

FUENTES HUMANÍSTICAS

La revista *Fuentes Humanísticas* es el espacio editorial del Departamento de Humanidades, perteneciente a la División de Ciencias Sociales y Humanidades, que permite el diálogo entre los investigadores nacionales y del extranjero de las distintas disciplinas que integran el campo humanístico. Sus objetivos son los siguientes:

- Enriquecer el ámbito de las humanidades a través de la publicación de resultados de investigación, que aporten elementos a la discusión académica en las diversas disciplinas humanísticas.
- Estimular, en este contexto, la expresión e intercambio de ideas entre pares.
- Fortalecer las líneas de investigación del Departamento de Humanidades: Estudios culturales, Estudios de género, Historia, Historiografía, Teoría de la historiografía, Lingüística aplicada, Literatura, Teoría literaria, Poesía mexicana e hispanoamericana, Estudios poscoloniales y decoloniales, Lectura y aprendizaje. Además de comentarios críticos, reseñas; y difusión de actividades académicas, publicaciones y convocatorias.
- Publicar textos inéditos, que no estén considerados en otras publicaciones; editados en formato impreso y electrónico. Previamente evaluados por pares en proceso doble ciego. Para contenidos en libre acceso.

Fuentes Humanísticas se encuentra registrada en los siguientes

Portales

- **BIBLAT/UNAM** (Bibliografía Latinoamericana) (2007)
- **Redalyc** (Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal)

Índices

- **Academic Search Premier** (2007)
- **CLASE** (Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades) (2007)
- **EBSCO** (Information Services. Academic Databases for Colleges and Universities) (2007)
- **ERIHPlus** (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences) (2019)
- **Fuente Académica Plus** (2007)
- **Handbook of Latin American Studies**
- **MIAR** (Matriz de Información para el Análisis de Revistas)
- **MLA** (Modern Language Association Database) (2007)
- **REDIB** (Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico) (2019)

Directorios

- **DOAJ** (Directory of Open Access Journals) (2021)
- **LATINDEX** (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal) Catálogo 1 (2005), Catálogo 2.0 (2020)
- **Ulrichsweb** (<http://ulrichsweb.serialssolutions.com/title/1569514013923/246075>)

Suscripción

- **DORA** (The Declaration on Research Assessment)
- **COPE** (Committee on Publication Ethics)

Directorio

Dr. Gustavo Pacheco López ■ RECTOR GENERAL
Dra. Esthela Irene Sotelo Núñez ■ SECRETARIA GENERAL
Dra. Yadira Zavala Osorio ■ RECTORA DE LA UNIDAD AZCAPOTZALCO
Mtro. Salvador Ulises Islas Barajas ■ SECRETARIO DE LA UNIDAD AZCAPOTZALCO
Dr. Jesús Manuel Ramos García ■ DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
Dra. Katia Irina Ibarra Guerrero ■ JEFA DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

Comité editorial Universidad Autónoma Metropolitana

Dr. Tomás Bernal Alanís
Dr. Alejandro Caamaño Tomás
Dra. Edelmira Ramírez Leyva ■ PROFESORA DISTINGUIDA
Dra. María Elvira Buelna ■ SNI
Dr. Héctor Cuauhtémoc Hernández Silva ■ SNI
Dr. Mario Guillermo González Rubí ■ SNI
Dra. Teresita Quiroz Ávila ■ EDITORA DE LA REVISTA ■ SNI
Mtro. Álvaro Ernesto Uribe ■ EDITOR TÉCNICO

Asesores externos

Mtra. Alejandra Herrera Galván
Mtra. Begoña Arteta Gamerdinger
Mtra. Patricia María Montoya Rivero ■ Universidad Nacional Autónoma de México, Acatlán (México)
Dra. Martha Islas ■ (México)
Dr. J. Carlos Vizuite Mendoza ■ Universidad de Castilla-La Mancha (España)
Dra. Evelia Trejo ■ Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Consejo Editorial Divisional

Dra. Ma. Guadalupe Castillo Tapia
Dr. Francisco Javier Castillejas Rodríguez
Dr. José Juan Ramiro de la Rosa Mendoza
Dr. Alejandro Caamaño Tomás
Dr. Ricardo Torres Jiménez

Dr. César Daniel Alvarado Gutiérrez ■ COORDINADOR DE DIFUSIÓN Y PUBLICACIONES DE LA DIVISIÓN CSH
Lic. María de Lourdes Delgado Reyes ■ DISTRIBUCIÓN

Convocatoria 2026

La revista *Fuentes Humanísticas* abre sus puertas a los investigadores de todo el mundo dedicados a las Humanidades para que envíen artículos, ensayos, reseñas y comentarios críticos para su posible publicación en las secciones:

- Estudios culturales
- Estudios de género
- Historia
- Historiografía
- Teoría de la historiografía
- Lingüística aplicada
- Literatura
- Teoría literaria
- Poesía mexicana e hispanoamericana
- Estudios poscoloniales y decoloniales
- Lectura y aprendizaje

Así como comentarios críticos, reseñas; además de difusión sobre actividades académicas, publicaciones y convocatorias.

Los textos se someterán a un proceso de dictaminación; deberán ser **inéditos**, estar escritos en español y llevar anexo, tanto en español como en inglés: título, resumen (5 líneas) y palabras clave; además de síntesis curricular (5 líneas) así como correo electrónico, teléfono (particular, institucional y celular). **No se aceptan contribuciones que estén consideradas en otras publicaciones.** Los autores de los trabajos elegidos que colaborarán en distintas secciones de la revista, dan su consentimiento tácito para que estos se publiquen y difundan en formato impreso y electrónico. La presentación de originales se realizará únicamente vía electrónica a la dirección: **fuentes@azc.uam.mx**

Las normas editoriales y las Reglas de funcionamiento se pueden consultar en las páginas 181-184 y en:

<http://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx>



Contenido

Antonio Durán Ruiz Universidad Autónoma de Chiapas (México)	Diálogos en movimiento
Alejandro Ortiz Bullé-Goyri Universidad Autónoma Metropolitana (México)	
Diálogos en movimiento	9
Gustavo García Conde Universidad Autónoma Metropolitana (México)	
El arte como logos poético: resistencia frente al discurso dominante	11
Diana Erika Cruz Jiménez Consejo de Ciencia y Tecnología del Estado de Chiapas (México)	
Mapas del pensamiento en las cartografías literarias: relación dialógica entre el texto y su contexto	27
Carmen Fernández Galán Montemayor Universidad Autónoma de Zacatecas (México)	
Las ciudades latinoamericanas: narración y descripción	37
José Filadelfo García Gutiérrez Universidad Autónoma Metropolitana (México)	47
El estado salvaje en la mística de Michel Hulin	
Alejandro Ortiz Bullé-Goyri Universidad Autónoma Metropolitana (México)	61
El teatro de revista mexicano y sus contribuciones a la música popular	
Antonio Durán Ruiz Universidad Autónoma de Chiapas (México)	
José Martínez Torres Universidad Autónoma de Chiapas (México)	73
La humanización de las fieras o La fábula de Fray Matías de Córdova	

