donde la falta de límites corporales se traslada a la noción diegética. Al entender la obra como un texto-instalación en el que se posibilita una diégesis autorreferencial, el contagio entre límites se desarrolla en el cuerpo-texto.

La yuxtaposición entre la “promesa de autoficción” y la “desapropiación de la escritura” termina por descolocar al instalador y permite su expansión hacia otros personajes. El desbordamiento corporal crea un desbordamiento diegético, en el cual el único lugar de enunciación es el cuerpo. La escritura, entonces, está directamente atravesada por la enfermedad, desde los personajes hasta las nociones espacio-temporales; la lógica del contagio permea toda la obra. Esta lectura cobra especial importancia al tomar en cuenta la condición póstuma de la obra, pues al tiempo que esta se activa, también, se revive.

Al crear una metástasis literaria que se propaga en la escritura que la forma, la obra se define como cuerpo-texto, como realidad tridimensional. A partir de la metástasis, se puede percibir, a su vez, la metamorfosis individual en relación con los otros personajes; pues la exposición al contagio afecta a todos ellos. Esta propuesta permite entender la escritura desde la enfermedad, como un elemento que posibilita un análisis literario; la lectura se da en clave de contagio, pues activa la diégesis autorreferencial y posibilita el desdibujamiento de los límites. La narración propaga la enfermedad que describe en su escritura. Tomar el libro es exponerse al contagio.

Bibliografía

- Acuña, Monserrat. “Cuerpo extraño”. *Revista crítica*, BUAP, 2017, pp. 25-30.
- Aguilera, Antonio. *Actualidad de la filosofía*. Paidós, 1991.

- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva, 2007.
- Cróquer Pedrón, Eleonora. “Currículum Vitae: Notas para una definición del ‘caso de autor’”. *Los papeles del autor/a: Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, compilado y editado por Aina Pérez Fondevila y Meri Torras Francés, Arco Libros-La Muralla, 2016, pp. 107-130.
- Cruz Arzabal, Roberto. *Cuerpos híbridos: presencia y materialidad en la escritura mexicana reciente*. UNAM, 2018.
- Cruz Arzabal, Roberto. “Dispositivos artísticos post-digitales: escrituras de ida y vuelta”. *Humanidades digitales*, 18 abril 2014, humanidadesdigitales.net/blog/2014/04/18/dispositivos-artisticos-post-digitales-escrituras-de-ida-y-vuelta/
- Díaz, José-Luis. “Las escenografías autorales románticas y su ‘puesta en discurso’”. *Los papeles del autor/a: Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, compilado y editado por Aina Pérez Fondevila y Meri Torras Francés, Arco Libros-La Muralla, 2016, pp. 155-187.
- Franco Ortuño, Ana. “Dos libros sobre la enfermedad (primera entrega)”. Periódico de poesía. *Cultura UNAM*, 2016, www.archivopdp.unam.mx/index.php/1643-columnas/4178-088-columnas-poeticas-de-la-negatividad-dos-libros-sobre-la-enfermedad-1a-entrega
- Garramuño, Florencia. *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Guerrero, Javier y Nathalie Bouzaglo. *Excesos del cuerpo: ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*. Eterna Cadencia Editora, 2009.
- Ham, Luis. “Saltar al abismo: homenaje a los cinco años de la muerte de Sergio Loo”. *Tierra Adentro*, 2019, www.tierraadentro.cultura.gob.mx/saltar-al-abismo/?fbclid=IwAR28mRUYLpMN-h8senpc3d_J9g9Uajt5TJqYk0NtaTtsNbJweo-nwmXCzK_4
- Loo, Sergio. *Operación al cuerpo enfermo*. Ediciones Acapulco, 2017.
- López-Pellisa, Teresa. *Patologías de la realidad: cibercultura y ciencia ficción*. Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Luna Flores, Iveth. “Cubrir con oro las partes de un dorado”. *Armas y letras*, no. 95-96, enero-junio 2017, pp. 38-42, armasyletras.uanl.mx/95-96/9_cubrir_con_oro.pdf

- Moro Hernández, Javier. “Operación al cuerpo enfermo de Sergio Loo”. *Noiselab*, 8 marzo 2016, noiselab.com/blog/libros-blog/operacion-al-cuerpo-enfermo-de-sergio-loo/
- Nájera, Axel. “Sergio Loo: la escritura como forma de desastre”. *Revista rúbrica de radio UNAM*, vol. 9, núm. 95, noviembre 2017.
- Orates, Mariana. “Nadie nos prometió nada: la poesía en la Ciudad de México”. *Liberoamerica*, 16 noviembre 2017, liberoamerica.com/2017/11/16/nadie-nos-prometio-nada-la-poesia-en-la-ciudad-de-mexico/
- Osorio, Odeth. “Anotaciones para una (ex)posición del cuerpo: Operación al cuerpo enfermo de Sergio Loo”. *Melancolía*, no. 47, 28 septiembre 2018, 2018.reflexionesmarginales.com/ano-taciones-para-una-exposicion-del-cuerpo-operacion-al-cuerpo-enfermo-de-sergio-loo/
- Ramos, Juan Pablo. “House: El extaño mundo de Sergio Loo”. *Melimelo*, 25 agosto 2015, melimelo.com.mx/house-el-extrano-mundo-de-sergio-loo/
- Ríos, Bruno. “Sobre los elefantes”. *Literal Magazine*, 16 de enero de 2015, literalmagazine.com/sobre-los-elefantes/
- Rivera Garza, Cristina. *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desappropriación*. TusQuets Editores, 2013.
- Skiriús, John. “Este centauro de los géneros”. *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*. Fondo de Cultura Económica, 1981, pp. 9-17.
- Zapata, Isabel. “El cuerpo de Sergio Loo/Nuestro cuerpo”. *Tierra Adentro*, www.tierraadentro.cultura.gob.mx/el-cuerpo-de-sergio-loo-nuestro-cuerpo/

En el archivo personal de Jorge Ibargüengoitia: tres aportaciones críticas desde el análisis biográfico

Jorge Ibargüengoitia's personal papers: three critical
contributions from a biographical perspective

ALEJANDRO RAMÍREZ LÁMBARRY
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
alambarry.ffyl@gmail.com

Resumen:

Con base en una investigación biográfica sobre Jorge Ibargüengoitia, que nos llevó a la consulta de su archivo personal en la Universidad de Princeton y a la colección de testimonios orales de amistades como la de Ángela Gurriá, entre otros, así como a la revisión bibliográfica de sus escritos y de su recepción, obtuvimos aportaciones críticas que refuerzan y renuevan algunos juicios sobre su vida y su obra. Dichas aportaciones las ordenamos bajo tres criterios: 1) historia/narrativa personal, 2) sociología literaria y 3) poética.

Palabras clave:

biografía, sociología literaria, Jorge Ibargüengoitia, archivo personal.

Abstract:

This biographical research centered in the figure of Jorge Ibargüengoitia is based on the consultation of his personal papers, kept by the Princeton University Library; interviews with close friends of his, like Ángela Gurriá; and a revision of his works and their critical reception. Because of these, we obtained cri-

tical input that both reinforce and renew some interpretations about his life and his work. Our contributions to the study of Ibargüengoitia's work and life are organized under three critical lines: 1) history and personal narrative, 2) sociology of literature, 3) personal poetics.

Keywords:

Biography, Sociology of literature, Jorge Ibargüengoitia, personal papers.

A finales de la década de los ochenta, Vicente Leñero escribió el primer intento de biografía sobre Jorge Ibargüengoitia, *Los pasos de López*, en donde identificó atinadamente dos momentos clave en la vida del autor: su relación productiva y conflictiva con su maestro Rodolfo Usigli, y su lucha contra las figuras solemnes de la tradición literaria mexicana, patente en su crítica contra Alfonso Reyes. La biografía se documentó, sobre todo, en la correspondencia de Ibargüengoitia con Usigli y en el conocimiento del medio teatral mexicano que tenía Leñero. En el 94, el periódico *Reforma* le dedicó a Ibargüengoitia un número especial a diez años de su muerte. En él participaron los primeros académicos dedicados al estudio de su obra: Ana Rosa Domenella y Álvaro Ruiz Abreu. Joy Laville abrió el dossier, por su parte, con un texto biográfico: “Llevaba un sol dentro”. En dicho testimonio narra la rutina de trabajo de ambos creadores: a los dos les gustaba trabajar durante la mañana, por lo que después del desayuno cada uno se dirigía a su estudio a trabajar; volvían a verse a la hora de la comida y en la cena, después de la cual jugaban una partida de ajedrez o *scrabble*.

En 2002, Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega publicaron una edición crítica de *El atentado/Los relámpagos de agosto* en la reconocida colección Archivos/UNESCO. Arciniega desarrolló entonces una Cronología sumamente detallada de la vida del autor guanajuatense. Es, de hecho, el esfuerzo crítico más ambicioso para analizar y entender el momento histórico-cultural relacionado con la vida de Ibargüengoitia. A diferencia del texto de Leñero, el recorrido de esta cronología empieza en el año de nacimiento del autor y con-

cluye diez años después de su muerte. Por su parte, financiado por la Cámara de Diputados del Estado de Guanajuato, en 2013, Horacio Muñoz Alarcón realizó una cronología ilustrada armada con pasajes de la obra autobiográfica de Ibargüengoitia: *En primera persona, cronología ilustrada de Jorge Ibargüengoitia*. Algo muy similar hizo María Cristina Secci en *La realidad según yo la veo. La ley de Jorge Ibargüengoitia*.

Como se observa, Jorge Ibargüengoitia ha sido estudiado desde la crítica biográfica de manera más o menos seria y constante en las últimas tres décadas, lo cual no es tan común en el caso de otros escritores mexicanos. Nuestro trabajo se inscribe en esta misma línea de investigación. Hemos ampliado, no obstante, las fuentes de investigación sobre su vida con la consulta de su archivo completo (que se encuentra en la Universidad de Princeton) y que incluye su correspondencia, sus documentos personales y los borradores de sus textos. Consultamos de igual manera su obra literaria, que tiene una clara inclinación autobiográfica, así como los testimonios de amigos y familiares. Para mayor claridad, dividiremos nuestro material en tres niveles críticos: 1) historia/narrativa personal, 2) sociología literaria y 3) poética.¹ La investigación que hemos realizado sobre Jorge Ibargüengoitia se centró en su vida como autor pero, al relizarla, obtuvimos resultados en estos tres niveles de la crítica literaria porque la biografía, además de ser un género híbrido —en la frontera entre la historia y la ficción— es un género con un gran potencial interdisciplinario.² Nuestro interés en este artículo

¹ Véase también nuestro artículo “Los nuevos retos del viejo género de la crítica biográfica: el caso de Augusto Monterroso” donde aplicamos la misma clasificación crítica a la biografía del autor centroamericano Augusto Monterroso.

² Para el estudio de la biografía como un género crítico válido, véase a Ivan Jablonka, quien en su libro *La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales*, escribe: “La narración . . . no es el yugo de la historia, su mal necesario; constituye, al contrario, uno de sus recursos epistemológicos más poderosos” (146) y “La historia es la absoluta libertad de un yo en los límites absolutos que le fija la documentación” (194). Véase también François Dosse en *El arte de la biografía*.

es, por un lado, aportar nuevas conclusiones a la vida y la obra de Ibargüengoitia y, por otro, dar prueba de esta solidez teórica e interdisciplinaria de una crítica biográfica que ha sido, en ocasiones, malinterpretada o simplificada como narraciones ingenuas y teleológicas que buscan desentrañar desde la infancia los motivos del genio y el talento del biografiado.³

Narrativa personal

El primer nivel crítico es el que se identifica mayormente con el género de la biografía: se trata del plano anecdótico, la narración de vida. Hay que enfatizar, sin embargo, que la vida del o la biografiado/a se debe sustentar siempre con una investigación pormenorizada de archivo, incluidos testimonios orales y otros documentos. En su artículo “The Art of Biography”, Virginia Woolf advierte sobre la importancia de buscar la verdad sin olvidar la complejidad de la estructura literaria:

The biographer’s imagination is always being stimulated to use the novelist’s art of arrangement, suggestion, dramatic effect to expound the private life. Yet if he carries the use of fiction too far, so that he disregards the truth... he loses both worlds; he has neither the freedom of fiction nor the substance of fact. (cit. en Parke 43)

Es imposible llegar a un nivel de certeza totalmente objetivo y en esa imposibilidad puede filtrarse un alto grado de ficción, como han explicado críticos como John Worten y Hermione Lee.⁴ No obstan-

³ Así lo hace, por ejemplo, Roland Barthes quien afirma que la biografía “es una novela que no se atreve a decir su nombre” (cit. en Dosse 308) y Pierre Bourdieu, al que analizaremos en el segundo apartado. Creemos, sin embargo, que en ambos casos se ataca a la biografía de tipo romántico.

⁴ John Worten escribe en su artículo “The Necessary Ignorance of a Biographer”: “Ignorance is banished, while we are in the grip of that calm and

te, la seriedad y el compromiso de la investigación se debate en la contienda entre la ficción y el archivo histórico. Quien escribe, publica y, sobre todo, lee el resultado final debe evaluar los resultados de dicha contienda. Como lo dice Ivan Jablonka: “el investigador no pide al lector la suspensión voluntaria de la incredulidad (como en el relato de ficción), sino el rechazo sistemático de la credulidad” (247). En ocasiones, para despertar esta suspicacia en el lector y generar incluso una complicidad en el acto creativo, las biografías evidencian en la narración la apropiación de sus fuentes.⁵

En este caso, abordaremos un hecho de vida sumamente complejo y de difícil interpretación: un *affaire* romántico. Parte de la complejidad del acto radica en su divulgación. ¿Cómo evitar el carácter amarillista o voyeurista de la relación romántica clandestina? Otro problema es que los personajes involucrados pueden econtrarse todavía con vida y la divulgación de sus recuerdos puede resultarles molesta. Por último, se encuentra la dificultad de interpretar un documento sin conocer la intención de quien lo escribió, ni el contexto de su escritura. Teniendo esto en mente, decidimos sin embargo abordar este tema por lo que aporta al conocimiento de la vida y la obra del autor. En sus textos autobiográficos, Ibargüengoitia solía presentarse detrás de un velo de ironía. El humor que lo protegía de la solemnidad y la seriedad se desprende en sus diarios cuando narra su enamoramiento, así como el posible *affaire* y el término de este con la artista Ángela Gurría, “Gela” para Jorge Ibargüengoitia.

measured explanatory narrative: we comprehend all sides, command all points of view, know all there is to be known. This apparently seamless and omniscient narrative is, however, constructed out of a random survival of facts and letters and memoirs, and a random survival of relationships that can be known about” (232).

⁵ Claire Tomalin en su biografía sobre Ellen Ternan escribe al final de un capítulo donde se ha narrado el *affaire* entre la biografiada y Charles Dickens: “This chapter has tried to make some sense of the known facts of the years between 1861 and 1865, and suggested a simple outline of a narrative to fit them” (cit. en Worten 241).

Cuando Ibargüengoitia conoció en 1956 a Gela, ella era una joven de cabello negro lacio, de piel blanca y de una sensualidad natural y espontánea. Ella estudió Letras Españolas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, pero dejó la carrera para dedicarse a la escultura. Eran vecinos, vivían a siete calles de distancia en el barrio de Coyoacán, por lo que organizaron comidas, viajes y fiestas con amigos. Por los apuntes de sus diarios, podemos asumir que él se enamoró de ella al poco tiempo de conocerse. El problema era que Gela era casada.

Debemos recordar que estamos a mediados de la década de los cincuenta. Para quien conozca la obra autoficcional de Ibargüengoitia, especialmente *La ley de Herodes*, sabrá que el personaje narrador de sus cuentos se presenta como alguien falible al fervor religioso, sobre todo después de sufrir fracasos eróticos.⁶ De esta manera, escribe en su cuento “La vela perpetua”: “me entró el fervor religioso. Iba a misa todos los días y comulgaba y le pedía a Dios Nuestro Señor y a la Santísima Virgen que me diera una compañera que fuera al mismo tiempo decente y cachonda” (81). Luego agrega: “me agarró la religión más fuerte que nunca y fui al Club Vanguardias y compré boleto para unos Ejercicios de Encierro, de los que organizaba el Padre Pérez del Valle en una casa que tenían los jesuitas en Tlalpan” (82). Termina este pasaje diciendo: “Por si alguien lo ignora, conviene advertir que San Ignacio fue el que inventó el Lavado Cerebral y le puso por nombre Ejercicios Espirituales” (83). La ironía es clara y efectiva: a más frustración sexual, más fervor religioso. Al leer “La vela perpetua”, dudamos si el cuento terminará con una relación sexual entre el narrador y el personaje de Julia o con la conversión del primero en sacerdote. El

⁶ El carácter autobiográfico de *La ley de Herodes* lo identificó Huberto Batis, al escribir una reseña en 1979, donde afirmó que Ibargüengoitia había renovado el género con el humor de su estilo “personalísimo”; la suya era “una autobiografía, a diez años luz de las escritas por los jóvenes de Empresas Editoriales, tan solemnes” (Batis). María Cristina Secci realizó en *La realidad según yo la veo. La ley de Jorge Ibargüengoitia* un estudio sobre la autoficción de su obra; y una de las obras principales de sus análisis fue justamente *La ley de Herodes*.

final resulta, sin embargo, inesperado: la frustración sexual volvió al enamorado un escritor.

La investigación biográfica nos ayuda a agregar otra capa de significado al personaje de Iburgüengoitia. Para empezar, encontramos en el archivo personal del autor el libro *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola, con el nombre “Jorge Iburgüengoitia” y el año de adquisición: 1952, escritos a mano con letra muy cuidada. El hecho de que conservara este libro entre sus papeles personales es también significativo, lo señala como un objeto que explica una etapa importante de su vida.⁷ Además de este libro, encontramos un diario de los años 57 al 58, los años en que conoció a Ángela Gurría y convivió con ella. En un pasaje de este diario escribe: “Ayer sucedieron algunas cositas. Todo el día tuve un deseo de confesarme. Un modesto deseo de confesarme. Salí, en dirección de Pilar, con intenciones de confesarme en el camino a la hora de la cursilería crepuscular... Si entro al cielo será porque está abierto para ciertas personas no muy respetables; los adúlteros” (*Notebooks*).⁸ Interpretamos este apunte como un conflicto personal serio del autor. Por un lado se trata de su enamoramiento con una mujer casada: “A esta mujer no puedo dejarla ir” (*Notebooks*), “[d]isponerse al máximo esfuerzo y que ella escoja” (*Notebooks*); y por otro lado, de su fe religiosa que, contra la ironía con la que se aborda en *La ley de Herodes*, se revela en este caso más seria. De hecho, cuando ella — asumimos — termina la relación —en caso de que esta en realidad hubiera sucedido: es posible que todo fuera un coqueteo mal interpretado—, Iburgüengoitia descubre que ha perdido la fe: “Desde ese día prescindí de los sacramentos; sin que se opere en mi vida

⁷ Puede tratarse, claro está, de una adquisición que realizó en su momento para la escritura del cuento. Nosotros nos inclinamos, sin embargo, a una lectura donde Iburgüengoitia se revela en realidad como una persona con fervor religioso.

⁸ El aquí citado es uno de varios cuadernos archivados de forma numérica en la Biblioteca de la Universidad de Princeton. En este trabajo solo se cita el *Notebook (1)*. Se prescindió del número en las referencias parentéticas para evitar posibles confusiones con un número de página.

otro cambio que la aparición de una conciencia de enorme y bellísima libertad” (*Notebooks*).

La naturaleza del diario refiere una escritura personal e íntima. Si bien puede estar escrito con ironía, su origen se ubica, de acuerdo con Philippe Lejeune, en la cultura católica y la práctica de la confesión.⁹ Creemos que, en sus diarios, Ibarguengoitia ha dejado la ironía y se revela angustiado, preocupado y cuestionado en su nivel más íntimo y personal. En otro apunte, por ejemplo, refiere un encuentro amoroso con Gela:

Anoche sucedió lo abominable... Al principio sentí arrepentimiento, luego lo encontré como algo necesario —algo ha cambiado, en mí, algo se ha perdido, una defensa. ¿Por qué no aceptar el cambio en vez de procurar una actitud imposible? Esta mañana, sin embargo, solo quedó la vergüenza. (*Notebooks*)

El *affaire* romántico escrito en su diario es una historia muy parecida a la que se encuentra en “La vela perpetua”, incluso en su final, pero aquí los recursos narrativos son distintos: el narrador de sus diarios personales sufre con pesar casi existencial la decepción amorosa, mientras que el del cuento sufre el rechazo con una distancia crítica que le aporta el humor. Es importante mencionar que en el caso de “La vela perpetua” se narra probablemente el romance fallido del autor con la directora de teatro Luisa Josefina Hernández, sucedido en 1952.¹⁰ Frente a esto tenemos, en los pasajes del diario, un po-

⁹ “Throughout the Middle Ages we find references to this technique, which was restricted to religious communities and gradually became part of the preparations for confession” (On Diary 55).

¹⁰ Es posible asumir que el personaje de “La vela perpetua” se refiere a Luisa Josefina Hernández debido a elementos textuales del cuento que coinciden con hechos históricos (beca en Nueva York, trabajo en el medio teatral, curso compartido en la UNAM, entre otros), además de las mismas declaraciones de la directora, que debió sentirse aludida y escribió en *Memorias. Luisa Josefina Hernández*: “Ibarguengoitia fue mi compañero en la carrera, en las becas del Centro de

sible *affaire* frustrado con Ángela Gurría en 1957. Son cinco años de diferencia, pero la reacción es muy parecida en ambos casos: el supuesto fervor y la decepción religiosa. Por este recuento personal y su posibilidad de lectura, que vuelve más compleja la figura de Jorge Ibargüengoitia, este aspecto de la biografía en el nivel de la narrativa personal es sumamente importante.

Sociología literaria

Abordaremos ahora el segundo nivel crítico de nuestra investigación biográfica, el de la sociología literaria. Sabemos que Pierre Bourdieu, teórico fundamental de esta teoría, se oponía al género de la biografía. En *Las reglas del arte* escribió:

Tratar de comprender una vida como una serie única y suficiente por sí misma de acontecimientos sucesivos sin otro vínculo que la asociación a un “sujeto” cuya constancia no es, indudablemente, más que la de un nombre propio, es casi tan absurdo como tratar de dar razón de un trayecto en el metro sin tomar en cuenta la estructura de la red, es decir, la matriz de las relaciones objetivas entre las distintas estaciones. (426; traducción mía)

Entendemos el comentario de Bourdieu como una crítica al género de la biografía romántica donde se atribuye una gran agencia al individuo.¹¹ Creemos, no obstante, que el propio Bourdieu aportó

Escritores, en la Rockefeller de Nueva York. Seis años enteritos con sus días y, por fortuna, sin sus noches... Yo, como compañera suya, era uno de sus avatares” (99). Y agrega: “ me denunció en cuanto letra impresa halló a la mano, porque estaba obsesivo” (100).

¹¹ Este tipo de biografía la vemos por ejemplo en las anécdotas que cuenta Richard Altick en su libro *The scholar adventurers* y, más recientemente, en el libro de Richard Holmes *Footsteps: Adventures of a Romantic Biographer*. De hecho, gran parte de la escuela inglesa de biografía todavía se sitúa en este grupo que da prioridad, sobre el contexto social, a la narrativa de vida.

herramientas que actualizaron una biografía menos individualista y de narración teleológica. Gracias a la sociología literaria podemos estudiar ahora las ideas políticas, el carácter económico, religioso o laboral de una época mediados por la perspectiva del campo literario. Es decir, su aportación sirvió como apoyo teórico y metodológico a una disciplina menos ingenua y centrada, en cambio, en las complejas relaciones entre el individuo y su contexto. El mismo libro de *Las reglas del arte* nos puede servir de modelo. Cuando Bourdieu aborda la génesis y el fortalecimiento del campo literario en la Francia del siglo XIX, intercambia capítulos biográficos (“Baudelaire el Fundador”, “El punto de vista de Flaubert”), con otros enfocados en la poética del autor (“Escribir bien lo mediocre”) y otros de visión social mediada por el arte (“Las condiciones éticas de la revolución estética”). Este es el modelo de biografía en el que se inscribe nuestra propuesta.¹²

En el caso específico de Ibargüengoitia, nuestro interés es ubicar el cambio, en el México de medio siglo, de la figura del autor aficionado al profesional.¹³ Para ello nos apoyamos en sus documentos personales, en especial en su libro de contabilidad y en su correspondencia. En noviembre de 1957, Ibargüengoitia vendió la hacienda que heredó de su padre en Irapuato, Guanajuato. Era la última propiedad que quedaba del pasado oligárquico de la familia. A comien-

¹² Algunos ejemplos de este tipo de biografía en nuestra tradición latinoamericana son *Las trampas de la fe* de Octavio Paz, *A salto de mata: Martín Luis Guzmán en la Revolución mexicana* de Susana Quintanilla y *Alejandra Pizarnik* de César Aira.