	Enrique López Aguilar
	Universidad Autónoma Metropolitana (México)
85	Entre brumas de sueño, verboides y un espejo: El "Nocturno de la Estatua", de Xavier Villaurrutia
	Vicente Francisco Torres
	Universidad Autónoma Metropolitana (México)
93	La cacica del Arauca
	Rafael de Jesús Araujo González
	Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (México)
101	El río, el mito y la poética en Chiapas
	María del Carmen Rivero Quinto
	Universidad Autónoma del Estado de México (México)
111	La imagen del caballo como vínculo interdisciplinario entre arte, historia y literatura
Estudios culturales	Elina Alejandra Giménez
	Universidad Nacional de La Plata/Universidad Nacional de Buenos Aires (Argentina)
	Graciela Barbieri
	Universidad Nacional de San Martín/Universidad de Buenos Aires (Argentina)
	Verónica Mailhes
	Universidad Nacional de La Matanza (Argentina)
129	Modo indicativo, salvación y <i>ethos</i> . Cristina Fernández de Kirchner y la retórica de la certeza
Género	Wiem Messaoudi
	Université de Sfax (Túnez)
141	La homosexualidad en Túnez: la dialéctica entre la inclusión deseada y la exclusión vivida
Mirada crítica	Cecilia Colón Hernández
	Universidad Autónoma Metropolitana (México)
159	<i>Galería de títeres</i> , de Pita Amor: la sociedad mexicana en los años 50
	Jairo de Jesús López Flores
	Universidad Nacional Autónoma de México (México)
163	El presente es de ellas. Bandas femeninas de rock en México (2000-2022). Reseña crítica

María Concepción Huarte Trujillo

Universidad Autónoma Metropolitana (México)

Las alas de la libertad: una mirada cinematográfica a la esencia de la libertad **167**

Colaboradores **171**

Quienes somos **177**

Reglas de funcionamiento **179**



ANTONIO DURÁN RUIZ*
ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ-GOYRI**

Diálogos en movimiento

El dossier *Diálogos en movimiento. Arte, historia y literatura* de la Revista *Fuentes Humanísticas* presenta artículos teóricos o avances de investigación de estudiosos universitarios con el propósito de forjar diálogos interdisciplinarios como parte de los trabajos de colaboración académica que se han venido realizando con la Facultad de Humanidades de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Aquí examinamos las expresiones literarias a través de reflexiones transversales con disciplinas como la historia, la sociología, la antropología, la plástica, la música o las artes escénicas y creamos lazos, redes, puntos de encuentro para abrir nuestros propios horizontes a nuevos enfoques del pensamiento humanístico.

Hay una necesidad actual de que los nuevos conocimientos tengan resonancias en campos distintos, pero que guardan ciertas afinidades; parece una obviedad, sin embargo en los espacios académicos suele no haber diálogo entre las amplias y distintas líneas de investigación, por lo que el conjunto de artículos

que aquí se presentan es resultado de un intento por abrir caminos en la búsqueda y encuentros de diálogos entre la diversidad que, creemos, abre nuevos horizontes de expectativas al conocimiento en nuestras áreas de investigación como pueden ser las humanidades y –naturalmente también– las ciencias sociales.

No es algo nuevo, viene desde los orígenes del pensamiento humanístico en el Renacimiento, pero en nuestro ya avanzado siglo XXI nos hemos dejado arrastrar por la tendencia dominante de la especialización y, muchas veces, desde nuestros espacios de trabajo y de investigación, ignoramos las aportaciones y nuevas perspectivas de observación y de análisis que sobre el mismo objeto de estudio se ofrecen desde otros campos. De manera que en *Diálogos en movimiento. Arte, historia y literatura* procuramos contribuir a renovar espacios a nuevas conversaciones, por así decirlo, entre distintos saberes y tradiciones del conocimiento humanístico.

Por añadidura, los trabajos que se presentan son resultados de la colaboración entre distintas áreas de investigación del Departamento de Humanidades

* Universidad Autónoma Metropolitana, México.

** Universidad Autónoma de Chiapas, México.

de la UAM-Azcapotzalco: el área de Literatura y el área de Historia y cultura; a su vez, hemos venido estableciendo colaboraciones fructíferas y cada vez más amplias con la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas y sus investigadores en los campos de humanidades, ciencias sociales, artes y literatura. Justo en 2024, la UNICACH tuvo el privilegio realizar una publicación que respondió a este propósito común. El libro se tituló *Espacios de la memoria Historia y Literatura en la vi-*

*da independiente de México y de Chiapas*¹ en el que colaboramos profesores investigadores de ambas instituciones, la UAM-A y la UNICACH, así como investigadores de la Universidad Autónoma de Chiapas. De manera que este dossier marca la continuación de este diálogo interdisciplinar, pero de forma más amplia y provechosa.

Junio de 2025

¹ Va Aa. (2024) *Espacios de la memoria Historia y Literatura en la vida independiente de México y de Chiapas*. UNICACH.

GUSTAVO GARCÍA CONDE*

El arte como logos poético: resistencia frente al discurso dominante

Art as Poetic Logos: Resistance to the Dominant Discourse

Resumen

El presente texto aborda el concepto de logos poético como una forma de resistencia simbólica frente al discurso de poder institucionalizado en el lenguaje, a través de Bolívar Echeverría y María Zambrano, para sostener que el arte, entendido como un logos poético, reconfigura significados y reivindica su potencial emancipador y crítico en el terreno de la construcción social del discurso.

Palabras clave: logos poético, arte, contra-discurso, María Zambrano, Bolívar Echeverría, lenguaje

Abstract

The text explores the concept of Poetic logos as a form of symbolic resistance against institutionalized power discourses embedded in language. Drawing on the ideas of Bolívar Echeverría and María Zambrano, it argues that art, understood as a Poetic logos, reconfigures meanings and reclaims its emancipatory and critical potential within the social construction of discourse.

Key words: Poetic logos, art, counter-discourse, María Zambrano, Bolívar Echeverría, language

Fuentes Humanísticas > Año 37 > Número 70 > I Semestre > enero-junio 2025 > pp. 11-26 > ISSN 0188-8900 > eISSN 2007 5618.

Fecha de recepción 12/12/2024 > Fecha de aceptación 30/05/2025

gugarcia@correo.xoc.uam.mx

* Universidad Autónoma Metropolitana, México.

Introducción

Una pregunta en teoría del arte sigue siendo cuál es la especificidad del arte frente a las demás actividades creativas del ser humano. La respuesta tradicional se ha querido encontrar trasladando la pregunta a las características peculiares de los artistas o de los autores de las obras de arte; la creatividad, la originalidad o el ingenio han emergido como respuesta. Sin embargo, el arte debe entenderse no como una práctica humana aislada, en la que un artista simplemente expresa una visión del mundo, sin conexión alguna con el entorno social. En cambio, el arte debe entenderse en medio de una disputa que se lleva a cabo en el nivel profundo del sistema del lenguaje. Esto es así si nos referimos especialmente al arte producido en la modernidad, cuya característica principal sería su función crítica frente a las estructuras dominantes de la sociedad.

Para ello, el lenguaje cotidiano tampoco debe ser visto sólo como un medio de comunicación; es un instrumento poderoso para la producción y reproducción de sistemas de poder que rigen en nuestra sociedad. De este modo, el texto aborda el tema del logos poético como un contra-discurso frente a las lógicas discursivas dominantes, además de que propone una apertura hacia nuevas formas de significación, lo que permite destacar las posibilidades de resistencia frente a estos discursos. La idea del arte como un logos poético contradiscursivo surge a partir de hacer interactuar la obra de Bolívar Echeverría y de María Zambrano para observar la vigencia y el aporte de sus planteamientos para las discusiones actuales.

La tesis que guía el artículo sostiene que el arte, en cuanto logos poético, es un lugar de reconfiguración simbólica y constituye un espacio de significación alternativo, lo que genera una oposición o resistencia a las formas discursivas institucionalizadas. El arte, además de ser un saber y una práctica, puede ser considerado también una forma de producir un discurso. Por ello, nos atrevemos a ampliar y a generalizar la definición del arte para presentarlo como un logos que contiene un discurso con la capacidad de transformar nuestra conciencia social y nuestra realidad. Además, pensamos específicamente en el arte de la modernidad, que, si bien sus manifestaciones son múltiples y heterogéneas, puede ser considerado como una discursividad que realiza una crítica a nuestra sociedad.

El objetivo general del texto radica en demostrar que el arte, en tanto logos poético, emerge como un contrapoder frente al discurso dominante que moldea nuestra comprensión y actuación en el mundo. Para lograrlo, se plantean a su vez dos objetivos específicos: en primer lugar, postular la tesis de que el discurso cotidiano es una herramienta de legitimación del poder, visto desde la perspectiva del sistema de comunicación, por lo que se explica cómo el discurso cotidiano refuerza la hegemonía del poder; y, en segundo lugar, demostrar cómo es que el arte, entendido bajo el denominativo general del logos poético, tiene la función de resistir frente a las lógicas discursivas dominantes, como un lugar de resistencia semántica, al permitir la expresión de subjetividades divergentes y marginadas, lo que permite que el arte reivindique su potencial emancipador,

convirtiéndose así en una forma resistente dentro de la simbolización cotidiana.

En este objetivo se juega el aporte del texto, pues se realiza un cruce de ideas entre dos autores principales: Bolívar Echeverría, para el primer objetivo específico, que concierne al sistema comunicativo cotidiano como un discurso de poder, y María Zambrano, para el segundo, consistente en la explicación sobre el logos poético. Respecto de estos puntos, hay que señalar que estos autores se caracterizan por observar el lenguaje y el arte en medio de un conflicto con los discursos hegemónicos. El aporte radica en que se propone el logos poético como una vía para afrontar las estructuras de poder, expresadas en el discurso institucional.

La relevancia del texto radica en su capacidad para articular una comprensión interdisciplinaria de la relación entre lenguaje, poder y resistencia, destacando el papel central del arte en este proceso. La originalidad del texto radica en la integración de conceptos provenientes de diferentes tradiciones, como el materialismo histórico, la semiótica, la teoría estética y el paradigma indiciario, poniendo especial interés en el cruce de ideas entre Bolívar Echeverría, particularmente su tesis sobre el discurso cotidiano como forma de dominio, y las de María Zambrano sobre la reivindicación de un logos poético, propio no sólo de la literatura sino del arte en general, cuyo valor radica en su capacidad disruptiva, argumentación ésta que reforzamos con la noción de metafísica poética de Giambattista Vico. Por último, el texto puede ser incluido como parte de las reflexiones de la filosofía del arte, cuyo objetivo es explicar la función del arte para el ser humano, por ello se hablará de las características

abstractas del arte, pues nuestro objetivo no es normativo sobre una definición del arte.

El escenario de escasez y el discurso cotidiano

En su libro *Invitación a la estética*, el filósofo Adolfo Sánchez Vázquez (2007) expone cinco principales formas de relación entre el ser humano y el mundo: la relación teórico-cognitiva, la práctico-productiva, la práctico-utilitaria, la mágico-mítico-religiosa y la relación estética. Sánchez Vázquez no tiene la intención de destacar las relevancias o exclusiones entre estas relaciones; sólo pretende exponer que se trata de relaciones consustanciales al ser humano. No obstante, existe un claro dominio de unas sobre otras, si se las considera dentro de un relato histórico en el que existirían en conflicto.

De acuerdo con este relato, la relación práctico-productiva y la relación cognoscitiva ocuparían un lugar privilegiado en la historia. Ambas son funciones básicas para alzar la existencia humana, en la medida en que se refieren al esfuerzo humano por sobrevivir en un mundo en el que las condiciones naturales parecerían esforzarse por expulsarlo de su reino. En estas condiciones, resulta fundamental para el ser humano producir bienes de consumo y desarrollar capacidades intelectuales y científicas que le permitan mimetizarse con la naturaleza para reproducirla artificialmente y, así, ampliar sus capacidades productivas. En suma, para sobrevivir en un mundo de escasez, es fundamental establecer una relación productiva y cognitiva con el mundo.

Asimismo, hay que señalar que las relaciones práctico-productiva y cognoscitiva se desarrollan en un contexto material determinado por la escasez natural y por unas fuerzas productivas deficitarias, las cuales condicionan la configuración de las relaciones sociales. Se trata de una argumentación de ascendencia marxista, histórico-material, en la que se juega una explicación sobre la producción social de la existencia, expuesta por primera vez por Karl Marx, en su *Contribución a la crítica de la economía política* de 1858, y ampliada por Jean-Paul Sartre (2004), en su *Crítica de la razón dialéctica*.

Este relato histórico sostiene que la humanidad ha conocido únicamente la historia de la escasez natural (Sartre, 2004), condicionada por fuerzas productivas limitadas, la cual ha impactado tanto las instituciones materiales como las culturales. En cualquier caso, la historia de la escasez explica que el ser humano ha vivido en condiciones adversas y que la historia humana puede relatarse como el esfuerzo por superar esas condiciones.

El propósito no es relatar la historia de la escasez, sino utilizarla como contexto para destacar que las formas sociales han sido construidas en medio de estas condiciones materiales precarias. Si el mundo es objetiva y materialmente adverso, violento y represivo, entonces también lo serán nuestras formas de relación social. Ello quiere decir que el escenario en el que se han forjado las relaciones teórico-cognoscitiva y la práctico-productiva ha sido el de la escasez, y, por extensión, el de la violencia y la represión.

Ello trae como consecuencia que el comportamiento humano en su conjunto haya sido constituido bajo esas condiciones de escasez, razón por la cual

ciertos comportamientos han sido fundamentales en la historia: la represión productivista, la autocontención, la auto-limitación o la concentración de las fuerzas físicas, cognitivas y creativas en la persecución de la sobrevivencia. Este hecho produjo que se crearán valores sociales, morales, culturales o epistemológicos que privilegiaban la racionalidad, el instrumentalismo, la economicidad, el trabajo productivo y, también, la violencia como forma básica de la integración de los otros en este sistema de escasez.

Este control del cuerpo y de la conciencia social, tanto individual como colectiva, continua en la época moderna y actual, debido a que las condiciones de escasez no han sido eliminadas, a pesar de la abundancia de recursos que puede presumir la época actual. No es necesario insistir en que el capitalismo exagera la desigualdad, la pobreza o la violencia. Por tanto, estas dinámicas no solo perpetúan condiciones históricamente adversas, sino que también promueven valores vinculados a la lógica capitalista: la glorificación del trabajo excesivo, la imposición de regímenes de disciplina y la primacía de la riqueza abstracta sobre la riqueza concreta.

Esto implica que la producción material también determina el marco para la creación de sistemas de ideas, pensamientos, aspiraciones y creencias. Lo relevante en términos semióticos de las prácticas y de los saberes que se desprenden de la vida cotidiana, radica en que crean también discursos acordes a éstos. Ello se desprende de la tesis de Echeverría (2010), quien afirma que al tiempo que se da la producción material de la vida, también se lleva a cabo la producción semiótica. De modo que los discursos

que se desprenden de la vida práctica instauran una lógica que establece formas válidas o correctas del discurso, lo mismo que instituyen una retórica con sus reglas de convencimiento social, lo mismo que una doxa que justifica y reproduce el sentido común. Ello nos permite pensar que nuestros valores y nuestras prácticas, son una consecuencia de un sistema fundado bajo estas condiciones de escasez. Por tanto, podemos obtener una primera conclusión: nuestra sociedad de la escasez ha generado un discurso acorde a sus condiciones, reflejando en el discurso cotidiano las limitaciones de su realidad.