¹³ Los conceptos de escritor profesional y aficionado provienen del artículo de Ángel Rama “El boom en perspectiva”. Rama refiere que el autor profesional debe cumplir con un ritmo productivo constante y suele abordar temáticas del momento. Su producción es en ocasiones descuidada, sin maduración suficiente, pero tiene a la literatura como empleo único, es decir, cuenta con una concentración exclusiva en su obra y en la publicidad de la misma. Rama ubica la consolidación de este autor durante los años del Boom. El escritor aficionado, que precede y sobrevive a esta época, es alguien más inclinado al hedonismo y a la inspiración, sus obras pueden ser “geniales y fragmentarias improvisaciones” (195); tiene una idea de la literatura como sacerdocio, territorio fuera del mercado, aunque para subsistir cuenta con un trabajo alterno, que suele estar en el medio político, editorial o educativo.

zos del año siguiente, compró un libro de contabilidad, Sistema Roca. Al igual que con los *Ejercicios espirituales* escribió en la primera página con letra muy cuidada su nombre, dirección y año. En 1958 se registran cuatro meses con ingresos, todos de la editorial Novaro México; parece que se trataba de pagos por traducciones. El siguiente año, 1959, escribió mes por mes: “Sin ingresos” (*Account book*). En 1960 tiene dos ingresos y, en 1961, tres. La precariedad económica es notable hasta 1962, cuando empieza a trabajar para la *Revista de la Universidad de México* y recibe un salario mensual.

En este caso, lo más significativo es que Ibargüengoitia haya, en primer lugar, adquirido este libro de contabilidad justo cuando iniciaba su vida de escritor, habiendo terminado sus estudios y vendido su última propiedad familiar. Además de esto, destaca el hecho de que registrara, año con año, mes con mes, el no haber recibido ningún ingreso. Se trata de la actitud de un escritor profesional, de alguien que desea vivir de sus escritos, que entiende la literatura como una actividad artística que es también económica. El autor profesional, como lo indica Ángel Rama, requiere de una disciplina férrea que le dé una presencia en el medio con publicaciones periódicas:

el escritor que se ha profesionalizado deja atrás definitivamente tanto la “inquerida bohemia” como la “inspiradora musa” a las que debimos tantas geniales y fragmentarias improvisaciones que no tuvieron sucesión, porque ahora deviene un productor, a imagen de cualquier otro trabajador de la sociedad. Más estrictamente, ocupa dentro de la sociedad un lugar semejante al del empresario independiente que coloca periódicamente objetos en un mercado de ventas y aunque su sistema productivo sigue siendo en la mayoría de los casos artesanal, tal como lo percibiera Valéry, trabaja para un mercado desarrollado, lo que le impone el conocimiento de sus ásperas condiciones, sus líneas tendenciales, sus preferencias, o desdenes. (195)

En menos de una década, Ibargüengoitia escribió más de diez obras de teatro y seis guiones de cine. Se sometía a una disciplina férrea de

creación. Sus temáticas seguían de cerca el interés del medio cultural mexicano. Por ejemplo, en 1959, a medio siglo de la conclusión de la Revolución y a siglo y medio del fin de la guerra de Independencia, escribió una obra con tema histórico, *La conspiración vendida*. Fue además muy consciente del mercado, no tuvo ningún problema cuando en 1955 Álvaro Custodio cambió el nombre de su obra *Clotilde en su casa* por el de *Adulterio exquisito*, esto con el fin de atraer un mayor público. Su verdadero problema, que lo llevó finalmente a renunciar al teatro, fue que este nunca le aportó el dinero necesario para vivir. Salvo sus primeras dos obras, ninguna otra volvió a escenificarse. La leyenda “Sin ingresos”, que escribió mes con mes en su libro de contabilidad es, por lo mismo, una advertencia contra uno de los mayores peligros de la creación, y un anhelo, que, veinte años después, se haría realidad.¹⁴

En 1978, Carmen Balcells aceptó ser su agente literaria. Él lo había intentado sin éxito cuatro años antes, cuando ganó el Premio Novela México con *Estas ruinas que ves*. Sin embargo, después de la publicación de *Las muertas* y de la gran recepción que tuvo con una reseña elogiosa de Ángel Rama y otra de Octavio Paz, la agente catalana aceptó el compromiso, bajo sus propias reglas. Le pidió a Ibarguengoitia la exclusividad en el control de toda su obra, 10% de comisión y un contrato con vigencia de cinco años, renovable. Él estuvo de acuerdo con todo. Veinte años después de escribir “Sin ingresos” durante los doce meses del año, su destino estaba en las manos de la agente literaria más importante de la lengua española.

¹⁴ En este anhelo de poder vivir de la escritura, Ibarguengoitia recorrió un trayecto muy similar al de los escritores modernistas (como lo describe Julio Ramos en *Desencuentros de la modernidad en América Latina*). Ibarguengoitia ingresó al periódico *Excelsior* invitado por Julio Sherer García en diciembre de 1968; publicaba dos textos de opinión por semana. Sin embargo, cuando decidió escribir *Estas ruinas que ves* pidió una licencia de medio año en el periódico para dedicarse exclusivamente a su novela. Y después, cuando reunció a *Excelsior*, pudo escribir finalmente la novela *Las muertas*. Es decir que, si bien el trabajo le sirvió para poder vivir de su escritura, no le permitía dedicarse a proyectos más ambiciosos como lo fueron sus novelas.

Podemos ver entonces el recorrido a la profesionalización, desde el autor que en su juventud tuvo siempre la necesidad y el deseo de obtener dinero con sus obras, que escribió con una disciplina férrea y que era muy consciente del interés temático del medio literario y del mercado cultural, hasta el otro que, en su madurez, dio el paso definitivo al contratar como agente a Balcells. En menos de un mes, ella le pidió volver a firmar los contratos de todas sus novelas con Joaquín Mortiz. Entre los cambios significativos incluyó un aumento de 10 a 12% cuando se superaba la venta de 30 mil ejemplares por cada título y la necesidad de renovar el contrato cada tres años. Díez-Canedo, que nunca respondía una carta, le escribió de inmediato lamentando su decisión:

El martes y el jueves tuvimos, en dos sesiones, una discusión perfectamente circular y repetitiva, en la que Joaquín pasó varias veces por estas posiciones y otras. A) “Si usted quiere que firme este documento, lo firmo, porque yo firmo lo que usted quiera”. B) “En realidad, lo que yo debería hacer, es decirle a usted, aquí están sus libros, váyase con Carmen Balcells”. C) “¿Por qué, si usted y yo hemos tenido tratos durante quince años sin ninguna dificultad, vamos ahora a firmar un contrato fechado hace un mes en Barcelona? (*Carmen Balcells*)

Tenemos aquí el encuentro de dos mundos: el autor aficionado contra el autor profesional, y el editor de una pequeña empresa cultural contra un agente literario que trabaja con los grandes consorcios.¹⁵ Al final, lo sabemos, Balcells logró darle la visibilidad y el

¹⁵ Rama define en “El boom en perspectiva” la lógica de una pequeña empresa cultural como aquella que: 1) cuenta con una figura significativa de editor; 2) enfrenta un factor de riesgo alto en apuestas a escritores poco comerciales con temáticas y estilo arriesgado; 3) cuenta con una diversidad de títulos y grandes tirajes *–pocket book–* de obras consideradas fundamentales que aprovecharon el crecimiento de la sociedad lectora antes del *boom*; 4) realiza una importación de autores sugerentes, interesantes a una minoría atenta (177). Mientras que los grandes consorcios: 1) reemplazan la figura del editor por un grupo editorial; 2) apuestan a

dinero que Ibargüengoitia siempre soñó. Trabajó como traductor, reseñista, profesor y articulista (en el periódico *Exvélstior*) hasta que, en 1982, pudo finalmente vivir de sus regalías. Su obra fue traducida y publicada al inglés y al francés en 1983. Joaquín Mortiz fue adquirida por el Grupo Planeta alrededor del año 1982 y la obra de Ibargüengoitia ha permanecido desde entonces con este grupo: su difusión es sumamente exitosa.

Poética

Hemos analizado en el apartado anterior la idea de escritor y de medio literario que poseía Ibargüengoitia; en este otro nos enfocaremos en su visión de la literatura. Obtenemos nuestra interpretación de dos de sus prácticas de escritura. La primera tiene que ver con los cuadernos que lo acompañaban siempre en la creación de una novela. Ibargüengoitia escribía las versiones de sus novelas de corrido hasta detenerse en un momento que podía haberle parecido flojo, aburrido o, de manera muy distinta, un momento clave en la historia. Después tomaba un cuaderno en el que apuntaba sus impresiones de lectura. La segunda práctica tiene que ver con la manera en que abrevaba de su propia experiencia para recrear tramas y personajes de sus novelas. No es nuestra intención probar si aquello que relata en sus textos de ficción era verdad o no. Queremos, en cambio, destacar esta voluntad de retomar aspectos personales que ubican sus novelas en espacios locales reconocibles, así como un lenguaje coloquial de gran oralidad como punto importante de su poética literaria. En este caso contamos de igual manera con sus cuadernos y, además, con su correspondencia personal.

títulos “con un alto margen de confiabilidad de ventas”, autores como “marca”, o temáticas actuales que sean noticia (178); 3) reducen títulos, temas y autores para realizar, en cambio, grandes tirajes en grupos temáticos o de autores; 4) utilizan las fronteras políticas como fronteras para la concentración de mercado.

Empecemos con los cuadernos que acompañaron su proceso creativo. No encontramos en ellos una postura poética declarada ni ideales estéticos, tampoco se menciona a otros autores ni lecturas que nos sirvan para analizar una relación intertextual o para determinar la afiliación a una tradición literaria específica. Sus cuadernos cumplían más bien con fines prácticos. Así lo vemos, por ejemplo, en aquellos que acompañaron al autor durante la escritura de *Las muertas*, novela que le tomó trece años concluir. La primera versión del texto, inspirado en el caso de las Poquianchis, fue una suerte de crónica narrada en primera persona. Al releer el texto, en 1966, no le satisfizo y asumimos que pensó en una estructura y género más apegado a la novela. Uno de sus primeros apuntes revela que buscaba más complejidad narrativa: “la historia se vuelve plural, muchas voces; compleja la cronología. Habrá textos narrados desde 10 años hasta 8 días antes del presente de la acción” (*Las muertas*). Había consultado el expediente del caso, pero las voces de las víctimas estaban siempre mediadas por la escritura leguleya del burócrata que las registró. Pudo haber pensado en entrevistar a las involucradas, pero su timidez —como declaró después en una entrevista— lo detuvo.¹⁶ La solución para la pluralidad de voces le vino el 31 de diciembre de 1974, fecha en la que escribió en su cuaderno:

Pensamiento de fin de año: Entre el viaje a la costa y la vida de Beto (también Simón, Juan González), se abre un capítulo intitulado ‘Almanaque de las Baladro’ que contendrá frases notables dichas por las hermanas, y sucesos de sus vidas, contados con mucha brevedad, que nos permitan esclarecer su personalidad. (*Las muertas*)

Otro problema significativo de *Las muertas* fue la voz narrativa, que cambió constantemente. En una primera versión de 1965, el narrador estaba en primera persona y era muy similar, en el uso del

¹⁶ If I had been Truman Capote, I would have gone round and interviewed everybody, got many tapes, but I’m very bad at that, I’m very shy. So I invented the characters, they are composite images of different people I know (cit. en Herbert).

humor irónico y de datos autobiográficos, al de los cuentos de *La ley de Herodes*. Diez años después de esa primera versión, escribió en un cuaderno: “El libro de las Baladro va a estar presentado, comentado y ordenado por Paco Aldebarán (yo: *Estas ruinas*)” (*Las muertas*). Para entonces había ya terminado su novela *Estas ruinas que ves*, narrada por el mismo Paco Aldebarán. Esta idea, sin embargo, no le resultó porque ya para el siguiente año dudaba, según lo expresó en un cuaderno con fecha del 4 de enero de 1976: “El caso de Blanca. Posibilidades. El narrador dice cómo se ponía la Calavera al hablar de Blanca. O bien abre con la Calavera. O bien pasa del relato de la Calavera, al del libertino, al album, a la descripción de la enfermedad a la curación”. En otro cuaderno, fechado el 14 de mayo del mismo año, con título Nueva Tercera Versión, escribe: “El narrador estará fuera de la novela. Es quien escribe la novela” (*Las muertas*). Sabemos que esta fue la decisión final. Contamos, sin embargo, con una carta que Ibargüengoitia le escribió a Joy Laville en 1970, donde ya se expresaba la misma solución: “Sigo pensando en cómo corregir la chingada novela y llego a la conclusión de que quizá la manera correcta de hacerla es que ocurra en la cabeza del narrador, a partir del hecho consumado y caminando hacia atrás (en tiempo) en busca de aclaración” (*Laville*). Es decir, que Ibargüengoitia dio con su narrador seis años antes de la fecha en que volvió a encontrarlo, ahora con más convicción y certeza.

Tenemos cuadernos como el de *Las muertas* en casi todas sus novelas. En ellos se desarrollan problemas muy puntuales, relacionados con hechos específicos de la trama: si era necesario hacer cambios en los personajes, el espacio o el tiempo de la acción; si debía realizar correcciones o añadidos, entre otros. La suya era una poética que se enfocaba en cada uno de los componentes de la obra como si esta funcionara como una máquina cuyo objetivo final era atrapar la atención de un lector ideal que exigiera entretenimiento y complejidad formal;¹⁷ de ahí que todas sus novelas practica-

¹⁷ El símil entre la obra literaria y una máquina quizá le habría gustado: Ibargüengoitia estudió la carrera de Ingeniería de Minas y Metalurgia.

ran géneros considerados como comerciales o, en algún momento, menores (autobiografía, melodrama, histórico, policíaco y de crónica). Estos géneros, sin embargo, los subvirtió por medio de la parodia y de una estructura sumamente compleja, que es la que Ibargüengoitia revisaba constantemente en sus cuadernos.

Veamos ahora la segunda práctica literaria enfocándonos en su última novela incompleta, a la que posiblemente iba a titular *Isabel cantaba*. Contamos con manuscritos, cuadernos y correspondencia que hacen referencia a esta novela. En el caso de los manuscritos, tenemos al menos diez que terminan de manera abrupta en distintos pasajes. En casi todos el inicio y el entramado de la historia es claro, pero carecemos de su posible densenlace. Es posible afirmar que se trataba, por lo tanto, de un texto autoficcional: la trama alude, por un lado, a sus recuerdos de infancia (hijo de una familia adinerada venida a menos) y, por otro, a los de un *affaire* romántico frustrado, muy similar al de su cuento “La vela perpetua” (salvo que, en este caso, el narrador frustrado es un guionista de cine y la mujer que desea sin lograr enamorarla es una actriz). Podemos afirmar, además, que la mujer ya no es Luisa Josefina, sino Ángela Gurría. En una carta del 8 de agosto de 1981, que Ibargüengoitia le escribió a su entonces gran amiga, le dice: “Esta novela se llamará Isabel cantaba.^{*} Espero terminarla algún día y que te guste. ^{*}Te aseguro que te reconocerás pero no te ofenderás”. Otro hecho que nos inclina a pensar en la autoficción es el cuaderno de apuntes que inició al momento de obtener la idea de su novela. En él narró varios pasajes autobiográficos, como sus recuerdos de infancia en la hacienda familiar de San Roque:

EJERCICIOS DE MEMORIA que sería un buen preámbulo —el relato no el libro— para ISABEL CANTABA y el nuevo ciclo de novelas que se presenta en el horizonte. Tres o cuatro novelas sobre “la capital” con personajes basados en la realidad pero con tramas ligeramente —o más— ficticias... Ahora que examino lo que he pensado decido que está bien. Hacer algo rigurosamente autobiográfico que sea interesante de por sí, de un tamaño elástico. (*Isabel...*)

Al final, Ibargüengoitia eliminó el libro sobre sus recuerdos de infancia “por deprimente” (*Isabel...*) y se enfocó únicamente en los años de la adolescencia, de la universidad estudiando teatro y del *affaire* romántico frustrado. En el apunte citado, Ibargüengoitia refiere un proyecto más vasto, con otros libros que estarían incluidos en los “ejercicios de memoria”. Pero como hemos visto y han analizado críticos como María Cristina Secci, la obra temprana de Ibargüengoitia es sumamente autoficcional; en especial, *La ley de Herodes*. Esto nos da pauta para nuestra siguiente interpretación que, más que aludir a la veracidad o no de lo narrado, o a su tendencia o no a la autoficción, nos interesa por lo que representa en la poética de Ibargüengoitia. La suya es una escritura que ocupa espacios hasta entonces poco abordados: la provincia mexicana y el medio cultural de la capital del país.¹⁸

Antes de Ibargüengoitia, la provincia y el campo habían sido el escenario de la Revolución traicionada; escenario de luchas y dramas, de violencia y miseria. La capital era el espacio donde convivían de manera conflictiva la modernidad, la colonia y lo prehispánico. En ambos casos, la oralidad solía estar restringida a la voz de los personajes.¹⁹ Con Ibargüengoitia tenemos un narrador coloquial (suele estar en primera persona) con escenarios de la clase media cultural citadina o de provincia. Esta novedad se debe, en parte, al hecho de que usaba para sus tramas anécdotas personales y personajes de su entorno más cercano. La literatura para él debía ser una maquinaria

¹⁸ Esto mismo notó Guillermo García Oropeza en su reseña sobre *La ley de Herodes*: “Ibargüengoitia alcanza un medio que urgía ironizar: el de los brillantes mexicanos del aquel (sic) Renacimiento expresivo que prestaba sus luces a la Universidad, la Zona Rosa y las Editoriales. El México de la Nueva Cultura de Clase Media, que recibía becas, que mandaba construir casas en arquitectura moderna, que estudiaba Filosofía y Letras, que iba al teatro, a San Antonio, a Nueva York, a París. México motorizado y anglicado; curiosa sociedad burguesa que se encanta leyendo libros sobre la Revolución Socialista. Mexico Junior” (García).

¹⁹ Claro está que hay excepciones, la más notable para la literatura del campo es Juan Rulfo; y para la citadina, Carlos Fuentes y, poco antes de él, Luis Spota (*Casi el paraíso* 1956).

de mecanismo complejo pero presentada en un espacio reconocible para el/la lector/a. Esto que podría parecer ahora algo natural, no lo era tanto en una época donde la escritura anhelaba semejarse a modelos de gran complejidad formal, provenientes en su gran mayoría de regiones europeas y estadounidenses.²⁰

La crítica biográfica obliga a la investigación del archivo personal del autor, incluidos los testimonios orales de amistades, familiares y colegas, a la vez que de las fuentes bibliográficas tradicionales. Si no se entiende como un anecdotario de vida, como una narración centrada en un individualismo exacerbado y sí, en cambio, como una crítica interdisciplinaria de carácter híbrido en un balance entre individualismo y determinismo social, dicha crítica nos puede aportar conclusiones sólidas.

Por ejemplo, el estudio de la vida y la obra de Jorge Ibargüengoitia nos aportó resultados significativos para leerlo como un personaje complejo con una preocupación religiosa y existencial genuina (sobre todo cuando sufría de relaciones afectivas no correspondidas), que abordó alternando entre el humor y la seriedad. En una perspectiva menos individual y más determinista, Ibargüengoitia formó parte de una generación de escritores que vio el sueño de los modernistas concretarse en la figura del escritor profesional. En ese sentido, él fue uno de varios que trabajó e hizo lo posible para vivir de su literatura, y fue uno de pocos que lo logró. Sus últimos tres años de vida en París los dedicó exclusivamente a su escritura y a la promoción de su figura autoral. Por último, un escritor es, sobre todo, alguien con una idea muy clara de lo que es y no es literatura, con una poética que en ocasiones expresa de manera abierta y crítica, y en otras, de manera más velada en su obra. Es posible saber, por medio de sus cuadernos y su correspondencia, que la poética de Ibargüengoitia daba prioridad a la oralidad, al lenguaje coloquial y

²⁰ Ejemplo de ese prejuicio contra la oralidad y las tramas ciudadanas de clase media fue la clasificación por parte de Margo Glantz, con gran éxito mediático, entre autores de la onda (que narran sus aventuras adolescentes con *slang*) y autores de escritura (cuya preocupación es el lenguaje y la estructura).

sencillo; sus espacios fueron siempre mexicanos, ya sea por referencia directa o por contexto; y abrevó, no solo de obras consagradas (alguna vez afirmó haberse puesto a leer *En busca del tiempo perdido* en francés, lo que consideró una dura prueba), sino también de los géneros supuestamente menores que suelen atrapar la atención del lector por su estructura convencional, que él, sin embargo, cambió con el uso de la parodia y de estructuras narrativas complejas.

Bibliografía

- Altick, Richard. *The scholar adventurers*. The MacMillan Company, 1951.
- Batis, Huberto. “El mundo de los libros”. *Suplemento Sábado, Unomásuno*, no. 22, octubre 1979.
- Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Éditions du Seuil, 1998.
- Díaz Arciniega, Víctor. “Cronología”. Ibargüengoitia, *El atentado. Los relámpagos de agosto*, Colección Archivos, 2002.
- Dosse, François. *El arte de la biografía. Entre historia y ficción*. Universidad Iberoamericana, 2011.
- Gaitán, David. *Memorias Luisa Josefina Hernández*. Ediciones El Milagro y Universidad Autónoma de Nuevo León, 2016.
- García Oropeza, Guillermo. “Reseña La ley de Herodes”. *El informador*, mayo 1972.
- Glantz, Margo. “Onda y escritura: jóvenes de 20 a 33”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006, cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvq3c2
- Herbert, Hugh. “Hugh Herbert meets the Mexican novelist, Jorge Ibargüengoitia. No holds barred”. *The Guardian*, 18 de marzo de 1983.
- Holmes, Richard. *Footsteps: Adventures of a Romantic Biographer*. Vintage Departures, 1985.
- Jablonka, Ivan. *La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales*. Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Leñero, Vicente. *Los pasos de Ibargüengoitia*. Joaquín Mortiz, 2009.

- Ibargüengoitia, Jorge. Account book. Jorge Ibargüengoitia Papers, C1334, Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.
- _____. *El atentado. Los relámpagos de agosto*. Edición crítica coordinada por Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega, Colección Archivos, 2002.
- _____. Balcells, Carmen 1968-2008. Jorge Ibargüengoitia Papers, Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.
- _____. Carta a Ángela Gurría. 04 diciembre 1976. Colección personal de la remitente.
- _____. Carta a Ángela Gurría. 08 agosto 1981. Colección personal de la remitente.
- _____. *La ley de Herodes*. Joaquín Mortiz, 2003.
- _____. *Isabel cantaba*; Jorge Ibargüengoitia Papers, C1334, Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.
- _____. *Las muertas*. Jorge Ibargüengoitia Papers, C1334, Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.
- _____. *Laville, Joy*. Jorge Ibargüengoitia Papers, C1334, Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.
- _____. *Notebooks (1)*. Jorge Ibargüengoitia Papers, C1334, Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.
- Laville, Joy. "Llevaba el sol adentro. Imágenes de Jorge". *Vuelta*. no. 100, volumen 9, marzo 1985.
- Muñoz Alarcón, Horacio. *En primera persona. Cronología ilustrada de Jorge Ibargüengoitia*. Cámara de Diputados, 2008.
- Parke, Catherine N. *Biography. Writing lives*. Routledge, 2002.
- Rama, Ángel. "El boom en perspectiva". *Signos Literarios*, vol. 1, no. 1, enero-junio 2005, pp. 161-208.
- Secci, Cristina M. *La realidad según yo la veo. La ley de Jorge Ibargüengoitia*. Ediciones La Rana / Biblioteca Montaigne, 2013.
- Worten, John. "The Necessary Ignorance of a Biographer". *The Art of Literary Biography*, Oxford University Press, 1995.