Desde los griegos, sabemos que el ser humano es un ser retórico y discursivo (López, 2000). La función del lenguaje no sólo es la de expresar pensamientos o sentimientos, sino la de producir la socialidad, la comunidad y, aún más, producir al ser humano mismo. Ya lo afirmaba Gorgias (1996):

La palabra [λόγος] es un poderoso soberano que, con un cuerpo pequeñísimo y completamente invisible, lleva a cabo obras sumamente divinas. Puede, por ejemplo, acabar con el miedo, desterrar la aflicción, producir la alegría o intensificar la compasión (pp. 205-206).

El lenguaje, a través de sus capacidades retórico-discursivas, moviliza afectos y actitudes, moldea las almas, resuelve conflictos, corrige creencias, transforma al otro y constituye el espacio donde se construye la polis. Sabemos que el discurso se manifiesta de inmediato como actos de habla y que cumple una función performativa en nuestra sociedad (Austin, 2018).

Nuestro primer argumento sostiene que el discurso que se propaga todos los días contiene valores, antivalores, pensamientos o creencias que se corresponden con las ideas necesarias para reforzar la reproducción del sistema de escasez en el que vivimos. Bastaría escuchar el discurso cotidiano para comprobar que refleja un trasfondo de escasez, prohibición, violencia, autocontención, productivismo, instrumentalismo, cientificismo y racionalismo. Este discurso surge de las prácticas dominantes en la sociedad, vinculadas a la relación práctico-productiva y teórico-cognoscitiva generadas en condiciones de escasez. Es un discurso institucional que, a la vez, actúa como instrumento de poder, dominio y sometimiento humano. Habría que averiguar, entonces, cómo habla y se reproduce este discurso.

El discurso institucional y de poder

Partimos de una tesis propuesta por Bolívar Echeverría (2010), según la cual, el proceso de producción cotidiano de significados opera de manera automática en una dirección determinada, sustentándose en un sentido común subyacente que condiciona dicha producción. Ello quiere decir que el conjunto de significados que han sido creados en el sistema comunicativo responde a una intencionalidad previa, aunque no explícita. Por tanto, esto significa que el discurso no ocurre sobre un terreno neutral. La intencionalidad subyacente tiene como efecto principal el refuerzo del poder consuetudinario al discurso del sentido común.

De acuerdo con este planteamiento, el poder no se concibe como una facultad reservada a una clase o grupo social que detente una posición institucionalizada. En lugar de ello, el poder se despliega tanto en el discurso cotidiano como en el habla de las personas. Esto implica que el ejercicio del poder no es un monopolio de estructuras jerárquicas en la sociedad, sino que se ejerce en las prácticas comunicativas más ordinarias y espontáneas. La comunicación cotidiana, al ser un espacio de formación humana, actúa como un mecanismo mediante el cual los individuos no solo intercambian información, sino que también se persuaden entre sí de los valores, propósitos y designios predominantes en la sociedad. Este proceso ocurre incluso en ausencia de una intención consciente de adoctrinamiento. Al respecto habría que traer a cuenta a Echeverría (2017), cuando escribe:

Es el "lenguaje" de todos los actos de una convivencia social el que, al realizarse y continuarse, reafirma y prolonga la vigencia de la superestructura institucional o modo capitalista de convivencia como condición 'natural' e indispensable de sí misma (p. 69).

Así, Echeverría (2017) sostiene que el lenguaje de la vida cotidiana lleva a cabo una apología del sistema social instituido. Este discurso construye una objetividad y un sentido común, a partir del cual es posible significar el mundo. Así, el discurso social se convierte en racional, coherente, comprensible, significativo y, además, convincente, puesto que se reproduce espontáneamente dentro de nuestra sociedad, conforme a sus reglas.

El discurso institucional nos convence de su sentido, porque parece concordar con lo que sucede en la realidad. Sin embargo, esta realidad fue producida mediante ese discurso. Por consecuencia, la realidad es reforzada en el lenguaje de todos los días, y, a la inversa, el lenguaje resuena en la realidad. Todo esto permite establecer lo que Bolívar Echeverría (2017, p. 62) denominó un discurso dominante, una forma de producir significados que se deriva de la forma dominante de producir objetos, y de las relaciones sociales constitucionales a este proceso.

Para reforzar su argumentación sobre la reproducción social de las ideas dominantes, Bolívar Echeverría retoma al lingüista danés Louis Hjelmslev (2010), para quien el proceso de significación se acompaña de un proceso de constitución de sentido en el que se dona una intención (*purport*) al mensaje, la cual transforma el contenido del mensaje y se sustancializa en él, convirtiéndose así en lo que Echeverría (2010, p. 93) denomina un proto-significado o proto-simbolización. Ello quiere decir que, en el sistema de comunicación, todo mensaje incluye un proto-mensaje: un sentido primario y rudimentario, no codificado intencionalmente por el emisor para ser comunicado explícitamente.

De acuerdo con la lectura que Echeverría hace de Hjelmslev, todo mensaje lleva una intención implícita depositada por el cifrador, incluso de forma inconsciente. En el mensaje se encuentra una intencionalidad que subyace al significado denotativo, y que trabaja en él connotativamente. Así, la función de la intención proto-significativa no es la expresión directa, sino la reproducción silenciosa de los contenidos del discurso

cotidiano. Este nivel, aunque carece de una manifestación referencial y explícita, contiene significados que son consumidos por los sujetos sociales. La eficacia de este proto-significado radica en su discreción: aunque su estructura es rudimentaria y carece de una codificación elaborada, logra generar un impacto simbolizador significativo en las dinámicas de interacción social.

Así, el discurso conforma y delimita ideas, así como prácticas y actitudes, al grado de que se convierte en lo que Habermas (1989) denominó actos de habla, por medio de los cuales el lenguaje adquiere la capacidad de someter la vida y las normas sociales que rigen la interacción de los sujetos sociales, con lo cual se logra una coordinación de las formas de pensamiento y actuación, generando así un consenso social.

Para Echeverría, ello implica que, al participar cotidianamente en la reproducción social del discurso, los hablantes no sólo reiteran los contenidos comunicativos, sino que también perpetúan las condiciones adversas de dominación en las que dicho discurso fue establecido. Este proceso asegura la continuidad de las dinámicas de sometimiento, estableciendo un ciclo en el que las condiciones que dieron lugar al discurso se consolidan.

Así, el lenguaje produce la homogeneidad de una sociedad. Este planteamiento no es nuevo, entre los griegos ya se pensaba que el lenguaje es capaz de reproducir la *polis* y de producir la comunidad (García-Aguilar, 2019). Así, el lenguaje cotidiano, se convierte en una praxis social, la cual incluye de manera perfectamente delineada una ontología, una deontología y una política: sabemos qué somos, cómo debemos ser y quiénes

estamos incluidos, lo que a su vez nos permite saber qué es lo que no somos, qué no deberíamos permitirnos hacer y a quiénes deberíamos excluir de nuestra idea de comunidad.

Las fisuras en el discurso dominante

Pese a todo, es necesario reconocer que el discurso de poder y el habla institucionalizada que permean la vida cotidiana no logran por completo el dominio de la sociedad ni de sus individuos. Por doquier emerge aquello que nuestra sociedad se esfuerza por mantener oculto. Lo hace a través de las grandes acciones de inconformidad y resistencia, pero también en los gestos e insinuaciones; lo hace resistiendo en la conciencia de las personas, pero también en su cuerpo. Parece, entonces, que existen elementos para sostener que el ser humano no puede ser sometido por completo ni física ni simbólicamente; siempre hay fisuras o indicios de resistencia que revelan los lapsus de nuestra sociedad.

A finales del siglo XIX, según Ginzburg (1999), surgió un modelo epistemológico denominado el método morelliano. Su nombre se debe a Giovanni Morelli, quien publicó entre 1874 y 1876 unos apuntes que contribuirían a la detección de obras de arte falsificadas. Morelli afirmaba que, para identificar una obra falsificada de un pintor, era necesario examinar los detalles más irrelevantes de la obra, ya que estos delatarían al falsificador, pues revelarían un menor dominio de la escuela pictórica a la que pertenecía el artista original. Por ejemplo, habría que poner atención en cómo el

falsificador pintaba los lóbulos de las orejas de las personas retratadas, cómo pintaba las uñas o la forma de los dedos de las manos y de los pies. En esos detalles saldría a la luz si una obra era falsa o auténtica. Al respecto afirmaba Morelli: “La personalidad [del pintor] debe ser buscada allí donde el esfuerzo personal es menos intenso” (citado en Ginzburg, 1999, p. 140). Para detectar una obra falsa, era necesario examinar sus detalles menos ostensibles, pues lo pequeño puede revelar el aspecto de lo grande.

Este modelo sintomatológico que surgió a finales del siglo xx también fue adoptado por la medicina para diagnosticar enfermedades inaccesibles a la observación directa sobre la base de síntomas superficiales e irrelevantes (Ginzburg, 1999). Poco más tarde, lo mismo nos enseñó el psicoanalista Sigmund Freud (2017): lo reprimido emerge de muchos modos, en las formas más inesperadas y en los deslices aparentemente más inocentes. Ese es el modo cómo nuestros pequeños gestos inconscientes revelan nuestro carácter más que cualquier actitud formal que haya sido cuidadosamente preparada.

Todo esto forma parte de lo que el historiador Carlo Ginzburg (2003) denominó el paradigma indiciario o adivinatorio, el cual posee la capacidad de reconstruir un relato completo sólo ocupando las huellas, los síntomas o los indicios de aquello que la sociedad se ha esforzado por ocultar. Al respecto, escribe Ginzburg (2003): “Si la realidad es impenetrable, existen zonas privilegiadas —pruebas, indicios— que permiten descifrarla” (p. 151). El arte es esa zona privilegiada para manifestar lo que la sociedad se ha esforzado por ocultar. De

este modo, el historiador Ginzburg nos da una clave importante para entender las dinámicas contra-discursivas de nuestra época. Si queremos comprender dónde se manifiestan las fisuras del discurso dominante, debemos recurrir a sus zonas indiciarias, aquellas donde se genera un discurso que sugiere otra forma de construir el mundo. El arte sería uno de estos indicios donde se puede revelar otra forma de simbolización social.

El contrapoder del arte

Se piensa que la sensibilidad extrema de un artista es la causa que provoca que su obra sea capaz de anticipar los malestares de nuestra sociedad. Es cierto que algunos artistas se han anticipado a manifestar lo que muchos años después pudieron postular las ciencias sociales, por ejemplo, Goya adelanta una crítica a la Ilustración que, en el ámbito de la filosofía, no se articulará plenamente sino hasta el siglo xx. Una pintura del romántico Caspar David Friedrich puede llegar a ser más puntillosa que algunas obras de la ciencia social contemporánea. Los artistas de la República de Weimar se adelantaron a su tiempo al abordar críticamente temas como los medios de comunicación, la sexualidad y la relación entre el militarismo y el capitalismo, anticipándose a las ciencias sociales, que tardarían aún varias décadas en articular un discurso al respecto. No es el propósito hacer una comparación; se trata sólo de reconocer el lugar del arte.

El arte posee la característica de que se posiciona desde un lugar que es externo al discurso del sistema de poder, por lo que es capaz de manifestar una

perspectiva diferente para observar lo que la sociedad se niega a ver y a reconocer. La filósofa española María Zambrano (1996) explica, en su *Filosofía y poesía*, que el lugar de la poesía es el de los arrabales. Ello es así porque se refiere a subjetividades excluidas y marginadas; o bien, porque se sirve de fenómenos disímbolos para manifestar aquellas zonas de lo real que no solemos observar, pues no están dentro del contorno conformado por el discurso pretendidamente dominante. Por tanto, no se trata de que el artista sea extremadamente sensible o visionario, sino que su lugar de subjetivación o simbolización está fuera del discurso de poder. Este lugar de enunciación le permite abordar y criticar nuestra realidad desde sus márgenes. Ello es lo que otorga un plus cognitivo y crítico al arte, a diferencia de quien habla desde dentro del discurso dominante y con sus categorías.

Así, el arte cumple la función de servir como un contra-discurso. Al respecto, Zambrano (1996) realizó una explicación ejemplar sobre la naturaleza del arte, aunque ella se refería específicamente a la poesía, donde también estaba incluida la literatura en general. Sin embargo, nosotros podemos ampliar su noción de un logos poético para referirnos a las formas poéticas del discurso en general, ello nos permite incluso trasladarla al terreno del arte en general, si lo entendemos también como una práctica simbólico-discursiva. Así, el arte no sólo es un saber hacer, una técnica o una práctica, sino es también una forma del discurso y de dotar de significado a través de las obras. Así concebido el arte, como un logos poético, podemos comprenderlo como proveniente de un lugar de enunciación marginal, que, al igual que la poesía, puede nom-

brar lo terrible de la existencia humana. De este modo es como Zambrano (1996) concebía la especificidad de la poesía: "arisca y desgarrada, [la poesía] se quedó diciendo a voz en grito las verdades inconvenientes; terriblemente indiscreta y en rebeldía" (p. 14). De manera que, con base en el paradigma indiciario, podemos afirmar que el arte se esfuerza por revelar aquello que la sociedad ha intentado ocultar: la creatividad, la autonomía, la subjetividad, la imaginación, el cuerpo, la sensibilidad, lo divergente, lo excluido o la libertad. Así, el arte es consustancialmente un contrapoder, pero no lo es por el tema de sus obras artísticas, no por sus posibles alegorías críticas, sino porque su lugar de enunciación corresponde a subjetividades inconformes con los discursos dominantes.

El arte es el mirador desde donde se abren nuevas perspectivas hacia aquello que es diferente; es un observatorio que nos permite descubrir desde dónde miran las subjetividades oprimidas y los grupos subalternos; es el lugar donde se descubren esas realidades que permanecen soterradas o que nos esforzamos por silenciar. Además, el arte rompe con ese circuito discursivo del poder institucional y hegemónico, al recordarnos el lugar del ser humano en el cosmos, pero también al aliviarnos de la carga que el discurso institucional impone como peso de plomo sobre la conciencia individual de las personas.

El arte es también el lugar para reconocer nuestras vulnerabilidades y aquello de lo que nos avergonzamos, lo que manifiesta que no somos grandeza, sino bajeza, que no somos virtud sino defecto. Por ello, el logos poético no sólo se refiere a las grandes obras humanas, las

cuales nos recuerdan que el ser humano debería estar enfocado en el disfrute de lo bello o de lo sublime, sino además el arte patentiza lo terrible del tránsito humano en su paso por el nacimiento y la muerte, manifestando la dimensión trágica de la existencia humana, además de que revela la vileza y la mezquindad.

La filósofa Cynthia Freeland (2001) ha insistido en ello cuando afirma que en el arte “la sangre es nuestra esencia humana” (p. 18). En efecto, la sangre, el cuerpo, el llanto o los ojos descarnados de alguna obra pictórica están ahí para revelar que el ser humano es finitud por contraposición a la infinitud, lo mismo que imperfección frente a la perfección, así como sufrimiento y desgarramiento ante la idea de una subjetividad pura y cognitiva.

Los elementos objetivamente perceptibles en las obras, como son el cuerpo, la sangre, los órganos, los fluidos corporales, la mierda, el estiércol o las vísceras, están ahí para revelar lo que el discurso científico, tecnológico, positivo e ilustrado se ha esforzado por ocultar de nosotros mismos, a saber, el hecho de que, afirma Freeland (2001), “la naturaleza humana es terrible” (p. 41). Para la perspectiva negativa del arte, la existencia humana se percibe como una experiencia marcada por el dolor, el sufrimiento y el martirio, donde el tormento y la muerte caracterizan a la condición humana, con lo cual se subraya la finitud y la imperfección, así como la angustia y la soledad que acompañan su existencia.