Restituciones borgeanas: “El otro Aleph” de Cecilia Eudave

Borgean restitutions: “El otro Aleph” by Cecilia Eudave

MARISOL NAVA HERNÁNDEZ
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE TLAXCALA
marinav00@hotmail.com

Resumen:

En el cuento “El otro Aleph” de la escritora mexicana Cecilia Eudave se presenta una valiosa propuesta en torno al discurso fantástico sostenida por la alteridad tempo-espacial y por los desdoblamiento de los personajes, lo cual se complementa con sus vínculos transtextuales, en tanto remite al célebre cuento “El Aleph” de Jorge Luis Borges. El objetivo de este artículo consiste en analizar “El otro Aleph” de Eudave, a partir tanto de sus registros fantásticos como de sus relaciones transtextuales. La confluencia de ambos elementos demuestra que lo fantástico, en tal relato, surge gracias a sus vínculos con el cuento borgeano. Para el análisis recupero los postulados teóricos de Tzvetan Todorov y de Rosalba Campra. En concreto, de Todorov recobro el uso del imperfecto, las frases modalizantes, el sentido literal, la vacilación representada y los temas del Yo. A lo cual aúno la propuesta de Rosalba Campra, a través de las convalidaciones, los silencios, los indicios y las categorías sustantivas. Respecto a la transtextualidad, me centro en la propuesta de Gérard Genette, noción puntualizada en el paratexto, el intertexto y el hipertexto. Por todo ello, “El otro Aleph” de Cecilia Eudave configura un seductor mecanismo que implica el reconocimiento de la literatura anterior, pero también habilidad y talento para, a partir de una obra precedente, proponer un nuevo universo ficcional.

Palabras clave:

cuento, fantástico, transtextualidad, Aleph, Jorge Luis Borges, Cecilia Eudave.

Abstract:

The short story “El otro Aleph”, written by the Mexican writer Cecilia Eudave, is bursting with a valuable proposal around the fantastic discourse, supported by the temporal-spatial otherness and character’s unfolding, which is complemented with its transtextual links, Jorge Luis Borges’ tale “El Aleph”. The confluence of both elements shows that the fantastic, in Eudave’s story, arises from its links with the Borges’s story. The analysis recovers the theoretical postulates of Tzvetan Todorov and Rosalba Campra. Specifically, Todorov’s use of the imperfect, modalizing phrases, the literal sense, represented hesitation and, themes of the Self. To which Campra’s proposal of validations, silences, signs and substantive categories, is added. Transtextuality is, as proposed by Gérard Genette, a notion pointed out in the paratext, the intertext and the hypertext. For all these reasons, “El otro Aleph” by Cecilia Eudave sets up a seductive mechanism which implies recognizing previous literature, as well as the skill, intelligence and talent to create a story where, without excluding the previous work, a new fictional universe is proposed.

Key words:

Tale, fantastic, transtextuality, Aleph, Jorge Luis Borges, Cecilia Eudave.

Introducción

Cecilia Eudave se ha destacado como una de las más importantes escritoras de la literatura mexicana contemporánea en sus múltiples facetas: narradora, ensayista, poeta y antóloga.¹ Sin embargo, su

¹ Nacida en 1968, estudió Letras en la Universidad de Guadalajara y el doctorado en Lenguas Romances en Montpellier, Francia. Obtuvo la beca “Salvador

cuentística, por encima de sus poemas, ensayos y novelas, ha llamado la atención de varios críticos, quienes resaltan sus cualidades y originalidad. Gabriela Zúñiga López la cataloga como “una de los exponentes de la renovación de la literatura fantástica hispanoamericana”. Otra mirada, más analítica y sustentada, es la de Ana Rosa Domenella, quien analiza sus dos primeros libros, *Técnicamente humanos* e *Invencciones enfermas*, y pondera las virtudes de estos, desde su excelente edición integrada con notables ilustraciones, hasta sus rasgos estéticos: “Textos breves que sobrevuelan entre el grotesco, el humor negro y los rasgos ‘neofantásticos’, y cuyos títulos sugieren una línea de lectura: la escritura como un ‘constructor’ de otros géneros literarios, o sea, la línea del pastiche y la parodia” (“Tres cuentistas” 364). Asimismo, indica otros rasgos escriturales como la focalización constante en el cuerpo humano, el cual se presenta fragmentado, degradado, producto de una mercantilización que exhibe el “cuerpo del horror”, en tanto la violencia signa cada uno de esos cuerpos y relatos percibiéndose una constante pulsión de muerte,

Novo” en 1990-1991 y también fue becaria del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Jalisco en 1997. Actualmente es profesora e investigadora en la Universidad de Guadalajara. Entre sus libros de ensayo, estudios y crítica se encuentran los siguientes: *Aproximaciones. Afinidades, reflexiones y análisis sobre textos culturales contemporáneos* (2004), *Las batallas desiertas del pensamiento del 68: acercamiento analítico a Ciudades desiertas de José Agustín* (2006), *Sobre lo fantástico mexicano* (2008) y *Diferencias, alteridades e identidad: narrativa mexicana de la primera mitad del siglo XX* (2015). Sus novelas son *Bestiaria vida* (2007), *La criatura en el espejo* (2007), *El enigma de la esfera* (2008), *Pesadillas al mediodía* (2010) y *Aislados* (2015). Sus libros de cuentos son *Técnicamente humanos* (1996), *Invencciones enfermas* (1997), *Registro de imposibles* (2000), *Países inexistentes* (2004), *Sirenas de mercurio* (2007), *Papá Oso* (2010), *Técnicamente humanos y otras historias extraviadas* (2010), *Para viajeros improbables* (2011), *Los genios de las botellas* (2011), *En primera persona* (2014) y *Microlapsos* (2017). Cecilia Eudave ha ganado varios reconocimientos, entre los que destacan el Premio Nacional de Novela Corta “Juan García Ponce” en la Bienal de Literatura de Yucatán 2007 por *Bestiaria vida*; Mención Honorífica por el libro *Sobre lo fantástico mexicano*, en el Annual International Latino Book Awards; y finalmente, un año después, obtiene otra mención honorífica en el mismo evento, pero ahora con la obra *Técnicamente humanos y otras historias extraviadas*. “Algunos de sus cuentos se han traducido al chino, coreano, italiano, japonés y portugués” (“Cecilia Eudave”).

mediante escenas masoquistas o sádicas, siempre destructivas que, en lugar de unir los cuerpos, los destruyen (368), todo ello salpimentado con humor y una gran dosis de absurdo (“Introducción” 39).

Por su lado, Pablo Brescia examina tanto los aspectos formales como temáticos de *Técnicamente humanos*. De principio, subraya la brevedad, la cual “pautada desde el inicio, se transforma en el código formal desde donde Eudave narra sus microhistorias. No obstante, la matriz formal se hace más compleja, ya que un factor intratextual —un personaje que viaja de relato en relato— modifica la idea de brevedad, al hilar un relato más largo, narrado a través de los otros cuentos del libro” (376-77). Dicho personaje es Mercedes, quien desde su papel “al margen”, como lo considera Brescia, va urdiendo la trama de la obra. En este agudo análisis, Brescia propone un registro narrativo para la obra de Eudave denominado “*pasaje lúdico entre mundos imaginarios*”, el cual consiste en una apuesta por la imaginación, por la construcción de mundos alternos y por un diálogo entre personajes de distintos cuentos y con otros discursos como la historia o algunos tópicos de la literatura medieval, todo presentado con una pátina de humor e irreverencia, desplegando una “perspectiva irónica que socava las imágenes preestablecidas” (386) mediante recursos metaficcionales en donde surge “una estructura narrativa de textos interrelacionados” (390).

En “Lo fantástico lúdico (La narrativa de Cecilia Eudave)”, me centro en el libro *Registro de imposibles*, particularmente en los cuentos fantásticos, examinando sus características discursivas y temáticas. En esa medida, enfatizo el papel de la ambigüedad y de los silencios que funcionan como soporte narrativo, los cuales “incrementan la tensión narrativa e intención lúdica” (287). Asimismo, analizo la presencia del absurdo (288), de cuyo resultado “el miedo, angustia o intimidación son inexistentes, atributo debido al arpegio estilístico, donde se aúna lo paródico con un fino ingenio, humor y literalización, resultando un delicioso discurso sardónico” (289). En cuanto a las temáticas de *Registro de imposibles*, señalo el predominio del doble y del otro, concretados mediante algún miembro autónomo del protagonista (un ojo, una boca, un tatuaje) o en insólitos personajes (un vampiro, una araña, una fantasmal joven, unas hormigas). Por

todo ello, considero que los cuentos de este libro exponen una narrativa lúdica, en tanto, se advierte en ellos “la intención de jugar con el lenguaje, con las acciones y los personajes” (292), mediante un pulimento onírico, absurdo y fantástico.

Sobre *Técnicamente humanos y otras historias extraviadas*, donde se reúnen las dos primeras obras de Eudave, junto a nuevos relatos, Elizabeth Vivero comenta:

Acidez, extrañeza, asombro, turbación, son algunos de los adjetivos con los que se puede describir la escritura de Cecilia Eudave . . . recrea en sus textos esos mundos interiores que nos carcomen, que nos causan pesadillas, que nos seducen por el terror que despiertan en nosotros mismos. Sus historias, salpicadas de ciertos elementos fantásticos que le imprimen a la narración esa sensación de irrealidad, sacuden al lector a cada frase al mostrarle el reflejo de lo que somos o de lo que somos capaces de llegar a ser.

Este libro resulta de particular interés, pues integra el cuento que analizo, el cual se ubica en la sección “Historias extraviadas” donde, a decir de Elizabeth Vivero, “Los personajes son lanzados sin más a enfrentarse con sus propios temores, con sus angustias y sus obsesiones inalcanzables”. A pesar del interés en torno al libro, “El otro Aleph” de Cecilia Eudave no ha sido comentado ni analizado por la crítica, por lo que se instaura en un terreno fértil y significativo para el estudio, sobre todo por sus vínculos borgeanos.

El otro Aleph

En 1996, Cecilia Eudave publica su primer libro de cuentos bajo el título *Técnicamente humanos*. Catorce años después, en 2010, vuelve a editar esta obra, ahora nombrada *Técnicamente humanos y otras historias extraviadas*, donde incluye, además de sus primeros cuentos, dos secciones más: “Historias extraviadas” e “Hiperbreves”. Esta ampliada reedición, como la propia Cecilia Eudave lo indica, deviene significativa en el aspecto personal, pues representa:

el principio y ahora con esta publicación el fin de una etapa, la de esa escritura antes y después de perder a mis padres, la de esa escritura joven, nerviosa e inmediata, cargada de imaginación, de reminiscencias a mis lecturas favoritas; pero también la escritura de la transición adolorida, triste y amarga, pero siempre cargada de esa ironía, de ese humor negro que van marcando mis textos más allá de ser algunos fantásticos y otros terriblemente posibles... (“Técnicamente humanos”)

Los cuentos integrados a *Técnicamente humanos y otras historias extraviadas* evidencian un apego a los registros estéticos de lo fantástico, lo cual se percibe en toda la obra de Cecilia Eudave. Ruth Escamilla lo refrenda al considerar a Eudave una experta en literatura fantástica y en cuento, donde las huellas de Borges, Quiroga, Cortázar, Poe, la mitología clásica y la imaginación medieval son constantes. “El otro Aleph”, integrado a la sección “Historias extraviadas”, lo demuestra cabalmente.

En dicho cuento, el narrador personaje, cuyo nombre se omite, rememora una etapa de su vida con angustiantes implicaciones para su presente y futuro. Antaño estuvo casado con Matilde, con quien comparte gustos e intereses; uno de ellos es su afición a la obra del escritor argentino Jorge Luis Borges. En cierta ocasión, la pareja se entera de que un hombre “de aspecto vulgar” (105) vende un ejemplar autografiado por Borges, en cuyo contenido se encuentra “El Aleph”, texto que cautiva a ambos personajes. Por ello, se entrevistan con el dueño en el café Mandoka para negociar la adquisición del libro, pero ante el excesivo costo demandado por el hombre la venta no se concreta. Posteriormente, el propietario organiza una subasta del libro, a la cual acude la pareja, pues como informa el narrador “nos invadió a Matilde y a mí una necesidad malsana de poseer el libro, nos enloquecimos temporalmente...” (107). Debido a este arrebato, Matilde roba el ejemplar, mas sus hábiles argucias impiden que ella y el narrador sean descubiertos como los ladrones:

Yo no me acuerdo con exactitud en qué momento Matilde, con virtuosismo brutal —no se puede describir de otra for-

ma—, en medio de los convidados a la subasta (sí, el hombrecito vulgar invitó a los interesados a pujar por el libro), se aproximó como una sombra nacida de todos los deseos y ¡zas!, metió el libro entre la falda y su blusón negro. ¡Nadie lo notó! Todavía pienso en ello y sudo descomunadamente, ahogándome en silencio, viéndome ahí, en medio de esos seres que, con el dinero en sus bolsillos, esperaban llevarse el volumen a casa, mientras Matilde iba con él rumbo al auto y yo me quedaba ahí pasando a traguitos el vino espantoso que el anfitrión nos ofreció esa noche. (107)

La ilegítima sustracción del libro altera la relación matrimonial de la pareja, pues a partir de ese momento comienza la discusión sobre quién merecía más el libro: “Total, cada vez que hablábamos del suceso recriminaba mi cobardía: «Collotas», me decía, yo le respondía enfadado: «pero no rata»” (109). Dicho malestar deteriora su relación hasta divorciarse. En el presente, el narrador tiene un sueño, en el que Matilde le reclama el ejemplar autografiado por Borges que, según recuerda el narrador, se quedó entre sus posesiones. Él busca incansablemente el volumen sin hallarlo. Este hecho lo angustia sobremanera, pues además recibe constantes llamadas de Matilde. Notablemente preocupado, el narrador personaje recurre a Alfredo, un amigo de la pareja quien, tras una prolongada y digresiva conversación sobre sus absurdos proyectos escriturales, le informa al narrador que Matilde lo anda buscando, pues tuvo un sueño similar al de él, solo que invertido, pues él exigía el libro a ella, quien al despertar tampoco encontró el ejemplar. Por este motivo, el narrador acuerda una cita con Matilde para hablar sobre el extraño suceso. La pareja se reencuentra. Mientras caminan sin rumbo fijo, la atribulada Matilde le asegura a su exesposo que Borges era un tipo de Aleph, por eso, al robar el libro han alterado un orden que ahora puede restituirse en contra de ellos. Sin saber bien cómo, ambos ingresan al café Mandoka para continuar su charla y ahí observan una escena conocida: el hombre vulgar de antaño, dueño del ejemplar de Borges, conversa con una pareja cuyos miembros, anhelantes de ese libro, lo hojean; esa pareja se parece mucho a ellos. El narrador

quiere dirigirse a esas personas, pero Matilde lo detiene, hasta que la segunda pareja sale del café. Entonces, el narrador y Matilde se acercan al hombre para descubrir, mediante sus palabras, que los personajes recién marchados son ellos mismos; así, el pasado se ha fundido con el presente en una terrible y fantástica repetición de personajes y sucesos.

“El otro Aleph” está organizado en cuatro secciones marcadas con números. En la primera parte, el narrador personaje relata su sueño y la infructuosa búsqueda del ejemplar autografiado por Borges; en la segunda, mediante una analepsis, cuenta la historia del robo de aquel libro, en donde la protagonista es Matilde, su ex esposa; en el tercer apartado, recupera el orden cronológico de la historia, pues recurre a su amigo Alfredo, quien le informa de la también improductiva búsqueda del volumen por parte de Matilde; finalmente, en la cuarta sección, se reencuentra la pareja y sobreviene la irrupción fantástica gracias a la repetición de historias y personajes. La estructura presenta una sutil gradación basada en la intensidad narrativa de los hechos. En esa medida, el *crescendo* narrativo es pausado y poco perceptible, pues existen secuencias, como la inconsistente conversación entre el narrador y Alfredo, ubicada en la segunda parte del cuento, que atenúan su progresión.

La historia de “El otro Aleph”, según lo formulado por Rosalba Campra, presenta algunos datos extratextuales que exponen un “efecto de realidad”, en donde “El mundo del texto aparece así como un reflejo minucioso, y al mismo tiempo sutilmente deformado, de esa verdad que existe más allá del texto, en el mundo en que el lector lee su libro” (70). Las “convalidaciones” (70) con el mundo extratextual encuentran varios mecanismos: integrar referencias espaciales, mediante indicadores geográficos precisos, tan puntuales que “el lector, en sus mapas, puede verificarla con exactitud” (70); aludir a personas reales, quienes son ficcionalizadas; y finalmente, remitir a un conocido libro (u obra artística), el cual forma parte del registro bibliográfico y cultural del lector, por lo que es verificable y tangible en la realidad extratextual (72-73). Gracias a estos mecanismos, se acentúa el “efecto de realidad” que en determinado momento fractura lo sobrenatural. Por tanto, “Lo fantástico resulta así,

paradójicamente, el territorio ficcional más sujeto a las leyes de la verosimilitud” (68), pues sin ella no se evidenciaría como alteridad.

En este sentido, “El otro Aleph” expone los tres mecanismos, todos centrados en el escritor Jorge Luis Borges. Así, el dueño del ejemplar autografiado por el escritor argentino comenta las circunstancias en las cuales obtuvo el codiciado autógrafa: “Él afirmó que consiguió la firma azarosamente cuando estuvo de viaje en Madrid y le dieron el pitazo de que Borges se hospedaba en el Palace Motel, en la habitación 404. Aprovechó que un amigo lo entrevistaría a las 10:15 de la mañana. Entonces se coló para pedirle la firma” (105). Mediante un ligero cambio, el narrador alude al famoso Hotel Palace de Madrid, cuya hermosa arquitectura cautivó a Jorge Luis Borges: siempre que visitaba la capital española se hospedaba ahí, como lo refieren muchas anécdotas (“Palace de Madrid”). A esta referencia espacial, se suma la descripción del ejemplar firmado por Borges, volumen perteneciente a:

la insulsa colección titulada biblioteca básica de Salvat, el tomo 91, impreso en España en 1971, bajo el nombre de *Narraciones . . .* No nos importó que fuera un libro barato, ni que se hubiesen tirado miles de ellos con sus cubiertas a tres tonos: beige, con recuadros en amarillo y el central en naranja. No nos molestó la calidad del papel ni lo cetrino de las hojas. (105-06)

La Colección Biblioteca Básica de Salvat se publicó entre los años 1969-1973, bajo los sellos de Salvat Editores y Alianza Editorial. El número noventa y uno, efectivamente, corresponde a las *Narraciones* de Jorge Luis Borges; por tanto, forma parte del acervo cultural del lector, quien puede localizar el ejemplar en alguna biblioteca (“Biblioteca Básica de Salvat”). Estos datos sustentan con eficacia el marco realista del cuento, no solo al fundamentar su verosimilitud, sino también al evidenciar la fuerza de la alteridad fantástica que, hacia el final, sobreviene para quebrantar la lógica realista.

Otro elemento importante en esta trayectoria hacia lo insólito es la “vacilación representada” (Todorov 30) a través de múltiples

preguntas formuladas por el narrador intradieгético, las cuales surgen de un sueño que ha tenido: “¿Por qué un sueño podía tomar esas dimensiones, salir de mi cabeza e inundarlo todo?” (103). Este onírico episodio, donde Matilde le exige al narrador el libro de Borges, le atormenta al despertar, pues recibe constantes llamadas de su ex esposa: “¿por qué la había soñado reclamándome el libro con tanta fuerza? ¿Por qué tenía ya varias llamadas tuyas en mis teléfonos?” (106). Estas interrogantes son alimentadas por otras, relacionadas con la desconocida ubicación de aquel libro: “¿Dónde lo metí? ¿Qué le hice? Lo peor ¿a quién se lo presté? Algún día tenía que pasarme, nunca anoto a quién le presto un libro” (103). Tales dudas, conforme avanza la historia y el ejemplar no aparece, se tornan amenazadoras por las implicaciones que supone el narrador: “¿Y si he extraviado su paradero porque desde siempre su destino fue ser un objeto tan valioso que intrínsecamente se pierde para que otro lo encuentre? Luego me vino un pensamiento peor: ¿si el sueño era una advertencia que se sumaba al miedo de no lograr restituirme si no daba con su paradero?” (107). La incertidumbre se observa nítidamente hacia el final, frente al hecho fantástico, cuando el personaje se pregunta sobre su posible desdoblamiento, como lo analizo después. Estas frecuentes preguntas configuran al narrador como un personaje vacilante, quien duda sobre el actual e insólito evento, pero también sobre sus acciones pasadas: “yo puedo *casi* jurar que me lo quedé” (104; las cursivas son mías), frase modalizante donde se traslucen sus titubeos. Como recurso verbal, la ambigüedad representada demuestra los cuestionamientos del narrador ante lo inusitado de los hechos y, con ello, la ambigüedad inherente al texto se explicita.

Esta estrategia narrativa se vincula con un elemento sintáctico: los silencios (Campra 112), cuyos vacíos de información nunca se aclaran. Así, “El otro Aleph” se construye con un entramado de silencios apoyados en el constante uso de puntos suspensivos incluidos en las secuencias relevantes. Una de estas se relaciona con la desaparición del volumen: “el libro era un tesoro, nació para serlo y estar resguardado, para contemplarse de vez en vez, tan eventualmente que acaba por olvidarse dónde lo hemos escondido...” (106).

Igualmente, el uso de puntos suspensivos destaca en la secuencia retrospectiva, cuando el narrador y Matilde negocian el precio del libro: “Él me vio llegar con Matilde, sabía que estábamos deseosos de tener el libro, nos citamos dos veces para hablar de la posible venta, le regateamos casi lastimosamente...” (108). Más adelante, cuando la pareja revela que ninguno de ellos tiene el libro, el vacío de información resultante es eminente: “—Matilde, qué más quisiera yo, pero no lo tengo. Yo creía que tú...” (113). Finalmente, al sobrevenir el hecho fantástico, el narrador duda de lo percibido, lo cual expone con el uso de puntos suspensivos y con la vacilación representada: “Hablabo con una pareja como nosotros o... ¿acaso éramos nosotros?” (114). Estos recursos verbales y sintácticos delimitan la condición ambigua del cuento.

El léxico vinculado con lo fantástico también resulta importante en “El otro Aleph”, pues funciona como indicio del suceso sobrenatural, especialmente los vocablos y las frases enlazadas a lo ominoso de los hechos y ubicados desde el íncipit del texto: “Al despertarme todo cobró un sentido catastrófico” (103). Este aciago sentimiento del narrador es constante: “no sabía el porqué de esa angustia de recuperar el libro a como diera lugar o si no, algo horripilante iba a ocurrir” (111). El uso del pronombre indefinido coadyuva a la ambigüedad de lo fantástico, pues al no aclarar ese “algo”, se intensifica el sentir inquietante, alimentado por la subsiguiente hipérbole en torno al acaecimiento de un posible desastre: “una catástrofe de dimensiones incontrolables” (111). Más adelante, una comparación aunada al mismo pronombre indefinido le sirve al narrador para remarcar este nefasto augurio: “Es como si el orden se hubiera alterado, como si algo catastrófico fuera a suceder si no localizo el volumen” (113). Este peculiar uso del léxico, en cuanto a una catástrofe, crea un azaroso panorama.

El oscuro presentimiento del narrador se complementa con los indicios, esas “señales que el texto manda desde distintos niveles y con distinto resplandor” (Campra 171), los cuales preparan la irrupción fantástica. El primer indicio se relaciona con el sueño del narrador personaje:

Había sido tan real, por eso me costó trabajo darme cuenta de que esa mujer, repleta de sí misma e inmensa, reclamando el libro, pidiéndolo a gritos, no era Matilde. Aunque tal vez sí, pues lo exigía con una necesidad absurda, reiterativa. Yo no comprendía del todo aquello, hasta que su mirada se me clavó tan adentro. (103)

Este sueño es fundamental en el texto al configurarse como un vaticinio para el narrador, ya que más adelante efectivamente es buscado por Matilde, quien al tener un sueño similar al suyo, desea saber el paradero del libro autografiado por Borges. Por lo tanto, este suceso onírico desencadena dudas e infortunados presagios en ambos personajes y además funciona como un indicio del posterior evento insólito: “¿si el sueño era una advertencia que se sumaba al miedo de no lograr restituirme si no daba con su paradero?” (107).