La metafísica poética en la disputa por el saber en el siglo xvii

En el tránsito del siglo xvii al xviii, se afianza el racionalismo moderno como forma paradigmática del saber; el cientificismo se convierte en el saber dominante; surge una cultura ascética y puritana; se produce también la matematización del conocimiento; y el saber instrumental se convierte en el objetivo del conocimiento. Ello implicó una disputa entre los diferentes saberes existentes que intentaban ganar el debate sobre la comprensión sobre la existencia humana.

El arte moderno tiene como trasfondo esta disputa por el saber y el dominio de la naturaleza, la cual al mismo tiempo implica una redefinición del ser humano; de modo que el objetivo principal del logos poético es manifestar lo no dicho u ocultado por el logos científico. Así surge el planteamiento de Vico (1995) sobre un saber distinto al conocimiento natural dominante entre los científicos de su época. Fue Vico (1995) el primero en hablar de una metafísica poética, cuya propuesta tiene como contexto intelectual la disputa discursiva entre los diferentes saberes por la definición del ser humano.

Vico publicó en 1744 su *Ciencia nueva*, lo hizo como respuesta al cientificismo, al mecanicismo, a la matematización del saber y en contra de la idea de que todo puede ser reducido mecánicamente por la mente humana. Vico parte de que la existencia humana no es reducible a los términos de la ciencia ni de la razón. Por tanto, es necesario crear una ciencia diferente, “nueva”, de ahí el título del libro. Vico critica la separación de los sentidos de la mente que se expresa en

la frase de Descartes: “Pienso, luego existo”. Está convencido de que la existencia no puede provenir de la negación de la sensibilidad. En cambio, esta nueva ciencia partirá del principio: *verum ipsum factum*, según el cual sólo lo fáctico es lo verdadero. Ello implica que la verdad es siempre concreta y tangible.

Para Vico, existirían diferentes tipos de saberes. A él le interesa reivindicar el saber de la sensibilidad, de lo concreto, el que no toma como principio la verdad, sino la verosimilitud. A este saber, Vico (1995) lo nombra metafísica poética, bajo este nombre entiende aquel saber “que toma sus pruebas no ya del exterior, sino dentro de las modificaciones de la mente de quien la medita” (p. 181). Esta metafísica poética, también denominada “sabiduría poética”, es, entonces, la que se desprende de la imaginación y de las divagaciones que la mente es capaz de producir.

La metafísica poética no se orienta hacia la búsqueda de explicaciones basadas en la evidencia empírica o mecánica, sino que se adentra en el ámbito de lo especulativo y, especialmente, en el terreno de lo imaginativo. Su enfoque es capaz de acentuar la importancia de la expresión afectiva, la sensibilidad y lo simbólico, a diferencia de la concepción científica. Así, emerge una distinción clara entre dos formas de saber: una que se apoya en la objetividad de la ciencia y otra que se nutre de la subjetividad, la creatividad y la imaginación.

Esta metafísica poética se opone de manera fundamental al conocimiento científico. Mientras que la ciencia se basa en un saber objetivo, racional y sistemático, la lógica poética ofrece una forma de comprensión subjetiva, intuitiva y simbó-

lica. Así, la lógica poética es contraria al saber de la ciencia, ya que ésta es la que toma sus pruebas del exterior y las corrobora. Vico, en cambio, se refiere a ese otro saber que es capaz de tomar sus datos no en positivo, como la ciencia, sino en negativo: son datos negativos porque no están ahí para ser leídos directamente por la percepción; al contrario, están en negativo porque tienen que ser captados a través de la mediación de la imaginación. Son negativos en el sentido también de que están ocultados intencionalmente por el discurso positivo.

Ello quiere decir que el ser humano no sólo conoce, percibe o accede al mundo por medio de los sentidos, sino por, como escribe Vico (1995) las “modificaciones de la mente” (p. 181). La sabiduría poética, afirma Vico (1995, p. 181), no es abstracta ni razonada, sino sentida e imaginada. Con ello, Vico quiere revelar lo que el saber científico se esforzará por ocultar: la función de la sensibilidad y de las emociones, las cuales son consustanciales a aquélla, así como la función de la imaginación, junto con las modificaciones de la mente o las divagaciones que la imaginación es capaz de crear.

La tesis de Vico postula que el entendimiento no se produce sino junto con los sentimientos, y, más aún, la imaginación es una forma fundamental del saber. El saber también tiene como fuente y fundamento a la fantasía, los sentimientos, las pasiones, las imaginaciones, las figuraciones o las distorsiones de la mente. Por tanto, el entendimiento, para Vico, es sentido e imaginado, por lo que no sólo tiene que ver con los criterios del conocimiento científico.

Vico incorpora así una parte del saber humano que no está considerado por

el discurso científico. La actividad científica llega al punto de ser constatativa, mientras que la actividad de la lógica poética es onto-productiva. Según Vico, la actividad por excelencia de la lógica poética es la de la poesía misma, cuyo fin último es dar nombre a las cosas. Para Vico, (1995), nombrar es ya poetizar. Lo que está debajo de esta afirmación es la tesis de que la imaginación y la fantasía surgen del esfuerzo humano por significar el mundo. Un esfuerzo que el poeta cumple por medio del nombrar. Esa es la función de las figuras retóricas, a decir del filósofo italiano. Por lo que los seres humanos son esencialmente poetas. Vico piensa que los seres humanos primitivos, a quienes les tocó la tarea de nombrar las cosas, serían los primeros poetas.

De modo que su intención es restituir la función del habla como creadora no sólo de significados, sino de metáforas. Así, el ser humano, en la medida en que es hablante, es ya poeta. Lo interesante de la discusión radica en que la poesía, a diferencia de la ciencia, es capaz de pensar la otredad, mientras que la ciencia y otras formas del saber, prefieren borrar aquello que no pueden captar. En cambio, la poesía, en vez de borrar, prefiere nombrar, con lo cual logra darle entidad a algo que de otro modo no lo tendría.

El logos poético

En *Filosofía y poesía*, María Zambrano (1996) establece el concepto de logos poético, presentando su obra como un manifiesto contra el pensamiento filosófico tradicional y una defensa de la poesía. Zambrano ocupa el término logos para referirse a “la palabra creadora y

ordenadora, que pone en movimiento y legisla” (p. 14). El logos, según la autora, es la palabra que ordena el mundo o lo trae a la existencia mediante el discurso, entendido, como un relato cuya labor es dar orden y coherencia por medio de la organización y disposición narrativa del contenido de un relato (Aurell, 2012, p. 303).

Zambrano distingue dos formas de logos: el logos del pensamiento racional, o filosófico, y el logos poético, caracterizado por la palabra “irracional”, representada en la poesía, la literatura y, por extensión, el arte en general. Este último es un logos que se entrega a la embriaguez, una razón delirante, revulsiva, incómoda y crítica. El logos poético es un logos porque es una forma de racionalizar el mundo que implica ordenar, otorgar sentido, dar coherencia, jerarquizar las cosas del mundo, en función de un principio de ordenación, mismo que posee un propósito o finalidad para la existencia humana. Este logos poético, al ser un principio de coherencia, se convierte en el hilo conductor para explicar gran parte de las acciones humanas. Se trata de una lógica, en la que la sensibilidad, la imaginación, la creatividad, la subjetividad y la autonomía tienen prioridad, frente a otras lógicas, como las de la ciencia, la productiva, la religiosa o la mítica.