El narrador desconoce el influjo de ese ejemplar; sin embargo, por escasos momentos, sus palabras adquieren la categoría de una siniestra afirmación: “me percaté de que la ausencia de ese libro nos llevaría a los dos a un precipicio y después a la nada. Sin discutirlo conmigo, ni siquiera un segundo, tomé aquel reclamo onírico como una sentencia real que amenazaba con destruirme como a ella” (103). Este augurio se precisa en un hecho inferido por tal personaje: “imaginarme tragado por ese Aleph” (107). Esta amenaza es asumida por Matilde con un asombroso aplomo, quien expresa categóricamente las consecuencias del hurto: “No debimos robar el libro. Destituimos el orden del Aleph; él escoge con quién quiere estar, no a la inversa” (113). Varios de los indicios del cuento asumen su “sentido literal” (Todorov 63) que coadyuva a la irrupción fantástica, pues al final se concretan en un hecho específico. En esa medida, Matilde utiliza análogas palabras a las del narrador para describir lo que les sucederá por haber sustraído ese volumen: “Ahora seremos tragados por su oscura boca” (113).

El último indicio, como la postrera ficha de un rompecabezas, crea la imagen completa y fulminante de lo fantástico, a través de una literalización, cuando la pareja ingresa al café Mandoka y se enfrentan a una realidad palpable: “*En esos lugares nada parece cambiar,*

ni los meseros, ni la gente que está jugando dominó, sonando las fichas con fuerza cuando hacen un cierre espectacular” (114; las cursivas son mías). Al verificarse tal suceso sobreviene lo fantástico, pues justamente en ese lugar nada se modifica, ni siquiera ellos mismos, quienes se encaran al ineludible suceso fantástico de las repeticiones espaciales, temporales y de personalidad que los elementos verbales y sintácticos anunciaban:

y mientras los *esperábamos* lo *vi*. El mismo hombre, con su guayabera impecable. *Hablaba* con una pareja como nosotros o... ¿acaso éramos nosotros? *Estaban* anonadados con el ejemplar que les *mostraba*. Ella era la más interesada, lo *tomaba* entre las manos, *sonreía*. El chico, nervioso, se *limpiaba* las manos en el pantalón, no *quería* y sí tomar entre sus manos aquel ejemplar. *Me pareció* tan familiar la escena, como un *dèjà vu* (sic) que se repite infinitamente. (114; las cursivas son mías)

Las características de esta secuencia previa al final son significativas por varias circunstancias. Una de ellas se refiere al uso del imperfecto como tiempo verbal predominante, en tanto apela a la incertidumbre en que se encuentra la voz narrativa al referirse a una acción probablemente inconclusa. Tzvetan Todorov recurre al siguiente ejemplo para analizar las implicaciones del imperfecto en el discurso fantástico: “si digo ‘Yo quería a Aurelia’, no preciso si aún la sigo queriendo; la continuidad es posible, pero por regla general, poco probable” (33). De este modo, el uso del imperfecto es relevante para el discurso fantástico por la ambigüedad resultante. Es así como en el “El otro Aleph”, antes de la última secuencia, el tiempo sobresaliente de construcción narrativa era el pretérito; sin embargo, justamente en esta sección, el imperfecto surge con su inherente carga de ambigüedad respecto a la superposición del presente y del pasado, apoyado también por el verbo de percepción, la pregunta y la frase modalizante, donde el narrador expone la ambigüedad en torno a su posible desdoblamiento.

Los hechos continúan y las palabras del narrador traslucen el ineludible surgimiento de lo fantástico: “Matilde *miraba* lo mismo,

absorta, quedó como clavada a la mesa sin posibilidad de moverse, con la cabeza un poco hacia delante como queriendo que sus pensamientos estuvieran ahí, poniendo en orden aquellas imágenes insólitas. ¿Esos jóvenes éramos nosotros? Quizá la imaginación nos estaba jugando una mala pasada” (114; las cursivas son mías). Una vez más, la pregunta y la frase modalizante del narrador por medio del “quizá” son sustanciales, pues impulsan la ambigüedad narrativa. En ese panorama, resulta sobresaliente el uso de las comparaciones para describir el estupor de Matilde. Por ello, figuras retóricas como la metáfora, la hipérbole y la comparación ostentan su necesaria existencia en un texto como este al posibilitar lo imposible, es decir, el doble y sus implicaciones fantásticas:

Esperamos a que la pareja se despidiera del hombre. Aterrados de la semejanza, *los vimos salir*. Luego, como sacando fuerzas de quién sabe dónde, agarrados de las manos (hermanados, después de habernos hecho tanto daño tiempo atrás), fuimos hasta la mesa donde el hombre estaba guardando el libro. *Nos miró* sin contrariarse y nos sonrió afable.
—¿Ya tan rápido se decidieron? Siéntense podemos llegar a un mejor precio. (114-115; las cursivas son mías)

“El otro Aleph” plantea el desdoblamiento de los personajes, mediante la repetición de un mismo tiempo y espacio, lo cual crea ese *déjà vu* previsto por el narrador personaje. Por tanto, el cuento recupera los temas del Yo planteados por Todorov al enfatizar problemas de tiempo, espacio y personalidad, lo cual no tiene una causalidad definida; además, al ponderarse los verbos de percepción, se confirman estos como temas de la mirada.

Por su parte, Rosalba Campra recupera los planteamientos teóricos de Tzvetan Todorov y, a partir de su influjo, propone agrupar los temas fantásticos en dos categorías: sustantivas y predicativas. Ambas categorías se organizan con base en la situación enunciativa, como antaño lo formulara Todorov. En este sentido, me interesan las categorías sustantivas, en donde el sujeto, como productor de la palabra, define los datos básicos de toda enunciación, es decir,

el yo, el aquí y el ahora; a partir de ello, surgen sus formas especulares, el no-yo, ni aquí, ni ahora; de este haz de oposiciones resultan tres temas, yo/otro, aquí/otro espacio y ahora/otro tiempo (Campra 33-34). Respecto a esta clasificación, en “El otro Aleph” se apelan las tres categorías sustantivas: el yo-otro, pero también el ahora-otro tiempo y el aquí-otro espacio, los cuales se problematizan, no porque se plantee una específica alteridad, sino porque esa otredad surge precisamente por ser lo mismo, es decir, se trata de idénticos personajes, localizados en el mismo espacio y tiempo de antaño, como si no avanzara la línea temporal con sus efectos subsiguientes, lo cual se percibe en las palabras finales del narrador: “Nos puso el libro entre las manos y sí, fuimos devorados por la boca inmensa, oscura y luminosa del Aleph, que nos condenaba a compartir su reinado en el espacio infinito de las repeticiones y en su conciencia porosa” (115). En este final abierto, las dudas del narrador y las certezas de Matilde se concretan y literalizan al acaecer lo fantástico con toda su carga angustiante de una apertura hacia la conciencia de la nada, pues los personajes han caído irremediablemente en ese Aleph de repeticiones infinitas.

Como es notorio y, de acuerdo con la propuesta de Gérard Genette, el cuento de Cecilia Eudave mantiene una relación trans-textual (mediante paratextos, hipertextos e intertextos) con “El Aleph”, uno de los cuentos borgeanos más célebres, integrado al libro del mismo nombre, publicado en 1946, el cual ha suscitado una copiosa biblio-hemerografía en varios idiomas y bajos diversos enfoques² debido a “su relación con la cábala, con la memoria, con la magia o con la geometría; otro aliciente se encuentra en el planteamiento de temas como la nominación, los límites del lenguaje, la parodia o la autobiografía” (Ortega 9).

² Como mínima muestra, véase la edición crítica de “El Aleph”, de Julio Ortega y Elena del Río Parra, cuya bibliografía da cuenta de la vasta producción crítica. Véase también “Derrida y Borges: una lectura deconstructiva de ‘El Aleph’ ” de Evodio Escalante.

Como elemento paratextual, el título “El otro Aleph” resulta explícito en esta relación, aunque con el señalamiento de una otredad. Para analizar sus vínculos hipertextuales, partamos de la definición de hipertexto:

toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al cual llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario . . . Para decirlo de otro modo tomemos una noción general de texto en segundo grado . . . o texto derivado de otro texto preexistente. (Genette 14)

De este modo, el hipotexto es “El Aleph” de Borges y el hipertexto es el cuento de Cecilia Eudave. Bajo este enfoque, la relación hipertextual de “El otro Aleph” respecto al cuento borgeano es de un suplemento, en tanto, según palabras de Genette:

sugiere la idea de una adición facultativa, o al menos excéntrica y marginal, en la que se aporta a la obra de otro un plus informativo del orden del comentario o de la interpretación libre, o abiertamente abusiva . . . el hipotexto no es aquí más que un pretexto: el punto de partida de una extrapolación disfrazada de interpolación. (250)

Por lo tanto, “El otro Aleph” implica una adición al hipotexto, la cual le aporta un plus informativo que implica una interpretación libre.

De este modo, el texto de Cecilia Eudave parte del cuento de Jorge Luis Borges en torno a la existencia del Aleph, cuyo enigma se instaura como el centro de ambas obras, aunque en diferentes direcciones, pues en el hipotexto el

Aleph es uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos . . . Sí, el lugar donde están sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos . . . Si todos los lugares de la tierra están en el Aleph, ahí estarán todas la luminarias, todas las lámparas, todos los veneros de luz. (Borges 664)

Bajo estas consideraciones, el autoficcionalizado Borges comenta ampliamente lo observado en dicho Aleph:

vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo. (667)

En el cuento de Eudave, la descripción del Aleph deviene una interpretación de lo ya planteado en el cuento borgeano: “con sus enormes huecos de luz por donde cabe el mundo y por donde sale el mundo. Poseedores del pasado y del futuro, de la conciencia y del destino de los hombres...” (Eudave 106). Estas palabras son empleadas por el narrador para referirse a Jorge Luis Borges representado por la obra robada. Más adelante, surge una metáfora vinculada con el aspecto semántico del texto, cuyo resultado es una interpretación de “ese Aleph, boca oscura, boca luminosa” (107); un léxico que vuelve a recuperar el narrador para enfatizar la función de ese órgano: “Ahora seremos tragados por su oscura boca” (113). Hacia el final del texto, el narrador invierte las palabras iniciales para dar cuenta del acontecimiento fantástico: “y sí, fuimos devorados por la boca inmensa, oscura y luminosa del Aleph” (115). El libro de Borges hurtado por los protagonistas, como una sinécdoque del escritor argentino, adopta esta naturaleza de Aleph, cuyas páginas atesoran un extraordinario influjo: “Me sentía en una heladera, congelado, ajeno a una vida propia, donde lo mío ahora *se ensombrecía* por un libro extraviado” (104).

Esta capacidad del libro, propuesta por el narrador, para oscurecer la existencia, encuentra un apoyo en la imagen de Matilde, quien posee una relación muy estrecha con el cuento borgeano, incluso “conocía de memoria el texto” (106). En ello estriba que los rasgos del ejemplar sean trasladados a este personaje femenino: “Yo no

comprendía del todo aquello, hasta que su mirada se me clavó tan adentro y vi, a través de sus ojos, ese *profundo pozo ennegrecido* de carencia” (103; las cursivas son mías). Posteriormente, el narrador utiliza reveladoras palabras cuando recuerda el robo del libro por parte de Matilde: “se aproximó como una sombra nacida de todos los deseos y ¡zas! Metió el libro entre la falda y su blusón negro” (107). La comparación con la sombra alimenta esta lectura que, finalmente, se corrobora en la incursión fantástica: “en sus ojos se coló un vacío tan oscuro que me tragó de golpe” (114). Es importante destacar la función de los ojos de Matilde, quien transmite al narrador esa oscuridad. Es así como se utilizan los mismos referentes, incluido el verbo “tragar”, tanto para el libro de Borges como para Matilde; por tanto, la relación libro-Matilde es de afinidad.

Parte de este vínculo se debe a la consideración de Matilde sobre el cuentista argentino: “afirmaba que el escritor Jorge Luis Borges se sumaba a la selecta lista de Alephs regados por el mundo, como la copa de Kai Josru o el espejo de Tarik Benzeyad; como la lanza especular del *Satyricon* de Capella o el espejo de Merlín” (106), palabras reveladoras para la relación intertextual del cuento con la obra borgeana, pues recurre a una alusión de “El Aleph”, donde se lee:

Burton menciona otros artificios congéneres —la séptuple copa de Kai Josrú, el espejo que Tárík Benzeyad encontró en una torre (*Las mil y una noches*, 272), el espejo que Luciano de Samosata pudo examinar en la luna (*Historia verdadera*, I, 26), la lanza especular que el primer libro del *Satyricon* de Capella atribuye a Júpiter, el espejo universal de Merlín “redondo y hueco y semejante a un mundo de vidrio” (*The Faerie Queene*, III, 2, 19). (669)

En “El otro Aleph”, la alusión al cuento borgeano radica en usar casi las mismas palabras de este, pero levemente modificadas, además de omitir los indicadores de cita textual, lo cual no elude el reconocimiento del hipotexto. Mediante este recurso, Matilde cataloga a Jorge Luis Borges como un Aleph, apreciación sustentada en que dicho objeto puede ser “centro del mundo disfrazado de

objeto u hombre” (Eudave 107). La opinión de Matilde se ratifica cuando se encuentra con su ex esposo para discutir el problema del similar sueño que ambos han tenido y entonces ella afirma: “¿Ves?, no estaba tan zafada cuando te dije que Borges era un Aleph” (113).

El considerar a Borges un Aleph halla en el cuento de Cecilia Eudave una hermosa interpretación apoyada por el constante léxico en torno a la oscuridad y a las sombras, lo cual conduce a la ceguera de Borges: “antes de que el escritor fuera arrebatado por los libros para siempre, en esa oscuridad adquirida, de seguro, por tanta tinta que sus ojos devoraron” (105). El campo semántico propuesto en el cuento para el Aleph, mediante la acción de tragar y el adjetivo “oscuro”, se traslada al personaje de Borges quien, comenta el narrador, ha quedado ciego debido a la desmesurada cantidad de libros leídos y cuya oscura tinta le ha heredado un trágico efecto, pues le ha dejado ciego, inmerso en ese mundo de sombras y penumbras.³ Esta fascinante imagen del Borges recordado por todos es abordada en el cuento de Cecilia Eudave, en un claro homenaje al escritor argentino: “ese Borges de mirada perdida, apoyado en su bastón, hablando, recitando versos y fragmentos de memoria, mirando desde dentro de sí, volúmenes y volúmenes que se le ofrecían virtualmente en *ese mundo oscuro*, al cual sólo él podría tener acceso” (105; las cursivas son mías).

La propuesta del cuento radica en que Jorge Luis Borges, cuyo libro robado lo representa, constituye “el otro Aleph”. Así, en la poética borgeana, “el singular objeto [el Aleph], que terminará por designar un libro entero” (Ortega 12), en el texto de Eudave incrementa sus alcances al abarcar al propio autor. Bajo esta consideración, se puede elucidar otra lectura del cuento, pues el léxico predominante crea un ilustrativo campo semántico mediante la boca y la

³ Esta consideración de la ceguera como una total penumbra difiere de lo expresado por el propio Jorge Luis Borges, quien en una conferencia comenta “no es la ceguera perfecta que piensa la gente”, pues aclara que lograba ver algunos colores como el amarillo, el verde y el azul, excepto el rojo, el blanco y, significativamente, el negro (véase “Conferencia sobre la ceguera”).

acción de deglutir avorazadamente (tragar, devorar), lo cual puede sugerir la pasión por la lectura, sostenida por la tinta negra que la posibilita. A partir de esta idea, tanto Borges como los personajes del cuento de Eudave son literalmente tragados por el acuciante deseo de la lectura.

Finalmente, aunque el panorama se torna terrible para los personajes, el cuento posee un singular y característico tono observado en la narrativa de Cecilia Eudave: un lúdico humor, registrado mediante absurdas situaciones. Una de ellas se relaciona con la ruptura matrimonial del narrador: “¡Qué sangre fría! La misma que tuvo cuando me dijo adiós en la churrería La Bombilla. La desgraciada me citó ahí, como para confirmar que le valía madre, pues a mí ni me gustan los churros” (108). Posteriormente, Matilde sugiere reencontrarse en la misma churrería para comentar sus respectivos sueños y el narrador responde con una expresión similar: “«Ah no, en la churrería no». Nada más faltaba que nos diéramos cita donde habíamos finiquitado nuestro matrimonio, y con este calor, ¿a quién se le antojan los churros? Además, a mí, ni me gustan” (112). Otra situación humorística surge en torno a Alfredo, el amigo de la pareja, cuya trayectoria como escritor es cuestionable: “Es que, ya ni la hace, todos esperábamos un éxito literario y nos sale con una publicación absurda y sin sentido: Sobre la verdad y la mentira de los 01-800 atención a clientes...” (109). Incluso estos desatinos se conservan en su actual empresa: “por ese entonces visitaba las jugueterías del centro comprando material para su nuevo proyecto: la resistencia del juguete corriente versus el juguete fino” (110), para cuya realización está contrastando la resistencia de los luchadores tradicionales de plástico en oposición al G.I Joe y a ello le continúa “la hojalata versus el tonka. Luego sigue la Barbie versus las monas de cartón y las negritas” (111). Tanto el motivo de la churrería como estos disparatados proyectos de Alfredo crean secuencias humorísticas sostenidas por el absurdo de los hechos.

“El otro Aleph” de Cecilia Eudave destaca por la relación trans-textual sostenida con uno de los más afamados cuentos de la literatura universal: “El Aleph” de Jorge Luis Borges. Al plantearse como un suplemento de este colosal hipotexto, el cuento de la escritora

jalisciense aporta un plus al considerar que el escritor argentino y su obra configuran en sí mismos un Aleph. Asimismo, el desafío fantástico del cuento, mediante los desdoblamientos de personajes, espacios y tiempos, crea el escenario idóneo para abordar una de las grandes pasiones borgeanas: la lectura como un Aleph, donde todo el universo conocido se halla y se fundamenta, donde el hombre se sostiene para encontrarse o para perderse. Además, “El otro Aleph” posee un sutil humor y una audacia notable al recuperar:

uno de los instantes supremos del arte borgeano de la ficción, que aquí se demuestra en sus operativos peculiares, sus mecanismos explícitos y su autorreferencialidad inclusiva. Toda la obra de Borges cabe en esta página, como si ella fuese, a su vez, un Aleph del alfabeto borgeano, donde caben sus precursores y sus continuadores, la textualidad misma del conocer literario. (Ortega 17)

Por todo ello, Cecilia Eudave crea un destacado cuento, donde la imagen de Jorge Luis Borges y de su Aleph son homenajeados y valorados en toda su trascendencia.

En el texto de Cecilia Eudave, Matilde y el narrador enfrentan un porvenir azaroso, a partir del robo del libro autografiado por Borges. Así, “El otro Aleph” expone claramente la “torcedura en el rumbo vital” provocado por lo siniestro, así como el hado fatal previsto para ambos personajes: “No debimos robar el libro. Destituimos el orden del Aleph; él escoge con quién quiere estar, no a la inversa. Ahora seremos tragados por su oscura boca” (113), lo cual efectivamente ocurre.

Este aciago destino que, mediante algún inesperado evento modifica la vida de los personajes, es el primer vislumbre de lo siniestro, pues esta categoría estética se concreta en varias temáticas. De esta forma, en el cuento de Cecilia Eudave se destacan cuatro temas: lo animado-inanimado, la realización de un deseo y de un temor, el doble y la repetición de un suceso en idénticas condiciones. Lo animado-inanimado se puntualiza en “El otro Aleph” mediante la dicotomía vigilia-sueño, es decir, en la quiebra de límites entre el

mundo onírico y la vigilia, en tanto el sueño del narrador personaje, donde Matilde le reclama el libro de Borges, se convierte en un hecho: “me di cuenta de que el sueño cobraba dimensiones reales” (104). En cuanto a la realización de un deseo, este surge respecto al libro autografiado por Borges: “la antología tenía los mejores cuentos y, aunque no hubiese sido así tenía uno que tanto a Matilde como a mí nos cautivaba: El Aleph” (106). La inclusión de dicho cuento y la firma de Borges, instauran el libro como un codiciado objeto, por eso Matilde lo roba, quien encarna “una sombra nacida de todos los deseos” (107).

A partir de la desaparición del libro, los personajes siempre tienen un tenaz presentimiento negativo en cuanto a su futuro: “la ausencia de ese libro nos llevaría a los dos a un precipicio y después a la nada” (103). La reiteración de esta idea crea ese hado nefasto que circunda todo el cuento y el cual se concreta hacia el final, cuando se revela el tema del doble y de la repetición de un hecho en un mismo escenario, pues los personajes se ven a sí mismos, en una idéntica escena pasada en torno a la adquisición del libro de Borges: “Nos puso el libro entre las manos y sí, fuimos devorados por la boca inmensa, oscura y luminosa del Aleph, que nos condenaba a compartir su reinado en el espacio infinito de las repeticiones y en su conciencia porosa” (115). Como lo aclara Trías, es siniestra

La repetición de una situación en condiciones idénticas a la primera vez en que se presentó, en genuino retorno de lo mismo; repetición que produce un efecto mágico y sobrenatural, acompañado del sentimiento de *dejá vu* (sic); dicha repetición sugiere . . . cierta sensación de horror, fatalidad y destino (en caso de que la repetición sea flagrante) (43), lo cual signa toda la trama de este cuento

La trascendencia de “El otro Aleph”, con base en uno de los cuentos más memorables de la literatura, “El Aleph” de Borges, radica en ejemplificar una de las formas más pulidas de lo siniestro, en tanto muestra esa condición y límite de lo bello al problematizar los límites de la ficción y su influjo sobre la realidad. Finalmente,

esta ficción en segundo grado (aludiendo al título de Genette) con sus fundamentos fantásticos, transtextuales y siniestros, origina una reflexión en torno a las sólidas certezas que no siempre son tan inquebrantables, pues en su compacta urdimbre se esconden fisuras que, por momentos, hacen trastabillar y dudar de su estable presencia, del insondable y misterioso universo que siempre atesora algo de fantástico.

Bibliografía

- “Colección Biblioteca Básica Salvat Libro RTV”. *La Flecha Negra – Siglo XV*, 23 agosto 2009, laflechanegrasigloxxv.blogspot.mx/2009/08/coleccion-biblioteca-basica-salvat.html
- Borges, Jorge Luis. “Conferencia sobre la ceguera”. Archivo Histórico RTA S.E., 14 junio 2016, youtu.be/036yqajUDik
- _____. *El Aleph*. Edición crítica y prólogo de Julio Ortega y Elena del Río Parra, El Colegio de México, 2008.
- _____. “El Aleph”. *Obras completas I (1923-1949)*. Emecé editores, 2005.
- Brescia, Pablo. “Una página de la cuentística mexicana 1994-1996 (Registros narrativos y el margen de las mujeres)”. *Cuento muerto no anda (La ficción en México)*. Universidad Autónoma de Tlaxcala / Instituto Nacional de Bellas Artes / Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, 2004, pp. 373-393.
- Campra, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Renacimiento, 2008.
- “Cecilia Eudave”. *Enciclopedia de la literatura en México*. elem.mx/autor/datos/336
- Domenella, Ana Rosa, editora. *Territorio de leonas. Cartografía de narradoras mexicanas en los noventa*. Universidad Autónoma Metropolitana / Casa Juan Pablos, 2001.
- _____. “Tres cuentistas neofantásticas”. *Cuento y figura. La ficción en México*, editado por Alfredo Pavón, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1999, pp. 351-375.
- Escalante, Evodio. “Derrida y Borges: una lectura deconstructiva de ‘El Aleph’”. *Signos literarios*, enero-junio 2011, pp. 9-30.