La lógica poética, además, implica elaborar un discurso sobre el mundo y, por ello mismo, también es una forma de darle sentido y de construirlo a través del lenguaje, aunque se tratará de un lenguaje diferente, capaz de captar esa otra realidad que está siendo negada en el discurso positivo. Su lenguaje no es directo; es el de las metáforas, el de las formas, las figuras, los colores, los sonidos

o los símbolos. Su intención no es comunicar directamente, sino lograr la transfiguración de la realidad sensible mediante la imaginación creativa.

El logos poético “desciende a diario sobre la vida” (Zambrano, 1996, p. 23), por lo que se enfoca en el ser humano concreto e individual, en sus pasiones y afecciones, en destacar su grandeza intelectual, pero también su bajeza. En ello se diferencia por completo del discurso filosófico, ya que éste aspira a captar el mundo por medio de la abstracción, más que hacerlo mediante la concreción. La filosofía pretende al ser humano universal, abstracto e ideal, eso que el humano debería ser, pero que en los hechos y en el día a día nunca es. Se pregunta Zambrano (1996): “¿Es que alguna vez la filosofía ha sido a todos, es que en algún tiempo el logos [filosófico] ha amparado la endeble vida de cada hombre?” (p. 23).

Así las cosas, el logos de la filosofía parece adecuarse y someterse a la lógica de la escasez y a su contorno significativo: prefiere la separación violenta de la mirada ante lo asombroso; prefiere la abstracción frente al disfrute o el gozo. Es teoría justo porque prefirió abstraerse del objeto, desprenderse de las maravillas del mundo. Así, la filosofía renuncia a los sentidos y rompe con el éxtasis.

La lógica poética procede a la inversa: es prendimiento, éxtasis por la admiración de las cosas del mundo y del ser humano, pero también es producto del horror ante ellas. Es la tenencia o posesión de la cosa y, por extensión, busca la satisfacción de los sentidos. Se adhiere a la apariencia, y para ello cuenta con las facultades de la fantasía, la imaginación, la divagación o la ensoñación.

El filósofo “quiere lo uno porque lo quiere todo” (p. 22); el poeta quiere sólo una de las cosas, incluso no la cosa por completo, sólo un fragmento de ella. Así, mientras la filosofía busca lo absoluto, el poeta va tras sólo una faceta de las cosas o un instante de un todo: aquélla quiere lo uno por encima del todo, ello llevará a la filosofía a que su unidad de creación sea el sistema, la glosa o el tratado; mientras que la poesía es ella misma quien crea su propia unidad con la palabra poética, y su unidad de creación es el poema.

Así, el filósofo pretende lo absoluto, mientras que el poeta dice algo que a él le ocurre, con lo que persigue sólo lo presente y lo inmediato. La filosofía no postula algo sin método o por mero azar, en cambio, en la lógica poética el encuentro ocurre por un chispazo, un destello, en el que incluso interviene el azar.

La filosofía es el reflejo de este mundo de la escasez, busca por ello la verdad y la seguridad. Y para establecer el imperio del conocimiento, como ocurre en los imperios políticos, es necesaria la violencia y la aprehensión respecto de las cosas. En cambio, según Zambrano, el logos poético tiene otras pretensiones: no busca la convergencia, sino la divergencia; no cierra, sino que abre; no busca lo absoluto ni pretende establecerlo, sino que aspira al fragmento y lo libera. Es, pues, el lugar de la errancia, del extravío, de la locura, de la indiscreción, de la multiplicidad, la heterogeneidad, la verdad inconveniente, la apariencia y, finalmente, de la rebeldía.

Para Zambrano, la habitación del ser humano es maravillosa, suficientemente bella como para no dejar de admirarla nunca. Así, frente al mundo sobrio de la vida cotidiana, al sacrificio que impone

el trabajo y a la represión productivista propia de un mundo forjado en la escasez, el ser humano también es capaz de entregarse al placer, la fruición y el deleite. Pero Zambrano no apuesta únicamente por la reivindicación de lo bello. En el logos poético tiene lugar todo, principalmente la otredad, aquello difícil de interpretar. Es un logos heterogéneo y disruptivo, cuya función no es resolver, sino romper. Su propósito es incomodar, no facilitar la existencia.

Conclusiones

A lo largo del texto examinamos el arte, entendido como un logos poético, y su relación con los discursos de poder y cómo es que se convierte en un contra-discurso, haciéndolo a un nivel semiótico y desde una perspectiva crítica. Para ello, hemos tenido que hacer una abstracción del arte que puede parecer injusta, pues las formas del arte, incluido el arte de la modernidad, son disímbolas, y no todas tienen la misma pretensión de realizar una crítica a la sociedad. Sin embargo, como parte de una reflexión de filosofía del arte que intenta comprender el sentido del arte en la vida social, hemos abstraído el arte para poder referirnos a él en sus características generales. En medio de esta generalización, decidimos que su función crítica, provocativa o disímbola podría ser un hilo conductor que conecta múltiples formas de expresión estética, desde *El éxtasis de Santa Teresa* de Bernini hasta las intervenciones performáticas de colectivas feministas en los márgenes urbanos contemporáneos. En estas manifestaciones, separadas por siglos y contextos, el arte se configura como una

contra-discurso, desde un lugar de enunciación subalterno o marginalizado, y que, por ello mismo, da lugar a un discurso donde puede ser reivindicado lo que nuestra sociedad atesora como negativo.

Partiendo de la tesis de que el arte constituye un contrapoder simbólico, nos propusimos demostrar cómo es que el arte desafía las estructuras discursivas hegemónicas, de modo que su función principal radica en promover nuevas formas de subjetivación y significación, las cuales tienen su lugar de enunciación en los márgenes de la sociedad, razón por la cual, son capaces de manifestar lo que nuestra sociedad se esfuerza por ignorar o por ocultar.

Entre los puntos principales que hemos querido demostrar, destaca la identificación del lenguaje cotidiano como un mecanismo clave para la reproducción de las lógicas de poder y dominación. Esta idea parte de la tesis de que el sistema de comunicación juega una función importante en el proceso de reproducción de nuestra sociedad, por lo que es en él donde se refuerzan las ideas dominantes. Esta perspectiva planteó la necesidad de preguntarnos por la función y la relación del arte en su relación con la reproducción de los discursos de poder. Si el poder está ligado al discurso cotidiano, entonces la resistencia a este poder también se puede jugar en las prácticas del arte, entendido como una práctica discursiva, como un logos poético. Por ello, en este trabajo quisimos comprender la función del arte en medio de esta dinámica, partiendo de la esperanza de que es posible hacer que el arte, en cuanto logos poético, contribuya a la reconfiguración y no a la perpetuación de estas formas de dominio.

Este mismo hecho nos ha llevado a investigar cómo es que el arte puede contribuir a romper estas formas discursivas de dominio. En la medida en que el arte es un logos poético, posee la capacidad de simbolizar el mundo de un modo diferente. Con esto, debe quedar claro que el arte se mueve en el terreno del sistema de comunicación y, por tanto, puede producir nuevos significados o reconfigurar los existentes. Así, su papel en el sistema de la reproducción social no es secundario. Por ello, en este trabajo hemos querido destacar el carácter reivindicativo del arte, cumpliendo así una doble función, pues, por un lado, puede manifestar las fisuras del discurso dominante, y por otro, es disruptivo.

Aunque sabemos que el arte no tiene asignada una tarea específica dentro de la sociedad, se puede sostener que constituye un espacio de resistencia simbólica frente a las formas dominantes que envuelven a la existencia humana. El logos poético no está para hacer una apología del sistema, sino para cumplir una función disruptiva. Por ello, en el texto argumentamos que el arte, en tanto logos poético, constituye un espacio de resistencia simbólica frente a las dinámicas del poder discursivo, frente al que opera como un contrapoder.