- Escamilla, Ruth. “Presentan libro de Cecilia Eudave”, mundotec.com.mx/presentan-libro-de-cecilia-eudave/
- Eudave, Cecilia. “Técnicamente humanos y otras historias extraviadas”, 22 noviembre 2009, ceciliaeudave.blogspot.mx/2009/11/tecnicamente-humanos-y-otras-historias.html
- _____. *Técnicamente humanos y otras historias extraviadas*. Letra Roja Publisher, 2010.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus, 1989.
- Ortega, Julio, y Elena del Río Parra. Prólogo. “*El Aleph*”, de Jorge Luis Borges, El Colegio de México, 2008, pp. 9-21.
- Pavón, Alfredo, editor. *Cuento y figura. La ficción en México*. Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1999.
- Serrano, María Isabel. “Los rincones ‘íntimos’ del hotel Palace”. ABC Madrid, 10 marzo 2012, abc.es/20120310/madrid/abcp-rincones-intimos-palace-20120310.html
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Ediciones Coyoacán, 1994.
- Vivero, Elizabeth. “De Mercedes y extraviados”. literaturas.com/v010/sec1001/libros_resenas/resena-04.html
- Zúñiga López, Gabriela Karina. “La narrativa fantástica de Cecilia Eudave”, *Sincronía*, otoño 2010, sincronia.cucsh.udg.mx/zunigafall2010.htm

La Ciudad de México y Torreón: signos del caos y la violencia a partir de la obra de Bernardo Esquinca y Carlos Velázquez

Mexico City and Toraon: signs of chaos and violence
through the works of Bernardo Esquinca and
Carlos Velázquez

TARIK TORRES MOJICA
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO
tarik.torres@ugto.mx

Resumen:

El tema del entorno urbano permite estudiar el desarrollo de las sociedades actuales y reflexionar acerca de este. En la literatura, la ciudad es escenario y, por momentos, actante que representa distintos aspectos de la experiencia social e individual de diferentes civilizaciones. Así, las ciudades, sus espacios, sus estructuras e historias, se convierten, en el texto escrito, en materia por la que se mira una parte de la existencia humana. En este artículo se presenta el modo en que lo urbano se singulariza en las obras de Bernardo Esquinca y de Carlos Velázquez, con el fin de percibir particularidades de la producción narrativa mexicana reciente, como el cuestionamiento de símbolos locales y nacionalistas, y la presencia de la violencia en la vida ciudadina. Para complementar el análisis de las obras se tomarán como puntos de partida registros visuales e históricos, así como reflexiones antropológicas.

Palabras clave:

narrativa mexicana contemporánea, urbe y violencia, Bernardo Esquinca, Carlos Velázquez.

Abstract:

Urban life is a subject that allows to study and to reflect about the development of contemporary societies. In literature, cities have served as sceneries and, sometimes, as characters representing different aspects of social and individual experience on assorted cultural contexts. In this sense, in written text, the cities, their spaces, structures and, histories, have become a prism to perceive certain angles of human existence. This paper contrasts the way in which urban life is singularized in these authors' narrations, with the purpose of understand the particularities of Mexican culture and its recent literary production. In order to complement this, several perspectives will be used, such as historical and visual registers, and anthropological reflections.

Key words:

Contemporary Mexican Literature, Urban life and violence, Bernardo Esquinca, Carlos Velázquez.

Introducción

Marta Piña Zentella afirma: “La inclusión de la ciudad en la literatura ha sido y es, todavía, reflejo del impacto físico y psicológico que provoca en el hombre la alta densidad poblacional de la ecúmene y la consiguiente edificación urbana” (11) y más adelante reflexiona: “En la metrópoli se conjunta el dinamismo de la organización social más compleja de la Historia . . . todos los hechos históricos, científicos, culturales: todas las actividades . . . que han marcado la evolución del planeta en los últimos doscientos años han acontecido en las ciudades” (11). Sin duda, el tema de las urbes, tanto en el terreno literario como en otras áreas del conocimiento es de vital importancia por el hecho de que actualmente una gran porción de la población mundial vive en ciudades: hacia el 2017 el Banco Mundial señaló que un 54.8% de la población global era urbana; en México dicha proporción era del 80%. En el terreno de planeación y políticas sociales, las ciudades plantean retos y problemáticas

diversas como la migración, la convivencia de grupos sociales, la proveeduría de servicios, el consumo de bienes, la concentración del poder y la riqueza, así como su propio crecimiento e impacto en el medio ambiente.

Las ciudades, sin duda, son nodos en los que confluyen, se mezclan, luchan y transforman marcos identitarios y simbólicos. Como señala Piña Zentella, en ellas se expresan los grandes logros de la humanidad y, a la vez, se hacen evidentes sus contradicciones, ya que ahí se palpan los grandes avances y los retrasos que se hacen visibles a través de la exclusión, la pobreza y la inseguridad.

En el caso concreto de México, el tema de las ciudades es un terreno de vital importancia tanto para entender las dinámicas económicas, sociales, políticas y medioambientales, como para comprender nuestras configuraciones culturales. Históricamente son espacios que han sido visualizados como símbolos del poder político y económico, del desarrollo nacional y del progreso y, al mismo tiempo, como territorios donde las personas necesitan aprender a ser ingeniosas y astutas en pos de su propia supervivencia. En el ámbito de las expresiones literarias y visuales, ello puede percibirse en distintos ejemplos: en lo literario, están casos como *La región más transparente* (1958), *Agua quemada* (1981) de Carlos Fuentes o *Morirás lejos* (1967) de José Emilio Pacheco; en fotografía, puede tomarse en cuenta parte de las imágenes urbanas de Manuel Álvarez Bravo o el trabajo de nota roja de Enrique Metinides; respecto al cine, vale la pena recordar historias como *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel o *El Ceniciento* (1951) de Gilberto Martín Solares. Por estas miradas se singulariza la ciudad como un terreno de lucha, como un espacio para el azoro, el asombro y, por momentos, para el horror; ahí se da cuenta de dinámicas por las que las personas se ven forzadas a adaptarse, “modernizarse”, aprender a convivir en comunidades complejas y muchas veces conflictivas.

Por medio del presente artículo se propone hacer una aproximación al tema de la representación de la urbe en México, a partir del contraste de dos propuestas narrativas recientes sobre lo urbano, de dos escritores mexicanos que, por fecha de nacimiento y por orientación poética, pertenecen a la misma generación. Por una par-

te, se tomarán los textos del novelista y cuentista Bernardo Esquinca —Guadalajara, Jalisco, 1972—, quien ha representado la Ciudad de México desde el horror, lo policiaco y el suspenso. Por otra parte, se abordarán textos de Carlos Velázquez —Torreón, Coahuila, 1978—, quien ubica una parte de su producción escrita en su región natal, La Comarca Lagunera, en especial la ciudad de Torreón, a la que desautomatiza empleando una tónica desencantada, nihilista y cínica. Se mostrará cómo lo urbano en México, a través de ambos autores, ha sido sometido a una revisión crítica y desencantada.

Perspectivas de dos ciudades

Ciudad de México y Torreón son dos ciudades que representan casos extremos tanto en la manera como se concibe lo urbano, como en su historia e impacto en el mundo de las representaciones culturales y literarias. La primera tiene el mérito de ser uno de los elementos esenciales para la construcción de la mexicanidad, escenario en el que se han superpuesto varias capas culturales; un imán que atrae personas, capitales, recursos, miradas e historias. Por el contrario, Torreón es una ciudad que en el 2007 apenas cumplió sus primeros cien años de existencia, que si bien tiene un papel destacado en el área metropolitana de la Comarca Lagunera, es un ente abierto a la construcción semántica e histórica.

Para ejemplificar lo anterior, propongo el siguiente ejercicio de comparación de dos imágenes: el cuadro *La Ciudad de México* de Juan O’Gorman (1949), y la fotografía titulada “Panorámica de Torreón, Coah.” (1907). En *La Ciudad de México* de Juan O’Gorman, la Ciudad se representa como un territorio rico en capas: es un valle que dio condiciones para la sedentarización de múltiples pueblos indígenas, que fue asiento del Imperio Mexica, centro de los poderes virreinales y centro de la República, hasta mediados del siglo pasado, signo de un futuro nacional prometedor. La visión de O’Gorman da cuenta de un asentamiento próspero, en plena expansión sobre un valle generoso y de cielos limpios, donde un par de musas —una de rasgos indígenas y otra de tez clara— portan una bandera que lanza

vivas a México. Conviven con un águila —símbolo de la grandeza nacional— y con una serpiente emplumada —signo de Quetzalcóatl, deidad prehispánica del conocimiento y la prosperidad—. Las avenidas son representadas como amplias, rectas y ordenadas; en ellas circulan automóviles —símbolos de modernidad y confort—. En el primer plano se observa un albañil de rasgos indígenas: por él, representante de los pueblos originales, se entrelaza el pasado con el presente y emerge la nueva urbe, que es retratada desde el pináculo del Monumento a la Revolución —otro signo que señala la grandeza del régimen posrevolucionario—. Finalmente, un par de manos sostiene un plano virreinal de la Ciudad de México, como apuntando que estos cambios son la continuidad de un gran proyecto iniciado siglos atrás.

Los testimonios literarios de esta ciudad tienen una larga data que va desde las crónicas de la Conquista, pasando por la *Grandeza mexicana* de Bernardo de Balbuena, *El Periquillo Sarniento* de Joaquín Fernández de Lizardi, *Historias de vivos y muertos* de Artemio de Valle Arizpe, las crónicas de Salvador Novo; así como la obra narrativa y poética de José Emilio Pacheco, Carlos Fuentes y Octavio Paz; hasta los escritos de autores recientes como Enrique Serna, Bernardo Fernández BEF, Armando Vega Gil y otros más entre los que se encuentra Bernardo Esquinca.

Torreón, como se ha dicho, es una ciudad joven. Su prosapia visual es modesta. Si la Ciudad de México ha sido retratada de diferentes modos y por un periodo que va de los códices mexicas hasta el presente, esta ciudad norteña básicamente cuenta con registros en fotografía, una técnica que se popularizó casi al mismo tiempo en que emergía como urbe, aproximadamente hacia 1893, cuando el rancho que se había conformado alrededor de la Hacienda de San Lorenzo de la Laguna, logró el estatus de “villa” (Robles de la Torre). Las fotografías de 1907, año en que la Villa el Torreón obtiene el título de “ciudad” (Robles de la Torre), muestran una urbe de edificios bajos, colocada en medio de un valle semi-desértico cruzado por el Río Nazas. Entre las imágenes de la época, la estación de ferrocarril y el Mercado Juárez son algunos de los elementos que sobresalen en el panorama. La fotografía titulada “Panorámi-

ca de Torreón, Coah.” es elocuente en ese sentido, al mostrar un asentamiento que tendía a la modernidad por conformarse a través del desarrollo de calles rectas y edificios que estaban de acuerdo con los estilos arquitectónicos en boga. Si la mirada se expande y se observan otras imágenes del lugar generadas a lo largo de sus primeros cincuenta años del siglo XX —ello con el fin de empatar el horizonte de perspectivas con respecto a la citada pintura de O’Gorman—, las imágenes continúan apuntando hacia principios de orden, pujanza económica, bienestar y progreso.

A finales del siglo pasado, Francisco José Amparán, uno de los escritores laguneros más conocidos, afirmaba que la región de la Laguna era un espacio virgen para la escritura y por ello se propuso hacer una serie de narraciones de corte policíaco entre las que se encuentra la colección de cuentos *Algunos crímenes norteros* (1992). El ejercicio de escribir policíaco era, en su opinión, una “puntada” porque:

también en el Norte, incluso en ciudades sin historia ni pro-
sapia como Torreón, se podía hacer literatura policíaca. Hasta
entonces, prácticamente todas las historias ocurrían (y siguen
ocurriendo) en la Ciudad de México. Que es un mundo en
sí mismo, pero no es el país ni mucho menos. (cit. en Ra-
mírez-Pimienta y Fernández 14)

Detrás de las palabras de Amparán, puede leerse una crítica suave al centralismo y, por otra parte, la presencia del estereotipo de la provincia idílica.

Jaime Muñoz Vargas, hacia el 2001, señalaba que en los ámbitos financieros e industriales, la zona de La Laguna había alcanzado la madurez, pero que en los terrenos culturales y literarios se hallaba apenas en la pubertad. En su diagnóstico señalaba que había:

Dos o tres notables ensayistas, dos o tres buenos narradores,
cuatro o cinco poetas de nivel y cero dramaturgos, eso es
todo lo que a mi juicio podemos aportar a la república de
nuestras letras. Hay muchos jóvenes talentosos, es cierto, y
con ellos la lista anterior engordaría significativamente, pero

debemos esperar a que cuajen pues nada hay más común que el retiro prematuro del cuadrilátero literario.

En su texto, Muñoz Vargas señalaba la presencia de tres autores que, a su decir, eran los mejor consolidados: Saúl Rosales Carriño, Francisco Amparán y Miguel Báez. Agregaba una lista de “promesas” literarias como Magda Madero, Yolanda Natera y Lidia Acevedo. Este panorama, a dieciocho años de distancia, sin duda necesita actualizarse para entender qué ha sucedido en las letras laguneras en todo este tiempo. Por el momento, convendría agregar algunos nombres como Fernando Fabio Sánchez (1973), Vicente Alfonso (1977) y Carlos Velázquez (1978).

Dos ciudades, dos monstruos

La visión que se ha generado alrededor de las urbes, sobre todo desde finales del siglo pasado, tiende a concebirlas como terrenos donde se representan las contradicciones de la relación entre los seres humanos y su entorno: lo natural es transformado, alterado con el propósito de adaptarlo a las necesidades e ideas de quienes las diseñan, las gobiernan y las habitan; su crecimiento, requerimiento de recursos y conformación crean redes sociales y de disposición del espacio que, en varios casos, convocan la idea del caos. Las ciudades son entidades monstruosas por su tamaño, estructura, demanda de recursos y por la cantidad de individuos que albergan. Marc Augé, nos parece, sintetiza varias de las problemáticas de las ciudades actuales al señalarlas como “espacios de lo demasiado lleno” donde “existe una saturación de seres humanos” (103). Abunda:

La urbanización del mundo va acompañada de modificaciones en lo que podemos definir como “urbano”. Estas modificaciones guardan, naturalmente, relación con la organización de la circulación, de las migraciones y de los desplazamientos de la población, con la organización de la confrontación entre la riqueza y la pobreza, pero podemos considerarlas, en

el sentido más amplio, como una expansión de la violencia bélica, política y social. (100)

La perspectiva de Augé parte de la visión de grandes urbes como París, Londres, Nueva York. No obstante, dicha mirada también puede extenderse al territorio mexicano, como a las ciudades fronterizas Tijuana, Ciudad Juárez, Matamoros; las norteñas Monterrey, Torreón, Durango; las ubicadas en el centro y el occidente como Guadalajara, Colima, Querétaro, León, Toluca, Puebla y la misma Ciudad de México; hasta las sureñas como Oaxaca, Tuxtla Gutiérrez, Villahermosa o Mérida. En ellas, en diferentes grados, es notable la presencia de las pulsiones descritas por el antropólogo francés, en las que el crecimiento, la aglomeración y los contrastes van de la mano con diversas problemáticas, desde la inequidad social y económica hasta retos como la necesidad de proveeduría de servicios básicos como luz, agua y circulación de alimentos; o los generados por la llegada de nuevos habitantes que provienen de diferentes partes del país o que son extranjeros. Esto provoca transformaciones radicales en el panorama y los hábitos, así como tensiones que son el combustible para la violencia.

El carácter torvo de la Ciudad de México y sus contradicciones son elementos que están plasmados en parte importante de la obra de Bernardo Esquinca, narrador que nació en Guadalajara, Jalisco, en 1972 y que ha construido una obra narrativa fundamentada en la noción del horror. Esquinca se inspira en seres ominosos, espíritus y creencias mágicas —arraigadas en el imaginario popular mexicano, como chamanes, brujas, demonios, deidades prehispánicas, aparecidos—, leyendas urbanas y notas periodísticas rojas; así como en perspectivas desarrolladas por autores mexicanos como Artemio del Valle Arizpe, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo, entre otros. Además, alterna con el mundo literario del horror gótico, lo cósmico y lo abyecto, existente en marcos literarios como el inglés y norteamericano, al incorporar poéticas y temáticas desarrolladas por escritores como Edgar Allan Poe, Arthur Machen, H. P. Lovecraft, J. G. Ballard y Stephen King.

La perspectiva siniestra de la Ciudad de México está presente en la producción de Esquinca, sobre todo desde el año 2008, cuando publicó su colección de cuentos *Los niños de paja* y más aun en la saga de los Casasola —*La octava plaga* (2011), *Toda la sangre* (2013), *Carne de ataúd* (2016) e *Inframundo* (2017)—. En esta parte de su narrativa, la urbe es un amasijo de memorias que está sometido a una continua tensión: la modernidad y el pasado, la riqueza y la miseria, lo racional y la locura, la ciencia y lo místico son los aspectos que colisionan y le dan carácter actancial a la urbe, la cual se erige como un ser que lucha por recuperar el equilibrio que perdió con la conquista española y la modernidad.

El ente que es la Ciudad de México tiene como aliados a los insectos, los locos, los indigentes, los chamanes, los espíritus de los muertos y las fuerzas de los antiguos dioses. Para Esquinca, México es un contenedor de ecos dolorosos producidos por la lucha contra el entorno natural, las deidades prehispánicas y el hambre de poder y dinero. Esta idea se observa en cuentos como “Mientras sigan volando los aviones” —*Los niños de paja*—, “Deuteronomio” y “El gran mal” —*Demonia*—, “Torre Latino” y “Como dos gotas de agua que caen en el mar” —*Mar negro*—; pero es en las novelas que conforman la saga de los Casasola donde se desarrolla con mayor amplitud.

En la saga de los Casasola, la Ciudad de México es un ente vivo cuya memoria y energía vital proviene de la acumulación de vivencias y relatos antiguos. Es una entidad que devora almas, demanda la sangre de los vivos y busca regresar a sus orígenes. Esto se expresa de la siguiente manera en la novela *Toda la sangre*: “Parece que los antiguos dioses no se fueron nunca e impidieron que perdurara lo que se construyó sobre ellos. Son como los volcanes: no se les puede ver por el cielo contaminado, pero ahí están, detrás de una cortina oscura, silenciosos y vigilantes” (127).

La Ciudad de México es mostrada como una figura terrible y de naturaleza ambigua como Tlaltecuhltli o la Coatlicue: da la vida y al mismo tiempo la quita. Se sabe enferma y decadente, y esos signos se expresan a través de la violencia en las calles, la proliferación de locos y desposeídos que deambulan por el centro, el rojo del

tezontle que está en las fachadas ruinosas de edificios coloniales y en los vestigios prehispánicos, el olor putrefacto y la contaminación que todo lo impregna. Pero la ciudad aspira a renacer y por ello “engulle” las edificaciones modernas y “expulsa” los templos de los antiguos dioses, mientras que las inundaciones son un intento de retorno al lago primordial. Los Casasola, abuelo y nieto, tienen el don de leer estos signos y, además, cargan sobre sí la misión de evitar que la destrucción sea consumada.

En la saga de los Casasola, el mal se manifiesta por medio de una población empobrecida, por el actuar de personajes corruptos que están presentes en todas las capas sociales: desde la élite económica, política y cultural, pasando por una clase media adormecida y apática, hasta quienes están sumidos en la miseria y luchan por sobrevivir. Estas tensiones se reflejan en los crímenes que se acumulan en diferentes momentos históricos y en los que participan desde fuerzas sobrenaturales hasta el actuar de las personas comunes y corrientes. Los testimonios del horror son recogidos por los periódicos de nota roja donde los Casasola laboran como reporteros.

En cuanto a su relación con la ciudad, los Casasola van a la deriva por sus calles, sobre todo las del centro. Saben leer sus amenazas y su estado de ánimo. En *Carne de Atauíd*, Eugenio Casasola, el abuelo, capta este último a través de la represión y las atrocidades cometidas por el régimen de Porfirio Díaz, un ente demoníaco y perverso que se alimenta con la sangre de la gente; así como a través de las acciones del feminicida Francisco Guerrero, alias “El Chalequero”;¹ y por medio de las calles miserables por las que Eugenio camina, que están más allá de los grandes monumentos y las casonas de la aristocracia. El otro Casasola, el nieto, capta el estado de ánimo de la ciudad en las calles del centro que han sido invadidas por los indigentes, por individuos como “El Evenflo”, que aterro-

¹ Francisco Guerrero Pérez (1840-1910), mejor conocido como “El Chalequero”, es considerado como el primer asesino serial mexicano. Sus crímenes fueron ampliamente documentados por la prensa nacional de finales del siglo XIX y de principios del XX.

riza a los viajeros del metro con su apariencia y sus gritos monstruosos, así como por los vendedores ambulantes que inundan las grandes avenidas y que rodean el Palacio Nacional; pero sobre todo, en el inquietante actuar del “Asesino ritual”, que ha reiniciado los sacrificios humanos en los espacios que fueron santuarios prehispánicos y que se superponen a lugares donde mucho tiempo atrás se han realizado actos atroces —*Toda la sangre*—. A todo ello se suman los locos encerrados en el psiquiátrico, el actuar de una legión de personas que actúan como insectos —como “La asesina de los moteles”, cuyo *modus operandi* se asemeja al de una mantis religiosa o como Esteban Taboada, quien devora libros como una polilla, en *La octava plaga*—, y finalmente, en *Inframundo*, el ejército de muertos que pululan por las calles, así como las obsesiones de Max Sinistra y de Leandro Ceballos, quienes son parte de una cadena de personas que han sido seducidas por el deseo de poder encerrado en un libro demoníaco que perteneció al malogrado conquistador y nigromante Blas Botello.

En suma, la Ciudad de México es una entidad viva que afecta a sus habitantes y lucha, como se ha mencionado, por recuperar el equilibrio perdido. En *Toda la sangre*, eso lo capta la arqueóloga Elisa Matos y lo hace saber a Casasola, el nieto, en un recorrido por el centro: “La energía que se desprende de este lugar es primitiva y violenta, y ha permanecido latente durante muchos siglos. Es sólo cuestión de tiempo para que algo ocurra. Mira a tu alrededor: no es gratuito que los muros de tezontle de los edificios tengan la apariencia de sangre seca” (128). Así, las claves del desastre están a la vista de todos y se cifran por medio de la memoria plasmada en los edificios, el panorama y el entorno ecológico devastado; así como en las crónicas, los testimonios históricos, la nota roja publicada en los periódicos, las leyendas, las costumbres, las creencias y el violento acontecer de la vida cotidiana de la urbe. Solo hay que saber descifrar estas claves y los Casasola cargan con ese don.

La ciudad de Torreón, por su parte, se encuentra retratada en la narrativa de Carlos Velázquez, quien nació en esa misma ciudad en 1978. Su obra tiende a lo tremendo, lo grotesco, la crudeza y el humor negro. Para este escritor, su ciudad natal es espacio para

la experimentación, pero también un motivo para la exploración del absurdo, la violencia y el caos. Es, a diferencia de lo dicho por Francisco Amparan, un espacio pleno de historias y muestra de las contradicciones de la modernidad.

En una de las primeras obras de Carlos Velázquez, *La Biblia vaquera*, la región de la Laguna es resemantizada de diferentes formas: es ring de lucha libre, escenario de conciertos inverosímiles y origen de personajes esperpénticos. En *La marrana negra de la literatura rosa*, de la Comarca Lagunera emergen seres extravagantes y monstruosos como un hombre gordo adicto a las drogas y bueno para nada, un alien agropecuario y un travesti de gran nariz con aspiraciones de ser la reina del Miss Gay. En su libro de crónicas, *El karma de vivir al norte*, la región se vuelve torva y oscura: es una ciudad de clima aplastante y hostil donde el tiempo pasa entre beber cerveza tibia en el Estadio Corona, consumir drogas y sobrevivir a políticos corruptos ya sicarios que tanto manejan taxis como copulan en centros de distribución de drogas. En el fondo es una ciudad de travestis, cuyas glorias culinarias son las carnes asadas y los burritos de “yelera”, y de la que, para colmo, no se puede huir.

El mundo lagunero de Carlos Velázquez renuncia a la idea de la provincia idílica al mostrarla brutal, peligrosa, absurda y monstruosa. Ello se logra a través de un tono cínico, nihilista y, por momentos, desparpajado que emplea una prosa que recurre a la agilidad y que se inspira en elementos de la cultura regional que se mezclan con referentes de la cultura de masas y de lo global.

En *El karma de vivir al norte*, texto elaborado bajo el género de la crónica, el lenguaje literario se entrelaza con el testimonio personal y los hechos noticiosos, con lo que genera una peculiar imagen de la cultura, la sociedad y las circunstancias de Torreón durante el periodo de 2005 al 2011, época particularmente violenta y marcada por la corrupción:

Vivir en Torreón se convirtió en la peor de las plagas. Desconfiaba de todos y todos desconfiaban de mí. Pensaba en comprarme una pistola. No deambulaba de noche. No visitaba bares ni cantinas. No frecuentaba a mis amigos. Mi con-

tacto con el exterior se producía a través de las redes sociales. Sólo salía a trabajar y a llevar a mi hija al balé. El panorama era tan acuciante, que disuadiría a cualquier Tyler Durden de quererle prender fuego al mundo. Nos estábamos exterminando entre nosotros más rápido de lo que Amy Winehouse se aniquiló a sí misma.

Hasta salir a cenar era imposible. La situación trascendía los límites impuestos por la narcoguerra. Todo se me vino encima. Las declaraciones del gobernador y la mala noticia de que le pegaron a los tortillones de mi ciudad. De La providencia, la Güera, la Ronda, Leo. Pero ningunos tan chinguetas como los de don Lolo. (19-20)

Como se puede ver en el fragmento, Carlos Velázquez hace alarde de un lenguaje ágil que, además, tiene un tono de humor negro: las frases son breves y contundentes, y en ellos se enlazan aspectos individuales con sociales. Algunas ejemplificaciones son aderezadas con referentes del mundo del entretenimiento y de la cultura de masas global; todo ello con un tono agridulce que convoca a la risa sin abandonar el terreno de lo siniestro.

En el *Karma de vivir al norte*, Torreón es un lugar violento por estar enclavado en un desierto y, además, por su propia historia: es una ciudad que está asentada sobre un terreno seco y en extremo calurosa —“Torreón pasó de ser un rancho culero y violento a convertirse en un rancho culero y violento con el récord como la ciudad más calurosa del país. Nos la pelaban Mexicali y Hermosillo” (29)— que, en contra de la percepción general, tiene un pasado oscuro:

Cuando estalló la guerra vs el narco, un desconcierto se cernió sobre nosotros. Por qué la Comarca Lagunera, una comunidad pacífica, participaba en la lucha por el control del narcotráfico. Nos olvidábamos de que esta tierra poseía una vocación violenta. Pacifistas, pura madre. Los torreonenses pasamos a la historia por una carnicería espectacular: asesinar a cien chinos en 1911. Los obligaron a arrojarse desde el techo del Casino de La Laguna, frente a la Plaza de Armas.

Los laguneros estábamos familiarizados con la violencia desde hacía varias generaciones. (49)

El pasado y el presente son entrelazados por el testimonio autobiográfico y por las historias que se van recolectando en *El karma de vivir al norte*, obra que genera un vitral en el que se expresan sensaciones y visiones variopintas de la región. En este sentido, el género de la crónica, en el que se entrecruzan los hechos noticiosos, las anécdotas del autor-narrador y sus impresiones y visiones del entorno, construyen un vitral complejo: Torreón, una ciudad joven, con posibilidades de ser próspera y que podría erigirse como un portento, es, precisamente por sus propias características geográficas y por la concentración de recursos económicos, un infierno.

La visión de Carlos Velázquez rehúye del tono moralizador y serio: sin duda en su ciudad natal la vida es áspera y dura y, no obstante, sus propias contradicciones atraen oportunidades para la sorpresa y la sorna, sobre todo cuando se trata de pensar en la “esencia” de la identidad local. Por ejemplo, se habla del apego regional que existe alrededor del béisbol y de la evolución del nombre del equipo profesional que en la infancia del autor se llamó “Los Algodoneros de la Unión Laguna” y su uniforme era: “guinda y blanco, con un logo clásico, calcado de los correspondientes de las grandes ligas” (77-78). Años más tarde, la franquicia fue adquirida por Grupo Soriana —una importante cadena de supermercados— y entonces los colores del uniforme y el nombre mutaron de la siguiente manera:

El guinda fue sustituido por una franja fosforescente. Y pasaron a llamarse Vaqueros. Desconcertante, por supuesto. En este páramo yermo jamás habíamos avistado el *Western* más que en películas. De dónde sacaríamos *combos*. La única explicación que existe para esto son las vacas. Y las únicas que conocíamos eran aquellas que se encontraban dentro de las plantas productoras de la empresa Lala. Este rasgo me parecía significativo en cuanto a cómo se fue construyendo la identidad del torreonense. La mayoría de nuestros orgullos correspondían al simulacro. (78)

Así como un gusto popular es absorbido y apropiado por intereses empresariales, Velázquez expone otros aspectos considerados como eminentemente laguneros por medio de una crítica ácida y mordaz. Cuando aborda el orgullo industrial de la zona, expresado a través del caso de la empresa Lala y la presencia de la cervecera Grupo Modelo, pone en evidencia que su bonanza se sustenta en la depredación de recursos esenciales como el agua:

. . . como gran cantidad de industrias estaba ligada a la especulación [del agua disponible en la región]. Se presumía que la extracción del agua para regar la alfalfa de la que se alimenta el ganado lechero estaba acabando con el Valle de Cuatro Ciénagas . . . No sólo aquí, sino para todas las regiones del norte que padecen sequía, el agua es indispensable, pero en nuestro entorno alcanzaba un matiz complejo. Por lo mencionado anteriormente. Y por su relación con la cerveza. Según la banda, el agua de la región es lo que la hace tan buena . . . (77)

Velázquez aborda esta realidad con ambigüedad: el desarrollo industrial provee de bienes que son consumidos con orgullo por los laguneros y que, a la vez, son factores que erosionan las posibilidades de sustentabilidad regional. Cuando el narrador aborda tal realidad desde su perspectiva, da la impresión de tratarla con indolencia, con sorna al asumirse como un consumidor de cerveza (la cerveza local), de la carne que se produce en la región y, sobre todo, de las drogas que se venden en las calles, como lo expone en el capítulo “Torreón way of life”.

El mundo del narcotráfico en Velázquez es retratado como una industria torva, eficiente y letal. Es un poder que impone sus propias reglas a las autoridades locales y federales, y que sojuzga a la población. Se trata de una fuerza errática y caprichosa que destruye y, a la vez, provee de placebos para los adictos, como lo confiesa el narrador. Los capítulos “Salir a comprar” y “Hoy vi coger a un sicario” son notables por mostrar el funcionamiento y la particular manera de ejercer el poder de esta industria ilegal.

Para concluir, en la obra de Carlos Velázquez, Torreón es de donde emergen amores, apegos y horrores; existe con ella una relación de amor y odio. Es articuladora de una existencia que tiene en las emociones fuertes y el riesgo sus principales ejes. En las ficciones de Velázquez se hace visible esta perspectiva agrídulce del entorno. Por ejemplo, en *La Biblia vaquera* se deconstruye la región habitándola de seres esperpénticos que tienen historias insólitas, risibles y absurdas. El mapa titulado “PopStock!”, representa al municipio de San Pedro, Coahuila, con poblaciones de nombres que son derivaciones del mismo municipio como “San Pedrostugart”, “San Pedro Sky”, “San Pedroosvelt”, “San Pedro Amaro de la Purificación, Bahía”; además incorpora otros que evocan ciudades de la región lagunera como “Moncloyork”, “Gómez Pancracio”, “Cuatrociénegas” o “Monterrey”. Cuando se caricaturizan referentes locales como los “burritos de yelera” o estereotipos como el habla nortea y, en el caso que nos ha ocupado, *El karma de vivir al norte*, Torreón es un centro donde se agolpan los placeres y los sufrimientos; signo donde el presente y el pasado tienen como denominadores comunes la muerte, la violencia y la hostilidad, y donde no se perciben síntomas de cambio porque: “Éramos la narcozona. El mal mismo se congregaba en esta tierra . . . sólo era cuestión para que volviera a emerger. Podría pasar un día, las elecciones, un año, pero reaparecería. Era nuestro sino” (194).

Conclusiones

Bernardo Esquinca y Carlos Velázquez son parte de la generación de escritores nacidos en los años 70 que, aunque no cuentan con proyectos de colaboración conjunta y sus obras abordan temáticas distintas, comparten una poética nihilista y posmoderna. Si bien hablan de ciudades distintas, presentan perspectivas que se unen. Los escritos de ambos muestran el carácter monstruoso, contradictorio y violento de la vida urbana actual. Asimismo, desde una visión crítica, se aproximan a conflictos como la violencia, la corrupción y las desigualdades sociales.

Desde la ficción, Bernardo Esquinca, representa la Ciudad de México como la antítesis del poder nacional, la gloria nacionalista y las virtudes de la modernidad; como reflejo de las contradicciones y oscuridades del presente, un contenedor de violencias que se niegan a ser silenciadas. Para ello la presenta como una yuxtaposición y un engarzamiento de narraciones, creencias y vivencias dispersas en la Historia —algunas legibles, otras apenas perceptibles— y recurre a una visión circular del tiempo, lo que recuerda la visión mítica mexica. El presente de la ciudad es atroz porque su actual configuración es resultante de rupturas con el orden natural: el asentamiento urbano, al expandirse, fue destruyendo el lago sobre el que se asentaba y, con ello, fue alterando el entorno ecológico de la región. Este “pecado” original reclama una retribución de sangre y vidas que se plasma a través de un ambiente social hostil, la criminalidad y las enfermedades mentales —material de la nota roja—, lo que resulta desconcertante para una visión “moderna”, heredera de la cultura occidental.

La representación de la Ciudad de México, en la obra de Esquinca, va a contraflujo de la idealización del mundo prehispánico, uno de los pilares sobre los que se ha tratado de construir la identidad mexicana. En la narrativa de Esquinca se hace énfasis en lo contradictorio y desconcertante que puede ser el mundo de las culturas nativas, que da la apariencia de haber sido domesticado y asimilado por el mundo hispánico, pero que de diferentes maneras ha persistido a través de costumbres, prácticas, lenguaje y cosmovisiones hasta el presente.

El desarrollo de la Ciudad de México como entidad actancial es una metáfora de la ciudad real: un asentamiento que es desconcertante por erigirse sobre un terreno que es adverso a la densificación por estar asentado en el lecho de lo que fue un lago; que, a pesar de estar sobre una cuenca acuífera, padece problemas de abasto de agua y, aunado a lo anterior, cada temporada de lluvias, más que algo deseado, se vuelve una calamidad por las inundaciones que provoca. Por otra parte, en la obra de Esquinca, la histórica concentración del poder político y económico en la Ciudad de México refleja cómo se ha configurado este país: la Ciudad es el origen de

portentos y, a la vez, centro que emana un hálito que enrarece la convivencia y las relaciones con otras regiones. La violencia, la oscuridad de esta ciudad es un signo de nuestros tiempos.

Por su parte, la obra de Velázquez toma la ciudad de Torreón como síntesis de varias turbulencias del presente y se aparta de la noción del México profundo, provinciano e idílico. Más que ahondar en el sentimiento de ausencia de abolengo histórico, este autor llena el espacio con historias en apariencia ligeras, mínimas y personales. Además, recurre a referentes de la cultura global para mostrar que, desde sus circunstancias, lo local e individual es un espejo de los grandes conflictos de este inicio de siglo.

En las ficciones de Velázquez hay un cuestionamiento de las visiones románticas como los estereotipos y las nociones identitarias regionales. Al recurrir a la memoria y someterla a un análisis filtrado por un espíritu nihilista, se ponen de manifiesto las inconsistencias de los imaginarios y los discursos oficiales. La desacralización expresada por medio del humor negro, el sarcasmo y la ridiculización es un mecanismo de liberación y cuestionamiento que no pretende erigir nuevos mitos. Se trata de navegar por un mundo hostil, sin asideros y bajo la sombra del *memento mori*.

En suma, tanto Esquinca como Velázquez rehúyen de las idealizaciones de lo urbano y orbitan alrededor de la noción de un presente marcado por la violencia, la decadencia y el pesimismo. Para ello, a través de la narración, ambos autores recurren al archivo de la memoria histórica y colectiva para construir mundos en los que se reflejan, en un camino de ida y vuelta, lo individual en lo común, lo real en lo verosímil, lo local en el entorno de lo nacional y lo global.

Bibliografía

- Auge, Marc. *El tiempo en ruinas*. Gedisa, 2008.
- Naciones Unidas. “Población urbana (% del total)”. *Banco Mundial*, 2019, datos.bancomundial.org/indicador/SP.URB.TOTL.IN.ZS.
- Esquinca, Bernardo. *Carne de ataúd*. Almadía, 2016.
- _____. *Demonia*. Almadía, 2011.

- _____. *Inframundo*. Almadía, 2017.
- _____. *La octava plaga*. Ediciones B, 2011.
- _____. *Los niños de paja*. Almadía, 2008.
- _____. *Mar negro*. Almadía, 2014.
- _____. *Toda la sangre*. Almadía, 2013.
- Muñoz Vargas, Jaime. “La Laguna literaria: sol y polvo en las palabras”. *Revista Acequias*, no. 19, primavera 2002, itzel.laguna.mx/publico/publicaciones/acequias/acequias19/a19p53laguna.html
- O’Gorman, Juan. *La Ciudad de México*. Museo de Arte Moderno, 1949, mam.inba.gob.mx/objeto?obj=1462
- “Panorámica de Torreón, Coah.”. *La República Mexicana, Coahuila, Reseña Geográfica y Estadística*, Viuda de Ch. Bouret, 1908, elsiglodetorreon.com.mx/noticia/fotos.php?nota=295402
- Piña Zentella, Marta. *¿Ausencia/presencia? Ciudad en Octavio Paz*. Praxis / Universidad Autónoma de Baja California Sur, 2014.
- Ramírez-Pimienta, Juan Carlos y Salvador C. Fernández, compiladores. *El norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana*. Occidental College / Plaza y Valdés, 2005.
- Robles de la Torre, José León. “Personajes de la historia / ORIGENES DE TORREÓN”. *El Siglo de Torreón*, 04 septiembre 2007, elsiglodetorreon.com.mx/noticia/295402.personajes-de-la-historia-origenes-de-torreon.html
- Velázquez, Carlos. *El karma de vivir al norte*. Sexto Piso, 2015.
- _____. *La Biblia vaquera*. Sexto Piso, 2014.
- _____. *La marrana negra de la literatura rosa*. Sexto Piso, 2010.

Una luz llameante por los bosques de la noche: breve genealogía de la figura del tigre en la literatura

Burning flame in the forests of the night: a brief
genealogy of tiger in literature

JAIME RICARDO HUESCA OROZCO
UNIVERSIDAD VERACRUZANA
jai_rik@hotmail.com

Resumen:

Desde nuestros orígenes, el ser humano ha dotado al tigre de varias cargas simbólicas, más presentes en sus mitos, creencias y tradiciones, al grado de rendirle culto y tomarlo como un ser divino, o en otros casos, como una presencia diabólica en el mundo. El siguiente escrito presenta un breve repaso de la figura del tigre dentro de la literatura y su importancia en esta tradición. Para contextualizar, parte de la investigación se enfoca en el estudio simbólico del tigre desde los imaginarios antiguos: concepciones tanto de Oriente como de Occidente y cosmovisiones prehispánicas, en las que se observa que cada cultura otorga al felino rayado un significado que impera hasta nuestros días. Este repaso tiene como finalidad comprender cómo el escritor emplea los símbolos, en este caso el tigre, para otorgar a sus creaciones cargas significativas diversas, lo que demuestra la trascendencia de esta figura y su vasta senda recorrida en la tradición literaria. Autores de renombre como William Shakespeare, Paul Valéry, William Blake, Rudyard Kipling, Emilio Salgari, otros más cercanos como Jorge Luis Borges, Ramón López Velarde, Eduardo Lizalde, entre otros, mantienen una estrecha relación que va más allá del gusto por las

letras: la devoción hacia el tigre marcó determinantemente su obra y, hasta cierto punto, parte de la literatura venidera.

Palabras clave:

tigre, tradición literaria, simbología, prehispánico, poesía mexicana.

Abstract:

From our origins, the human being has endowed the tiger with several symbolic charges, present in their myths, beliefs and traditions, to the degree of worshipping it and taking it as a divine being, in other cases, as a diabolical presence in the world. This text presents a brief review of the tiger's figure and its importance within literary tradition. To contextualize, part of this investigation focuses on the symbolic study of the animal through the ancient imaginaries, conceptions of Oriental, Occidental and Pre-Hispanic worldviews where each culture gives the striped cat a meaning that prevails until now. This review has the purpose of understanding how, a writer uses said symbology, as a resource to grant his creation, in this case the tiger, broader meanings; which shows the transcendence of this figure and the vast path it has traveled in literary tradition. Renowed writers as William Sakespeare, Paul Valéry, William Blake, Rudyard Kipling, Emilio Salgari, Jorge Luis Borges, Ramón López Velarde, Eduardo Lizalde, et al., have more in common beyond their love for the letters: their devotion for the tiger marked their work decisively and, until certain point, part of the future literature.

Keywords:

tiger, literary tradition, symbology, pre-hispanic, mexican poetry.

Y persevero
 en buscar por el tiempo de la tarde
 el otro tigre, el que no está en el verso.
 Jorge Luis Borges, "El otro tigre"

Senda

Definir el origen exacto del tigre en el mundo es aventurado. Las pruebas de la existencia de este animal son muy antiguas y diversas. Tigre y hombre conviven desde un inicio, ambos en constante lucha con el otro, víctima y victimario: seres humanos en búsqueda de la piel de este ancestral felino y, en contraparte, el animal que encuentra en su enemigo el preciado alimento: la carne viva y latente, la sangre. Los siglos pasaron y cada especie continúa su camino. El hombre, claramente, venció sobre el tigre y se coronó como la especie dominante en virtud de su sapiencia; el otro, carnicero destrozado, vivirá errante hasta que la mano del otro derribe al último descendiente de los felinos. Pasa el tiempo y con ello se conforma el respeto hacia el animal, pues si bien somos culpables de su proclive extinción (“Animales en peligro”), son nuestros ritos, emociones, escritos, tradiciones y cosmovisiones las que llevaron a esta figura a un plano más elevado que el físico y natural. El terror hacia este ser y, con ello, la admiración que por él se tiene, orillan a su peor rival a venerarlo y darle un estatus importante en su vida, cuestión que guarda vigencia.

Según el catolicismo, Dios creó al hombre para que este tomara bajo su poder y nombrara a todos los animales existentes en el mundo, cuestión que coloca a nuestra especie más allá que las demás, pues quien denomina, a libertad impone y, por ende, controla. “Tigre”, deriva del latín *tigris* y este del griego *tygris*, término proveniente del persa *thigra*, cuyo significado es “agudo, punzante”, palabra también utilizada como verbo para aludir a la velocidad y rapidez de una flecha. Una asociación clara con este término es el nombre del famoso río Tigris, el cual es conocido así debido a la furiosa y rápida corriente de su cauce. Entonces, se dio nombre al animal conforme a esta cualidad y no por otras que resultan más obvias, como pueden serlo su fiera o distinguido pelaje. Hay quien propone que dicho título fue dado por los persas luego de vislumbrar al felino a orillas del río, tal vez en justa competencia de velocidad con la corriente (pues de las fieras salvajes, es el tigre el más veloz en el agua) o mostrando su alta maestría al cazar en el entorno acuático.

Sea cual fuere el motivo, dicha comparación no es descabellada, “tigre” y “río” guardan una relación que supera al mismo nombre. La Real Academia Española lo define como un “mamífero felino muy feroz y de gran tamaño, de pelaje blanco en el vientre, o amarillento y con listas oscuras en el lomo y la cola donde las tiene en formas de anillos”. Claramente, dicha definición resulta estéril para entender a este animal, puesto que sus representaciones son diversas. El objetivo de este trabajo es presentar un breve repaso de la figura del tigre dentro de la literatura, así como su importancia en esta tradición. Para contextualizar, en parte me enfocaré en el estudio simbólico del tigre en los imaginarios antiguos de Occidente y de Oriente, y en las cosmovisiones prehispánicas. Lo anterior tiene por finalidad comprender cómo dicha carga simbólica adquiere diversos significados con el paso de los años y cómo el escritor emplea tales constructos para otorgar a sus creaciones cargas significativas de amplio contenido, lo que demuestra la trascendencia de la figura del tigre y su vasta senda recorrida en la tradición literaria.

En realidad, cabe destacar, la historia de esta especie felina no es tan precisa (como en el caso de otros animales) y los datos existentes sobre ello remiten solamente a ideas que se tienen con base en escritos antiguos, esculturas, pinturas y demás pruebas históricas sobre su presencia. Por estas razones, no pretendo elaborar un estudio exhaustivo acerca de los orígenes de este animal sino, a manera general, mostrar la información obtenida que aportará una idea más clara sobre la concepción significativa y simbólica de dicha figura en la actualidad.

Culturas orientales

El tigre (*Panthera tigris*, por su nombre científico) es una de las cinco especies de la subfamilia de los panterinos (*Felidae*) pertenecientes al género *Panthera*; en dicho grupo, se encuentran el jaguar, el leopardo, el león y el irbis. Habita solamente en estado salvaje en Asia y de él se desprenden seis subespecies, de las cuales se distinguen el tigre de Birmania, de Bengala, de la India, de Bangladesh, de Bu-

tán y de Nepal. Es la variedad de félido más grande en el mundo y actualmente se encuentra en peligro de extinción. Gran parte de la población viva de esta especie yace en cautiverio. Suele habitar en las selvas y bosques densos o en áreas abiertas como las sabanas; es un animal solitario y extremadamente territorial.

Juan Eduardo Cirlot estudia al tigre relacionado con la mitología griega y Dionisio: “símbolo de la cólera y la crueldad” (405). Según la mitología, antes de vivir en el Olimpo, Dionisio recorrió el mundo en compañía de sus bacantes. Al llegar al río Sollax (nombre anterior que recibía el Tigris) le fue enviado un tigre por parte de Zeus para que lo ayudara a cruzar el torrente. Por este suceso, el nombre del caudal cambió de Sollax a Tigris; con ello, Dionisio pudo llegar a la India y conquistó aquel territorio, dotándolo de leyes, ciudades y la práctica de la vinicultura. Al término, Dionisio volvió al Olimpo en un carro tirado por tigres.¹ En consecuencia, el tigre se convirtió en símbolo de este dios, además de la vid. En realidad estos felinos no tienen un gran papel en la mitología griega debido a que, en ese entonces, todavía no se les conocía en lo que hoy es Europa.

En la cosmovisión romana, a las seguidoras de Baco (Dionisio) se les representa cubiertas con pieles de tigre y una corona de vid. Ambos elementos representan a este dios. El hombre de Occidente puede contemplar al tigre real hasta entrado el auge del Imperio romano, aunque de un modo lamentable, pues lo consideraron solamente como forma de espectáculo en el Coliseo, ya fuera en combates contra otros animales exóticos, como leones, elefantes, rinocerontes, o contra gladiadores.

En Oriente, el tigre tiene una mejor fortuna que en Roma. La información existente en torno a él, en dicha región, es más diversa, en claro contraste con Occidente. Al respecto, Juan Eduardo Cirlot señala:

¹ Otros autores comentan que Dionisio era transportado por leopardos/panteras. Los términos “tigre”, “pantera” y “jaguar” se emparentan; en su momento hablaré de ello.

Ahora bien, en China, el tigre parece desempeñar un papel similar al del león en las culturas africanas y occidentales. Aparece, pues, como éste, en dos estados diferentes (y como el dragón): como fiera salvaje y como fiera domada. En este aspecto se emplea como figura alegórica de la fuerza y el valor militar puestos al servicio del derecho. Cinco tigres míticos son investidos de la misma significación que en el cristianismo –sólo en el aspecto de orden contra el caos– desempeña el tetramorfos. El Tigre rojo reina en el sur, su estación es el estío y su elemento el fuego; el Tigre negro reina en el norte, en el agua y en el invierno; el Tigre Azul reina en el este, en la primavera y en los vegetales; el Tigre blanco domina en el oeste, en el otoño y en los metales. Finalmente, el Tigre amarillo (color solar) ocupa la tierra y manda a los otros tigres. Se halla en el centro de la China y la China en medio del mundo. Esta división por cuaternidad, más el quinto elemento central, es arquetípica de lo situacional, como ha estudiado Jung. Cuando aparece junto a otros animales, su significado se modifica según la relación jerárquica; así, en lucha con un reptil, expresa el principio superior, pero inversamente si combate con un león o un ser alado. (205)

Aparte de ello, el tigre se considera una imagen protectora de las casas y las personas. En China, existe la costumbre de colgar en los hogares una pintura con cinco tigres (los que acaban de mencionarse) para atraer la buena fortuna de estos recintos. Funge también como una figura curativa: cuando los niños enferman, los padres tienen el hábito de dibujar su símbolo en la frente de los pequeños en beneficio de su recuperación, también decoran las habitaciones con imágenes del animal para que la salud perdure. Además, hay una producción mercantil dedicada a elaborar prendas de ropa y artículos con imágenes o forma de tigre para que las personas lleven protección consigo. Por otro lado, en ciertas regiones de este país, una importante porción de la dote entregada a las novias consta de objetos relacionados con el férido, que representan una nueva vida para los casados (Umaña). Comenta Jack Tresidder sobre este:

símbolo a la vez agresivo y protector, bestial y real en las tradiciones de Asia y la India, donde el tigre reemplaza en su mayor parte al león como la imagen suprema de lo grande y temido de la naturaleza . . . Como el león, el tigre puede representar la muerte y la vida, el mal y la destrucción del mal. (228)

De modo que, en la situación anterior, este ser vivo sí proyecta un cambio en la vida de sus creyentes. Claramente se puede observar cómo florece la carga significativa del tigre con mayor fuerza en Oriente que en Occidente.² Además, se le entiende como parte de la representación del *yin yang*: simboliza el *yin*, y su opuesto, el dragón, el *yang*. De igual forma, el felino rayado representa uno de los doce animales del horóscopo chino; a quienes nacen bajo este signo se les define como personas rebeldes, orgullosas, aventureras, exitosas, afortunadas, impulsivas, sinceras, cariñosas, entre otros.

En la cultura hindú, al igual que en la china, se relaciona a este animal con la oscuridad. Tal cuestión va de la mano con las opacidades del alma, asociadas con una fuerza que esta cultura denomina como *tamas*. Menciona Cirlot que estas son “el simbolismo del nivel, y al desenfreno de todas las potencias inferiores de la instintividad” (445). En este imaginario, el *tama* es la más baja de las *gunas* (cualidades de la naturaleza), la condición más negativa; en ella se encuentran la oscuridad, la destrucción, la inercia, la pereza, la apatía, la obstinación y la ignorancia. Al igual que en la cultura china y en el mito del viaje de Dionisio, parte de los dioses hindús montan un tigre, mostrando con ello poderío sobre la bestia. Para los hindús, la piel del tigre simboliza la victoria sobre toda fuerza. En diversas ilustraciones pueden observarse tigres al servicio de las deidades: Brahma, el dios creador, porta la piel del felino y Shiva,

² Esto puede ser a raíz de algunos postulados científicos que teorizan el verdadero origen del tigre y la familia de los felinos. A partir de muestras paleontológicas, se establece que son animales provenientes de China, pues la muestra más antigua que existe fue hallada allí, y no en África, como otros argumentan.

dios destructor, monta a dicha especie (Cirlot 445). Cabe mencionar la variable simbólica del animal en relación con la deidad que lo porta, por un lado la fuerza positiva y, en contraparte, la negativa, esto dota al tigre de la cualidad que le corresponda en cada contexto.

En Japón, los animales simbólicos se dividen en reales y míticos; mi objeto de estudio entra en el primer campo: recibe gran admiración y se relaciona con la luna, la noche y el sol poniente. Al tigre lo representan, con cierta frecuencia, en constante conflicto con el dragón, lo cual alude también al *yin yang*. El tigre significa la fuerza, la sapiencia, la severidad, la victoria, el peligro, el valor; por estas razones se aprecia dicha figura en las armas japonesas. En su mitología, es considerado una de las cuatro bestias sagradas. Recibe el nombre de *Byakko*, que significa “luz blanca”. Personifica al oeste, al otoño y al elemento aire, cuestión que también sucede en la cultura China, salvo que esta agrupación consta de cuatro animales distintos (tigre, dragón, tortuga-serpiente y fénix) y no de cinco tigres (Umaña).

Culturas prehispánicas y cosmovisión mesoamericana

En América, el tigre es distinto del conocido en Oriente. El nombre recae también en el jaguar (*Panthera onca*) y mantiene una extensa simbología en la época precolombina; prueba de ello impera en los tantos vestigios que la arqueología descubre: figuras, esculturas, piezas pictóricas, hasta templos dedicados a este animal. Señala Rubén Bonifaz Nuño que en Mesoamérica existen cuatro presencias constantes en la creación indígena: la humana, la ofidia, la felina y la del ave (27). En dicho estudio, el autor habla sobre la imagen félida que la cosmovisión olmeca proyectó en sus piezas escultóricas: sedente o recostado y con sus piezas dentales reducidas a cuatro y no seis (al igual que las imágenes humanas). En cuanto a los mayas, Bonifaz señala que la visión del jaguar fue “flexible y mórbida”; geometrizó su forma en Mitla y Teotihuacán, donde lo pintaron de dicho modo, y “se cubre de universales signos en los muros teotihuacanos”. Su piel se elabora con manchas y rayas en los antiguos códices. En la

cerámica, lo plasman en la proporción del salto; en Tula se expresa imponente con collar y grandes garras (30). En Chichén Itzá, funge como trono.³ En la vasta diversidad arqueológica, se le halla en solitario o grupos. Bonifaz refiere el Templo de los jaguares en Chichén Itzá o la efigie del *Ocelocuauhtxicalli* azteca, la cual se aprecia como un jaguar (ya se dijo, en posición de efigie) y en su lomo posee un hueco donde porta “la imagen de dos dioses creadores cercados de signos determinantes [que constituye así] una manera de expresión sintética de la cosmovisión mesoamericana originada en los olmecas” (32).

Según la creencia mesoamericana, el génesis universal es producto del caos de las aguas, de donde surge el verbo creador formado por una trinidad: dos dioses y el hombre. En relación con el jaguar, existen imágenes donde se representa al hombre naciendo de las fauces del jaguar “del caos”, pues de su hocico emergen, además, corrientes acuáticas, lo cual supone que la creación del universo proviene de este ancestral felino.⁴

Además de esta información y variados mitos referentes al animal, Yólotl González Torres señala que el jaguar está asociado

. . . al poder político, a los poderes ocultos de los magos y de los hechiceros, así como al mundo nocturno y subterráneo (inframundo), a las cuevas, a las fuentes, a la fertilidad de la tierra, al valor, a la fuerza, a la oscuridad y la noche . . . La piel moteada de este animal se asocia al cielo estrellado. (99)

³ He aquí una similitud con Dionisio y las demás culturas, el dios o mandatario sobre la imagen felina.

⁴ Es prudente señalar la relación existente entre este suceso y el génesis que la Biblia señala: “La tierra no tenía forma ni contenía nada; negra oscuridad cubría la faz del abismo y el espíritu de Dios se cernía sobre las aguas. Y Dios dijo, ‘Que haya luz’” (Gén.1.2). De esa forma, del verbo surgen el universo y el hombre al igual que el dios jaguar. Además, en ambos se mantiene el agua como elemento, representada en conjunto con las tinieblas o el caos según sea el caso.

Por otra parte, este felino formaba parte del calendario de 260 días en Mesoamérica. Respecto a este y en relación con las creencias mexicas, Eike Hinz indica lo siguiente:

El destino de cada uno de los hombres ha sido determinado desde antes de su nacimiento, desde antes del comienzo del mundo, por disposición de los dioses creadores. Se manifiesta ese destino en el día de nacimiento de los hombres. Como podemos inferirlo del sentido de los textos, no sólo el destino de los hombres, sino también el de los dioses está predeterminado en una especie de orden cósmico. Por medio del calendario de los 260 días puede determinarse cuanto se refiere al destino de los días, sobre todo de los días de nacimiento. (205)

Como lo marca el calendario, cada día corresponde a un símbolo y el destino de quien nace estará marcado según su signo. La conducta del individuo determinará lo que ocurra en su futuro, pues de seguir los consejos del *tonalpouhqui*⁵ (una especie de sabio al que se acudía en estas situaciones) se puede evitar la fatalidad que conlleva el nacer bajo un signo negativo. Del *ocelotl* (como llamaban los mexicas al jaguar) corresponderá el siguiente precepto, que Hinz enuncia siguiendo la lectura del capítulo 2 del libro IV de la *Historia general de las cosas de la Nueva España*:

Aquellos que entonces nacían, fueran nobles o gente del pueblo, según se decía, morirían en la guerra . . . serían hechos prisioneros. . . . Solamente aquel derivaba de ello buen éxito, vivía en paz sobre la tierra, el que no era perezoso, holgazán . . . el que hacía merecimientos . . . aquel tenía éxito, sobresalía, el que marchaba derecho dentro de sí, era comprensivo, el que no tomaba a represión lo que era consejo, con lo que ha-

⁵ Dependiendo la edición, no del texto de Hinz sino de la referencia directa, se utiliza el término *tonalpauhqui* o también *tonalpauque*.

bía sido aconsejado, la educación con la que había sido educado, sino que directamente sobre sí la aplicaba. (207)

Sobre dicho destino en las personas, Sahagún menciona:

En todas sus cosas había de ser desdichado y vicioso y muy dado a las mujeres, y aunque fuese hombre valiente al fin vendíase él mismo por esclavo, y esto hacía porque era nacido en tal signo; . . . Más decían, que aunque fuese nacido en tal signo mal afortunado, remediábase por la destreza y diligencia que hacía por no dormir mucho, y hacer penitencia de ayunar y punzarse, sacando la sangre de su cuerpo, y barriendo la casa donde se criaba y poniendo lumbre, y si en despertando iba luego a la vida, acordándose de lo que adelante había de gastar . . . (225)

Por otro lado, menciona Sahagún que los mexicas consideraban de mal agüero escuchar el aullido nocturno de una “bestia fiera”, incluido en este grupo de animales el jaguar u ocelote:

Cuando uno oía en las montañas bramar alguna bestia fiera, o algún sonido hacía zumbido en los montes o en los valles, luego tomaba mal agüero, diciendo que significaba algún infortunio o desastre que le había de venir en breve, o que había de morir en la guerra o de enfermedad, . . . que le habían de hacer esclavo a él o alguno de sus hijos, o que alguna desventura había de venir por él o por su casa. (269)

Luego de escuchar el mal agüero, la persona acudía donde el *tonalpouhqui* para librarse de tal suerte, personaje que entablaba un diálogo con el afectado y le pedía un número de ofrendas y sacrificios necesarios para revertir su mala fortuna.⁶

⁶ La oración de este sabio era la siguiente: “Y tú, pobrecito, no debes de culpar a nadie porque el signo en que naciste tiene consigo estos azares, y ha venido ahora a verificarse en ti la maldad del signo en que naciste; esfuérzate, porque por

Los mexicas pensaban que todo ser vivo poseía una propiedad. El tigre se consideraba “príncipe y señor de todos los animales”. Era admirado por su fina visión, ya que podía ver por sobre la noche y la niebla a sus presas. Además, era un fiero rival para los cazadores, pues no se inmutaba ante la amenaza del arco y la flecha, caso contrario, “no huye sino siéntase, mirando hacia él [el cazador], sin ponerse detrás de alguna cosa” (621). Acto seguido, el tigre comienza a “hipar”/rugir para inmutar a su adversario y “desmayarle el corazón”, derribando cada saeta que recibe. Según la costumbre y respeto hacia el tigre, el cazador tenía permitido disparar cuatro flechas, fallada su oportunidad, el hombre debía darse por vencido y dejarse comer por la bestia, “erizado como el gato contra el perro; luego mata al cazador y se lo come” (621).

En estas culturas prehispánicas, y de Mesoamérica en general, se aprecia también cómo el jaguar era mezclado, en ocasiones, con la imagen de la serpiente y del mismo hombre, donde queda un registro importante de la relación entre el jaguar/tigre y el ser humano. No sobra decir que por mucho tiempo se consideró al jaguar como deidad de los olmecas y así se denominó a estos “el pueblo del jaguar”. Al igual que la cultura japonesa, los olmecas utilizaron la imagen de este panterino como símbolo de armas. Los guerreros usaban en combate la piel del felino como representación de fiereza; por otra parte, creían que los brujos o chamanes podían adquirir la forma del tigre, como sucede en otras civilizaciones. Fernando González de Oviedo, en *Sumario de la historia de las Indias*, textos que elabora al viajar a la Nueva España, narra respecto a su encuentro con el jaguar que:

El tigre es animal que, según los antiguos escribieron, es el más velocísimo de los animales terrestres; y *tiguer* en griego quiere decir saeta; y así, por la velocidad del río Tigris se le dio este nombre. Los primeros españoles que vieron estos tigres

experiencia lo sentirás; mira que tengas buen ánimo para sufrirlo y entre tanto llora y haz penitencia” (269).

en Tierra-Firme llamaron así a estos animales, los cuales son según y de la manera del que en esta ciudad de Toledo dio a vuestra majestad el almirante don Diego Colón, que le trajeron de Nuevo España. Tiene la hechura de la cabeza como león o onza, pero gruesa, y ella y todo el cuerpo y brazos pintado de manchas negras y juntas unas con otras, perfiladas de color o concierto de pintura; en el lomo y a par de él mayores estas manchas, y disminuyéndose hacia el vientre y brazos y cabeza; éste que aquí se trajo era pequeño y nuevo, y a mi parecer podría ser de tres años; pero haylos muy mayores en Tierra-Firme, y yo le he visto más alto bien que tres palmos y de más de cinco de luengo; y son muy doblados y recios de brazo y piernas, y muy armados de dientes y colmillos y uñas, y en tanta manera fiero, que a mi parecer ningún león real de los muy grandes no es tan fiero ni tan fuerte. De aquestos animales hay muchos en la Tierra-Firme, y se comen muchos indios, y son muy dañosos. (143)

Por este dato, puede comprenderse la denominación de “tigre” al jaguar, cuestión que en algunas circunstancias se ignora. Este fenómeno lingüístico era de esperarse: el hombre “conquistador”, al no tener un referente para denominar lo desconocido, nombra conforme a sus conocimientos, sea en este caso, el parecido entre estos dos animales.⁷

Imaginarios occidentales

Con respecto a la cultura cristiana, la Biblia señala que los animales se clasifican, por su apariencia vulgar, en terrestres, volátiles y acuáticos. Se establece, además, una distinción entre bestias puras

⁷ Para saber más sobre el jaguar y sus representaciones, recomiendo consultar *Balam. El jaguar a través de los tiempos y los espacios del universo maya* (2004) de María del Carmen Valverde Valdés.

e impuras: es puro lo que puede acercar a Dios e impuro lo que aleja de Él. El tigre, por su naturaleza carnívora, es impuro: “De entre los cuadrúpedos tendréis por impuro al plantígrado, es decir al que camina sobre sus garras. El que lleve sus cuerpos muertos tiene que lavar sus vestidos y quedará inmundo hasta la noche. Son cadáveres que deberéis tener impuros” (Lev. 11.27-28).

Durante la Edad Media surgen los bestiarios, textos que comprenden a un grupo de animales descritos conforme a su historia “natural”, lecciones morales e ilustraciones, donde, principalmente, se expone la presencia de Dios por sobre todas las cosas, así como el servicio, función o fin que tiene cada ser con respecto a su creador. Se conoce el *Physiologus* (*El Fisiólogo*, por su traducción) como el primer bestiario escrito; es de origen griego, fecha incierta y autor anónimo. Este objeto literario menciona al tigre como un ser vivo de gran velocidad (lo que reitera el significado del nombre), de bello pelaje compuesto de manchas o rayas. En estos escritos se demuestra cómo el hombre cazaba al cachorro del tigre y el método empleado para hacerlo consistía en engañar a la madre con espejos. Al verse en este artilugio, la hembra tigre cree que se encuentra frente a su cachorro y, al contemplar fascinada su propia imagen, sangre de su sangre, los cazadores obtienen el tiempo suficiente para dar huida. Señala el autor que la bestia encuentra tanto gozo en su reflejo que llega al grado de olvidar que debe seguir el rastro de su prole. Obligadamente, sea la situación que fuere, el tigre se contemplará si encuentra un espejo en su camino. La enseñanza de ello es la siguiente:

Tengamos cuidado de no parecernos a la tigresa. Y Amós el profeta dice que este mundo es semejante a la selva en que moran los tigres, y ruega a cada uno de nosotros cuide de conservar su cachorro, es decir, su alma. Pues los cazadores nos acechan y espían, y siempre tienen dispuestos sus espejos, por si pueden arrebatar nuestro cachorro. Los espejos son los grandes festines, los grandes placeres del mundo, que anhelamos; prendas, caballos, mujeres hermosas, y todos los demás pecados, como los que el cazador representa en su

espejo, que arroja a la cara del hombre. Por eso debe el hombre seguir los dictados de su Creador; entonces es cuando el Enemigo no tiene poder sobre el alma del hombre, sobre ese cachorro del que desea apoderarse. (*El Fisiólogo*)

Dato importante de lo anterior es la manera como se toma al tigre: una variante de sierpe. A esta, por considerarse la fuente del pecado, los hombres se encargan de exterminarla, por resentimiento respecto a aquel suceso bíblico que originó los males del ser humano.

En el bestiario *Physiologus* ocurre lo contrario en relación con la pantera,⁸ que de algún modo es, en semejanza con el jaguar, una representación del tigre, pues no hay que olvidar que a este férido se le denomina “jaguar negro”. La cuestión es la siguiente: la pantera, “es querida por todos los animales, pero odiada por todas las serpientes . . . muy inteligente; cuando ha saciado su hambre, duerme durante tres días, y al cabo de tres días se levanta” (28), lo cual constituye una clara alegoría a Jesucristo. Al despertar, la pantera lanza un rugido fuerte y de sus fauces sale un aliento perfumado, que atrae a todas las bestias a excepción del dragón, quien es su único rival y se esconde en la tierra hasta que el olor se esfuma porque no tolera el perfume de la pantera. Comenta el autor, “Pero cuando el dragón oye su voz, tiembla de miedo con todos sus miembros, y va a sepultarse en su madriguera subterránea, pues no puede soportar el olor

⁸ Cabe mencionar el curioso origen de la palabra “pantera”. Señala Jesús Gerardo Treviño: “viene del latín *panthera*, que a su vez procede del griego *panthēr*, ‘gato salvaje’ probablemente relacionado en su origen con el término sánscrito *pundarika*, ‘tigre’. Algunas fuentes, como el *American Heritage Dictionary*, edición 1970, y el *Webster’s Third New International Dictionary*, edición 1986, afirman que el origen de esta palabra es oscuro, más allá del griego antiguo. Sin embargo, una vieja etimología popular relaciona ingeniosamente pantera con dos elementos griegos: *pan-*, ‘todo’ . . . y *thēr, thēro*, ‘bestia, animal salvaje’ . . . Literalmente entonces, ‘animal totalmente salvaje o feral’. Pero a pesar de todo, existen suficientes elementos para descartar esta suposición infundada. Así, por ejemplo, Chanttraîne, uno de los mejores etimólogos especialistas en griego clásico, asegura que sin lugar a dudas, este vocablo es un préstamo extremooriental, relacionado como antes se dijo con *pundarika*”.

tan dulce de su boca; ahí permanece, disimulado en su agujero, tan débil como si estuviese muerto” (29). Es interesante vislumbrar la repetición de este binomio ahora en la cosmogonía cristiana, pantera/tigre y dragón: “Del mismo modo, Nuestro Señor, auténtica pantera, atrae a Él por la santa encarnación a la raza humana, a la que el dragón, es decir, el demonio, mantenía en un estado semejante a la muerte” (*El Fisiólogo*). Esto deja claro dos puntos: situaciones ligadas de una cosmovisión a otra y el juego de contrarios presente también en el taoísmo con el *yin yang*.

Otro punto concordante entre la relación pantera-Jesucristo es el principio del “verbo creador”. Según *El Fisiólogo*, el felino, alegoría divina, tiene la capacidad de llamar a las demás especies con su fulgurante verbo y persuadirlas con el aroma de su hiel, esto alude a las palabras que el hijo de Dios mencionó al resucitar: “Regocijaos y no tengáis temor alguno, pues he venido al mundo”, oración que resonó en todo el horizonte. Señala Jorge Luis Borges en *Manual de zoología fantástica*, que rescata el relato de la pantera que, “el poema *Gerontion*, de Eliot, habla de *Christ the tiger*, de Cristo el tigre” (117), lo cual alude a la estampa de este personaje de una manera “purificada” y señala que también representa una alegoría del hijo de Dios (aparte de la pantera), pues es el tigre una figura juzgada, oprimida, violentada y, en su final, sacrificada. Por otra parte, Eduardo Lizalde menciona en una entrevista: “El tigre, un tigre negro, una pantera, es nada menos que el símbolo de Cristo; Jesucristo era la lucha contra el mal, la injusticia, pero también era el rigor y el combate contra la violencia que lo rodeaba y esa violencia continua alrededor de todos los hombres . . .” (*Encuentro del maestro*).

Con este breve recorrido nuestro el peso simbólico que recae en la figura del tigre. Sorprende el amplio panorama que existe con respecto a este felino y, lo más sobresaliente, el reiterado diálogo que una civilización tiene con otra en torno a este, así como la devoción que se le profesa, lo que ha motivado su consideración como deidad. Puede que me encuentre ante algo más profundo: el proceso y fluir natural de cada cultura conectada de un modo misterioso con las demás, el caudal furioso del Tigris, un fenómeno donde toda cosmovisión adopta las mismas figuras de culto, con

peso simbólico y significativo semejante. Llegar a este punto crea más incertidumbre que luz en las palabras. ¿Qué otras representaciones existen respecto al tigre? Con lo anterior, es posible afirmar que este animal posee, por sobre todo, más elementos que la pobre definición de un diccionario. Poco a poco, el ser humano está más ligado con dicha especie; estoy en terrenos escabrosos, en la difusa selva, parte de la senda del tigre.

Tigres de papel: composiciones (representaciones) estéticas en la literatura

“Para un verdadero poeta, cada momento en la vida, cada hecho, debería ser poético, ya que profundamente lo es” (Borges, *Poesía* 337). ¿Y qué encuentro no será tan poético como el contemplar a un tigre? Apreciar aquel gesto de rayada furia, su estética destructora, el temple asesino del “rey de las fieras”,⁹ “sol de los carnívoros”.¹⁰ El tigre fue creado no solo para habitar en la cálida sabana o en la humedad de las selvas, su cubil tiene algo de prosa y verso. En su poder como especie dominante, el ser humano destruye al tigre y lo recrea en las páginas.

De esta suerte, el escritor plasma al animal casi como un acto de écfasis, donde elabora un objeto poético más profundo que una emulación con las palabras, una correspondencia cada vez más estrecha entre las líneas hasta que el tigre no es solamente una alegoría de Jesucristo y ostentador de todo el peso simbólico que le otorgan las culturas, sino que vendrá a formar la alegoría del hombre y al poeta mismo. Esta última entidad, prestidigitadora del lenguaje, toma por derecho cualquier imagen de utilidad, pues todo guarda una esencia poética, oculta ante los ojos de quien poco observa; el fin de ocupar esta visión es elaborar un producto bello o sublime.

⁹ Epíteto que aparece en el poema “3” de *El tigre en la casa* de Eduardo Lizalde, contenido en ¡*Tigre, tigrel!* (14).

¹⁰ Epíteto tomado del primer poema, sin título, de *Caza mayor*, contenido en ¡*Tigre, tigrel!* (97).

Por otro lado, el poeta suele plasmar algún encuentro estético en su acontecer. A manera de un *haijin*,¹¹ captura imágenes que eventualmente contempló y busca en estas un significado más elevado.

Los primeros poemas dedicados al tigre surgen conforme a los procesos mencionados. Estos encuentros “casuales”, por llamarlos así, fueron el motivo para que algunos tigrómanos dieran inicio a esta afición por preservar la vida del felino en innumerables textos. A finales del siglo XIV, William Shakespeare publicó una serie de sonetos donde existió al menos un tigre en mención. En el “Soneto XIX”, “arranca algunos dientes de las fauces del tigre” (451),¹² es una línea donde se aprecia el uso directo del nombre del animal. Lo que podría ignorarse del contenido de dicho soneto es que existe una asimilación posible entre el tigre y el tiempo, ya que el autor inicia el poema con la siguiente frase: “tiempo devorador”, y consecutivamente enuncia “mella del león las garras”, lo cual alude de manera obvia a un férido. El tema del poema es una petición del “yo” poético hacia esta bestia imponente e inmutable nombrada “tiempo”. En él, Shakespeare presenta eventos cíclicos que se desarrollan con esta presencia: “haz que la tierra coma sus propios dulces brotes”, “Y el tan longevo Fénix quema en su misma sangre”, “Trae en tu vuelo tristes o faustas estaciones”, lo que, en relación con el verso que nombra al tigre, muestra indicios de una fiera vetusta, imposibilitada con el pasar de los años, la cual, carente de principales armas, está próximo a perecer. En su conjunto, esta serie de versos muestra la fatalidad del tiempo, fuerza que tiene algo de tigre, pues el autor lo concibe como una presencia negativa y como un tigre en sí mismo. Puesto que está presente el león en este escrito, cabe recalcar que como lo marcó Cirlot, entre ambos existen jerarquías.

El poema cumbre que encarna al tigre fue escrito en 1793: *The tiger* de William Blake. En él se cuestiona la naturaleza de este animal terrible, además se expone un asombro y una vasta admiración:

¹¹ Término referente al poeta que elabora *haiku*.

¹² Todos los versos citados de Shakespeare, William Blake y Paul Valéry son traducciones de Eduardo Lizalde y se tomaron de *Nueva memoria del tigre* (2005).

¿Qué mano inmortal u ojo
 forjó tu pavorosa simetría?
 . . . en qué cielos
 el fuego de tus ojos se encendió
 . . . ¿Cómo la mano osó ceñir tal fuego? (453)

En dicho poema encuentro el respeto que genera el miedo, cómo el férido es forjado con la fuerza del martillo, el arte de Vulcano: “¿Cuál fue el yunque, cuáles garras tremendas/ osaron sus mortales terrores apresar?” (453). Escribe al respecto Eliot Weinberger: “representa la ira, la revolución y belleza indómitos, la revuelta romántica de la imaginación contra la razón” (19). Es acaso este escrito, “el más famoso y traducido del mundo sobre la hermosa fiera” (432), comenta Eduardo Lizalde. Blake abre una brecha genealógica que busca mantener este objeto poético.

En Paul Valéry, principal representante de la “poesía pura” y de los creadores franceses del siglo XIX, se halla el acto contemplativo frente al tigre. Este ocurre en dos poemas que nacen en Londres; el primero, “Tigre”:

Tigre en el zoológico. Admirable bestia, una cabeza de formidable seriedad, y esta máscara conocida donde hay algo de mongol, una fuerza real, una posibilidad, expresión cerrada de poder –alguna cosa más allá de la crueldad–, una expresión de fatalidad – cabeza de absoluto amo en reposo. Hastiado, formidable, cargado –imposible sería ser idealmente tigre”. (457)

El autor rescata este episodio vivido, lo cual hace juego con la cita inicial de Borges: “No puedo demorarme y estudiar mucho tiempo esta bestia, el más bello tigre que he visto” (457). Observo en este producto el proceso de asimilación que Valéry desarrolla para preservar entre líneas tan singular suceso: “Pienso en la literatura posible sobre este personaje. Las imágenes que se buscarán y que no buscaré. Buscaré poseerlo en su estado de vida y de forma movable, deformable a causa del acto, antes que intentarlo por la escritura” (457). El poeta francés hace notar su admiración hacia

este animal y resalta su antigüedad en la cultura del hombre: “Este animal tiene el aire de los grandes imperios” (457).

Cuando ocurre el segundo encuentro con el felino, Valéry opta también por llevarlo al papel, como lo hizo en su primera visita al zoológico. Este segundo poema se titula “El mismo”. El escritor expresa el lado erótico que provoca el tigre en su memoria: “Su inmovilidad me fija. Su belleza me cristaliza. Caigo como en un ensueño delante de esta impenetrable y animal persona. Compongo dentro de mi espíritu las fuerzas y las formas de este magnífico señor, que una tan suave y noble piel envuelve” (459). Como si la emoción aumentara con cada visita al zoológico, Valéry, al igual que Blake, celebra la perfección que representa dicho animal y reitera el sentir del primer poema: “Esta criatura me hace pensar, vagamente, en un grandioso imperio”. Al final, el autor remata sobreponiendo la imagen del hombre con el tigre, mostrando la desventaja estética de aquel en comparación con la talante y perfecta construcción de la fiera. Concuerrdo con las últimas frases del autor de *El cementerio marino* con respecto al tigre: “No es posible ser más uno mismo”. Luego de presentarse un encuentro con el felino, algo cambia en uno, no podría decir que algo se rompe en el interior, más bien, algo nace. En armonía con dicha idea, en “De animalités”, Paul Valéry dice: “Los leones tienen un aire de hombres feroces y obtusos, que no se advierte con los otros animales. El tigre no tiene nada de este aspecto” (455) y es, tal vez, esta idea la causa de la imposible igualdad que propone en “El mismo”.

Con respecto a la prosa, debe mencionarse “¿La dama o el tigre?” (1882) que Frank Stockton publica en *The Century Magazine*, cuento que llevó al autor a sufrir una gran incomodidad, por el desenlace que escribió. En este relato, un mandatario opta por crear un sistema de justicia para su pueblo, este constaba en colocar al acusado en un ruedo (a modo de juicio y espectáculo) para que abriera una puerta del par que se encontraba frente a él. Una de estas puertas contenía un tigre en espera de masacrar al hombre, consecuencia de ello, al individuo se le consideraba culpable de su crimen. En la otra puerta permanecía una dama apta a las condiciones del enjuiciado, con la que debía desposarse al momento y con ello garantizar su inocencia,

esto sin contemplar que el hombre tuviese familia u otra circunstancia que lo comprometiera. El conflicto de la narración surge cuando la hija de este rey se enamora de un mozo. El rey, al saber la noticia, manda al plebeyo a juicio. En consecuencia, impone que se busque al tigre más fiero y sanguinario que se encuentre, además de la mujer más bella del lugar, más hermosa que la propia princesa. Antes de efectuarse el juicio, la hija del rey descubre el mecanismo de este acto y, cuando el joven entra al escenario, ella apunta hacia una de ambas puertas. El mozo abre la entrada recomendada y viene aquí la conmoción de la historia, ¿qué será lo más asequible para la princesa, ver a su amor como alimento de fieras o dichosamente casado con una mujer más hermosa que ella? ¿Qué significaba esa señal?: “¿qué salió de la puerta, la dama o el tigre?” (cit. en Weinberger 16). Eliot Weinberger resalta lo siguiente: “Por entonces, los finales indecisos no resultaban modernos sino agraviantes, y Stockton vivió sus últimos veinte años asediado por soluciones, continuaciones y amenazas” (16).

Entre tales intimidaciones, ilustra Weinberger una broma que, según la revista *Wave* en 1896, el mismo Rudyard Kipling elaboró “en perfecto estilo angloindio”:

Stockton y Kipling se conocieron en la recepción de un escritor, y después de un poco de charla comentó el primero: “A propósito, Kipling, se me ha ocurrido ir a la India algún día.” “—¡Hágalo, querido amigo!”—contestó el señor Kipling con cordialidad sospechosamente cálida- “¡venga lo más pronto que pueda! ¿Y sabe usted, dicho sea de paso, lo que haremos cuando lo tengamos allí, lejos de sus amigos y familiares? Pues bien, lo primero será atraerlo a la selva, donde lo capturarán nuestros fieles sirvientes. Entonces lo tumbaremos de espaldas, con uno de nuestros mayores elefantes encima, balanceando una ancha pata delantera sobre su cabeza. Entonces diré con mi tono más persuasivo: ‘—Vamos a ver, Stockton, ¿qué fue? ¿La dama o el tigre?...’ (16)

Cada persona poseía su propio gusto hacia una puerta, objetivo de un desenlace abierto, el problema es que Stockton fue presa de esta

pregunta, su cruz y propio tigre hasta sus últimos días. Trece años después de la publicación del cuento (1895), W. S. Hopson refería tal historia:

Cuando mi mujer se enoja,
Mientras crece su furor
Pienso en la dama y el tigre
Y grito: elegí los dos. (cit. en Weinberg 17)

Entre otros autores, está el dicho Rudyard Kipling, quien publica en 1894 *El libro de la selva*. En este texto yace uno de los tigres más representativos de la literatura, Shere Khan, bestia detestable en toda la selva, impura y de poca honra, pues se dedica, debido a una deficiencia en una pata, a cazar ganado y a devorar hombres, el acto más bajo en la jungla:

La Ley de la Selva, que nunca impone nada sin tener un motivo, prohíbe a las fieras que atrapen al Hombre, excepto cuando estén matando para enseñar a sus hijos, y entonces deben hacerlo fuera de los límites de caza de su manada o tribu. La verdadera razón de esto es que matar al Hombre significa, tarde o temprano, la llegada de hombres blancos con armas, montados encima de elefantes, y de centenares de hombres marrones con gongs, cohetes y antorchas. Todos los habitantes de la Selva sufren entonces. La razón que las fieras se dan unas a otras es que el Hombre es el más débil e indefenso de todas las criaturas vivientes, y tocarlo no es digno de un buen cazador. (17)

En esto se observa que la imagen de Shere Khan se impregna de los símbolos ya expuestos, lo vuelven un ser maligno; lo que contribuye a configurar su rol de villano en la historia. De otro modo se toma a Bagheera la pantera, que también responde a su tradición y da muestra de las cualidades que *El Fisiólogo* ya numeró:

Una sombra negra se deslizó dentro del círculo. Era Bagheera, la pantera negra, completamente negra como la tinta, pero con las marcas típicas de las panteras, que se le veían según

daba la luz, como el tejido de una seda lustrosa. Todos conocían a Bagheera, y nadie quería cruzarse en su camino, pues era tan astuta como Tabaqui [la hiena secuaz de Shere Kan], tan atrevida como el búfalo salvaje y tan precipitada como el elefante herido. Pero tenía la voz tan dulce como la miel silvestre que gotea de un árbol, y la piel más suave que el plumón. (24)

Contemporáneo de Kipling, el italiano Emilio Salgari, personificó en sus historias de aventuras al felino rayado. Títulos representantes son *Los tigres de la Malasia* (1896) o *El Corsario negro* (1898), donde se describe al carnicero de las selvas:

Tenía la cabeza redonda, el cuerpo alargado y robusto, una cola de más de medio metro, garras largas y filosas, la pelambre espesa, pero corta, de color rojo amarillento, que se volvía cada vez más oscuro sobre el dorso, aunque era claro, casi blanco, sobre el vientre, y gris sobre el cráneo... se trataba de uno de aquellos animales que los hispanoamericanos llaman mizgli, o mejor todavía, coguares o pumas, o leones de América.

... En una sola noche son capaces de matar cincuenta cabezas de ganado, limitándose a beber la sangre caliente que hacen brotar de las venas del cuello de la víctima. (cit. en Lizalde 461)

La variedad de autores es muy vasta con respecto a este tópico literario. Entre otros como Keats, Víctor Hugo, Baudelaire y Rilke, mencionan su afición por los felinos. Considero importante que, de dicho respeto y admiración, nace un compromiso inconsciente por preservar al felino rayado, pues el descenso en el número de especímenes de tigre en el mundo es evidente. Bien remata Weinberger en el artículo que cito desde hace varios párrafos, “Tigres de papel”, que también inspira el título de este subtema, que para los ingleses matar un tigre representaba una prueba de hombría que todo aristócrata debía corroborar. Para ellos, viajar a Asia, a la India, significaba ir, casi obligadamente, a cazar tigres. Por cuestiones his-

tóricas, este animal cargó con un estigma que la población inglesa resentía y al que guardaba gran rencor. Solo a manera de ejemplo, cabe señalar que “George Yule, del Servicio Civil de Bengala, mató 400 [tigres] y dejó de contarlos”. Weinberger muestra, para finalizar su estudio, lo siguiente:

- El tigre de Bali: visto por última vez en 1937; extinto.
- El tigre del Caspio: visto por última vez en 1957; extinto.
- El tigre de Java: quedan entre 3 y 5.
- El tigre de Sumatra: quedan 800.
- El tigre siberiano: quedan 200 en la URSS, menos de 100 en China y las Coreas.
- El tigre chino: quedan “muy pocos”.
- El tigre indochino: quedan 1125, “en rápida declinación”.
- El tigre indio: quedan 1827 en la India (población estimada allí hacia 1900: 40000). (20)

Son datos tristemente reveladores, más ahora que en el planeta quedan, comenta la *World Wildlife Fund for Nature*, tan solo 3200 ejemplares en estado salvaje. Escribir sobre este animal, considero, también tiene como fin elaborar pruebas de que existieron tigres entre nosotros, así como a través de pinturas rupestres se supo que mamuts y tigres dientes de sable convivían con los seres humanos. La mencionada genealogía de autores mantuvo su expansión y esta forma de fuego prometeico sigue su natural curso.

Poesía y tigre en Hispanoamérica

Esta senda se debe a los cuentos de Horacio Quiroga, los cuales siguen la línea que Salgari y Kipling manejan, así como a otros escritores. Rubén Darío proyectó en un bello poema de título “Estival” cómo se desarrolla la cópula entre dos tigres. Los versos están cargados de exotismo y alta eroticidad:

Después, el misterioso
tacto, las impulsivas

fuerzas que arrastran con poder pasmoso;
 y, ¡oh gran Pan! el idilio monstruoso
 bajo las vastas selvas primitivas.
 No el de las musas de las blandas horas
 suaves, expresivas,
 en las rientes auroras
 y las azules noches pensativas;
 sino el que todo enciende, anima, exalta,
 polen, savia, calor, nervio, corteza,
 y en torrentes de vida brota y salta
 del seno de la gran Naturaleza. (126)

El poema se divide en tres partes. La primera alude al acto carnal entre ambas fieras y la segunda a cómo los seres humanos les dan caza. Se observa la fatalidad en contra de la especie dominada:

El príncipe atrevido,
 adelanta, se acerca, ya se para;
 ya apunta y cierra un ojo; ya dispara;
 ya del arma el estruendo
 por el espeso bosque ha resonado.
 El tigre sale huyendo,
 y la hembra queda, el vientre desgarrado.
 ¡Oh, va a morir!... Pero antes, débil, yerta,
 chorreando sangre por la herida abierta,
 con ojo dolorido
 miró a aquel cazador, lanzó un gemido
 como un ¡ay! de mujer... y cayó muerta. (127)

Por último, en la tercera parte, Darío cuenta las acciones siguientes del tigre macho luego de huir del violento acto que sufrió a causa del hombre.

Hacia 1899, nace en Buenos Aires Jorge Luis Borges, el tigrómano que influenciará a los creadores hispanoamericanos para dar vida a sus propios tigres. En palabras de Nuria Amat:

El tigre fue siempre una obsesión para Borges. La luz que guiará su vocación de escritor. Viene a significar el símbolo más hermoso de su biografía literaria debido a que el tigre encarnará la literatura que ama y, en consecuencia, la literatura que fundará a partir del impacto de ese encuentro de la infancia.

El mismo autor describe el episodio y obsesión. Evoca al felino en un texto llamado “Dreamtigers”, publicado en *El Hacedor* (1960):

En la infancia yo ejercí con fervor la adoración del tigre: no el tigre overo de los camalotes del Paraná y de la confusión amazónica, sino el tigre rayado, asiático, real, que sólo pueden afrontar los hombres de guerra, sobre un castillo encima de un elefante. Yo solía demorarme sin fin ante una de las jaulas en el Zoológico; yo apreciaba las vastas enciclopedias y los libros de historia natural, por el esplendor de sus tigres. (Todavía me acuerdo de esas figuras: yo que no puedo recordar sin error la frente o la sonrisa de una mujer.) Pasó la infancia, caducaron los tigres y su pasión, pero todavía están en mis sueños. (10)¹³

Para 1949, Borges escribe en *El Aleph* “La escritura del dios”, relato en que narra el encuentro entre un hombre y un jaguar. En él, hace alusión a su vasta carga simbólica y a relaciones con la divinidad mesoamericana. Años más tarde, el autor publica *El oro de los tigres* (1972), poemario que contiene un escrito con el mismo nombre y recalca la memoria con aquel espécimen, su presencia en la tradición, su áureo pelaje (el cual es un referente común al desarrollar tigres en escritos poéticos), y la relación del color de este con su dorada ceguera:

¹³ Entonces, de no contemplar dicho animal, Borges no habría sido el mismo y, por ende, tampoco gran parte de la ahora tradición literaria. Al igual que Valéry, confiesa: “No es posible ser más uno mismo”. Así, luego de contemplar al felino, ocurrió con Borges un suceso semejante. Episodios como el anterior, me parece, marcan al poeta y lo impulsan a crear su obra venidera.

Hasta la hora del ocaso amarillo
 Cuántas veces habré mirado
 Al poderoso tigre de Bengala
 Ir y venir por el predestinado camino
 Detrás de los barrotes de hierro,
 Sin sospechar que eran su cárcel.
 Después vendrían otros tigres,
 El tigre de fuego de Blake;
 Después vendrían otros oros . . . (380)

Pensar en tigres, con respecto a la tradición poética en Hispanoamérica, remite directamente a Jorge Luis Borges, esto porque él fue pionero en reclamar dicho “fuego” y porque lo maneja de forma reiterada en toda su obra. En libros como *La rosa profunda* (1975) o *Historia de la noche* (1977), el autor tomará también como sujeto poético a esta especie de felino y a la estirpe panterina que lo acompaña.

En México, Ramón López Velarde (1888) publica en *El minuterero* (1923) un texto de nombre “Obra maestra”, donde la imagen del felino presenta una significación que, a mi parecer, no mantenía registro alguno o una aproximación directa con el animal. López Velarde análoga la soltería (propia) con la vida instintiva y solitaria del tigre real: el soltero es quien porta los barrotes elaborados por la sociedad de los años veinte. El tigre tiene miedo, el soltero (hombre o felino rayado) sangra y es impotente, “no retrocede ni avanza”. Con ello, no hablo solamente de hombre y tigre al referir esta opresión, ante todo, quien también sufre es el poeta. El autor inaugura, en esta senda, la decadencia del gran carnívoro y, al mismo tiempo, la caída del que elabora los versos al punto de ser ambos la misma forma orgánica. Frente a las cualidades de grandeza y fervor que la tradición exaltaba en esta figura selvática —su increíble rapidez, sus poderes creadores/destructores, la belleza de su pelaje y el erotismo que inspira en el hombre, entre otros— entrado el siglo XX, esta vendrá a ser una representación de enfermedad, impotencia y soledad —como inauguró Velarde—, así como de orfandad, desamor y demás penas. Encuentro aquí la caída de un rey, el declive

del tigre.¹⁴ Lo anterior repercutirá en la mayoría de los autores que a futuro tomarán como personaje a este ser vivo: José Emilio Pacheco,¹⁵ Efraín Bartolomé,¹⁶ Macario Matus,¹⁷ Rubén Bonifaz Nuño,¹⁸ Eduardo Lizalde,¹⁹ entre otros. El tigre representará una forma de identidad, una ideología poco reconocida, o más bien, ignorada, la expresión desencantada del poeta con relación a la vida, al amor, a su entorno, todo.

Con lo anteriormente expuesto, es fácil observar la diversa información existente sobre el tigre, lo que demuestra la gran importancia que tiene para el hombre. Además, con ello contemplo lo trascendente que fue para muchos escritores canónicos el mantener culto hacia dicha fiera, que no dejará de asombrar a las generaciones venideras. Se expresaron así, de forma general, las principales voces literarias que han tratado en sus líneas la figura del felino y que, hasta nuestros días, se encargaron de preservarlo entre la tinta y el papel. Por muchos o pocos nombres que se mencionaron, es casi imposible dar cuenta de todos quienes conforman esta senda o genealogía.

¹⁴ Lo curioso es que, además de presentar esta carencia en el plano poético, lo mismo sucede en nuestra realidad, pareciera que se representa al tigre convaleciente en relación con el estado de la especie entera, pues está próximo a la extinción.

¹⁵ *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1970), *Islas a la deriva* (1976), *Los trabajos del mar* (1983), *Alta traición* (1985), *El silencio de la luna* (1996), *Como la lluvia* (2009).

¹⁶ *Ojo de jaguar* (1982), *Oficio: Arder* (Obra poética 1982-1997), *Anima Mundi* (2015).

¹⁷ En poemas como “Los zapotecas” o “Dios de la lujuria”.

¹⁸ *Fuego de pobres* (1961), *Siete de espadas* (1966), *El ala del tigre* (1969), *La flama en el espejo* (1971).

¹⁹ Principalmente en *El tigre en la casa* (1970) y *Caza Mayor* (1979). El autor no dejará de mencionar en su obra futura al tigre, por eso mismo solo menciono los dos poemarios anteriores. De la poesía mexicana, él es quien porta la bandera con respecto al férido rayado.

Bibliografía

- “Animales en peligro de extinción: el tigre”. *Europa Press*, 01 febrero 2019, europapress.es/sociedad/medio-ambiente-00647/noticia-animales-peligro-extincion-tigre-20150201155625.html
- Amat, Nuria. “El tigre está en los libros. Visiones sobre la llamada literaria”. 22 octubre 2013, historico.prodavinci.com/2013/10/22/artes/el-tigre-esta-en-los-libros-visiones-sobre-la-llamada-literaria-por-nuria-amat/
- Bonifaz Nuño, Rubén. *Olmecas, esencia y fundación*. Colegio Nacional, 1992.
- Borges, Jorge Luis. *El Hacedor*. Alianza, 1998.
- _____. *Poesía completa*. Debolsillo, 2014.
- Borges, Jorge Luis, y Margarita Guerrero. *Manual de zoología fantástica*. FCE, 1983.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de los símbolos*. Siruela, 2004.
- Darío, Rubén. *Azul...* Austral, 1973.
- Diccionario de la Real Academia Española*, RAE, 2019, dle.rae.es/id=Zjo6qtj
- El Fisiólogo. Bestiario medieval*. Siruela, lytanoh.files.wordpress.com/2016/06/bestiario-medieval.pdf
- González de Oviedo, Fernando. *Sumario de la historia de las Indias*. FCE, 1950.
- González Torres, Yolotl. *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*. Larousse, 1991.
- Hinz, Eike. “Aspectos sociales del calendario de 260 días en Mesoamérica”. *Estudios de cultura náhuatl*, editado por Miguel León Portilla, UNAM, 1980, pp. 203-224.
- Kipling, Rudyard. *El libro de la selva*. Traducido por Gabriela Bustelo, Sexto Piso, 2013.
- León Portilla, Miguel, editor. *Estudios de cultura náhuatl*. UNAM, 1980.
- Lizalde, Eduardo. *Nueva memoria del tigre*. FCE, 2005.
- _____. *¡Tigre, tigre!* FCE, 1985.
- López Velarde, Ramón. *La suave patria y otros textos*. Universidad Veracruzana, 2007.

- Sagrada Biblia*. Editado por Agustín Magaña Méndez, San Pablo, 2007.
- Sahagún, Bernardino. *Historial general de las cosas de la Nueva España*. Porrúa, 1981.
- Tresidder, Jack. *Diccionario de los símbolos*. Traducido por Ana María Martín del Campo, Editorial Tomo, 2008.
- Treviño Rodríguez, Jesús G. “Etimología de pantera”. *Etimologías de Chile*, 2019, etimologias.dechile.net/?pantera
- Umaña, Ingrid. “Tigre, etimología, leyendas e historia”. 29 junio 2009, rumanaladytiger.blogspot.com/2009/06/tigres-mitos-y-simbologia.html.
- Valdés Valverde, María del Carmen. *Balam: el jaguar a través de los tiempos y los espacios del universo maya*. UNAM, 2004.
- Weinberger, Elliot. “Tigres de papel”. *Vuelta*, no. 16, julio de 1986, pp. 16-20.