Sin embargo, quedan aspectos que aún habría que trabajar, por ejemplo, se podría ejemplificar por medio de prácticas artísticas específicas cómo opera el logos poético como forma de resistencia, ocupando las mismas herramientas de la semiótica, donde el concepto de alegoría puede resultar muy útil. Al respecto, sigue siendo importante investigar las prácticas de resistencia en la producción simbólica de formas artísticas vinculadas

al activismo o a movimientos sociales. Pero más importante aún, me parece que un punto relevante a trabajar es una contraargumentación de lo que aquí se ha sostenido, por ejemplo, se puede documentar las formas artísticas cuyo objetivo no es socavar el discurso hegemónico sino consolidarlo.

Referencias

- Aurell, J. (2012). Los lenguajes de la historia: entre el análisis y la narración. *Memoria y Civilización*, (15), 301-317.
- Austin, J. L. (2018). *Cómo hacer cosas con palabras*. Paidós.
- Echeverría, B. (2010). *Definición de la cultura* (2a ed.). Fondo de Cultura Económica-Itaca.
- Echeverría, B. (2017). *El discurso crítico de Marx* (2a ed.). Fondo de Cultura Económica-Itaca.
- Freeland, C. (2001). *Pero ¿esto es arte?: Una introducción a la teoría del arte*. Cátedra.
- Freud, S. (2017). *El chiste y su relación con lo inconsciente. El humor*. Amorrortu.
- García-Aguilar, O. (2019). Retórica y educación: una propuesta interpretativa para la Retórica de Aristóteles. *Innovaciones Educativas*, (31), 76-88.
- Ginzburg, C. (1999). *Mitos, emblemas e indicios: Morfología e historia*. Gedisa.
- Ginzburg, C. (2003). *Tentativas*. UMSNH.
- Gorgias, L. (1996). Encomio de Helena. En AA.VV., *Sofistas. Testimonios y fragmentos* (pp. 199-223). Gredos.
- Habermas, J. (1989). *Teoría de la Acción Comunicativa I: Racionalidad de la acción y racionalidad social*. Taurus.
- López, A. (2000). Retórica y política. En M. L. Ilundian, A. L. Eire, y A. M. Seoane

- (Eds.), *Retórica, Política e Ideología: Desde la Antigüedad hasta nuestros días* (Vol. 3, pp. 99-139). Logo.
- Sánchez, A. (2007). *Invitación a la estética*. Random House Mondadori.
- Sartre, J.-P. (2004). *Crítica de la razón dialéctica* (Vols. 1-2). Lozada.
- Vico, G. (1995 [1744]). *Ciencia nueva*. Tecnos.
- Zambrano, M. (1996). *Filosofía y poesía* (4a ed.). Fondo de Cultura Económica.

DIANA ERIKA CRUZ JIMÉNEZ*

Mapas del pensamiento en las cartografías literarias: relación dialógica entre el texto y su contexto

Maps of Thought in Literary Cartographies: A Dialogical Relationship Between Text and Its Context

Resumen

El artículo busca visibilizar a la literatura como un espacio transfronterizo que conecta diversas disciplinas del conocimiento, superando las barreras entre ellas para ofrecer una comprensión integral de la realidad. La obra literaria se presenta como un legado que documenta no solo hechos y sucesos, sino también los procesos de interpretación y comprensión de los autores sobre su mundo.

Palabras clave: Mapeo, red intelectual, obras literarias, cartografía literaria

Abstract

The article seeks to make literature visible as a cross-border space that connects various disciplines of knowledge, overcoming the barriers between them to offer a comprehensive understanding of reality. The literary work is presented as a legacy that documents not only facts and events, but also the authors' processes of interpretation and understanding of their world.

Key words: Mapping, intellectual network, literary works, literary cartography

Fuentes Humanísticas > Año 37 > Número 70 > I Semestre > enero-junio 2025 > pp. 27-36 > ISSN 0188-8900 > eISSN 2007 5618.

Fecha de recepción 16/12/2024 > Fecha de aceptación 06/05/2024

Erika_Cro7@outlook.com

* Consejo de Ciencia y Tecnología del Estado de Chiapas, México.

El legado intelectual del autor en la cartografía literaria

Las obras literarias son, ante todo, manifestaciones culturales de su época, intrínsecamente ligadas al momento histórico en el que surgen. Los autores, al crear, plasman sus experiencias, su formación intelectual y sus intereses; de este modo, sus escritos revelan información sobre su trayectoria personal y su contexto social. Los artistas no ofrecen una visión aislada, sino que la construyen en comunidad.

Por ejemplo, autores como Alexander Von Humboldt en *Cuadros de la naturaleza*, Arthur Conan Doyle en *El mundo perdido*, John Ronald Reuel Tolkien en *Trilogía del señor de los anillos* y Yi Fu Tuan en *Espacio y lugar* muestran la presencia de sus intereses, cultura y tradición familiar. La riqueza de perspectivas que presentan en sus respectivas obras permite lecturas desde diversas disciplinas. Estos ejemplos demuestran que los mapas del pensamiento y de la historia de vida de los autores abren ventanas para descubrir las redes tejidas entre los mapas de la experiencia, la formación intelectual y las obras escritas.

Los mapeos intelectuales permiten rastrear las historias de vida de los autores: su formación académica, sus experiencias e influencias familiares e intelectuales. Al reconocer su impacto y repercusión en la obra, se puede identificar la presencia de una cartografía, ya sea imaginaria o real, y, además, la relación dialéctica que el ser humano ha establecido con la naturaleza y su entorno.

Los autores que expusieron en su obra un mundo ficticio o una región conocida y existente, representaron el mun-

do gracias a su habilidad para apreciar y aprehender el espacio geográfico que recorrieron y ficcionalizaron. A pesar de no ser todos geógrafos, sus dotes en la disciplina se reflejan en los mapas literarios que siguen ofreciendo a los lectores.

Pero para comprender mejor lo que es una cartografía literaria, es necesario definir el primer concepto que, de acuerdo con Andrea Natalia Barragán-León (2019, p. 140), se refiere a un "Lenguaje iconográfico" que comunica "formas de comprensión del mundo a través de un conjunto de imágenes, signos y símbolos". La autora habla de formas de comprensión, ya que no son hegemónicas ni tampoco similares, pues el lugar desde donde se enuncia y las posiciones hacen que estas perspectivas sean plurales. Sobre estas imágenes que recrea la palabra escrita, Robert Tally Jr. puntualizó que las obras literarias cumplen una función cartográfica, ya que crean

una representación figurativa o alegórica de un espacio social, entendido en sentido amplio [...] La narración es, por tanto, un acto simbólico espacial que establece una cartografía literaria para el lector (2011, pp. 3-4).

Las cartografías literarias son pruebas de cómo a través del tiempo se ha venido configurando la lectura del mundo y nuestras prácticas espaciales y culturales que definen nuestra forma de leer nuestro entorno, de construir imaginarios, escenarios y dar significados a cada elemento del lugar en el que nos encontramos. Los escritores, al representar, evidencian estas dimensiones de la vida en su esencia, plagada de signos y significaciones que permiten comprender mejor el mundo y

los cambios que se han realizado no solo en él, sino también en la perspectiva y el conocimiento humano.

La literatura es una extensión de la realidad colectiva e individual de un territorio, de un pueblo, de la vida y formación del autor y, a la vez, de un conjunto de factores, dimensiones y elementos asociados denominados "realidad". El autor toma conciencia del entramado de realidad que reconstruye mediante la escritura, tal como lo considera Salvador Reyes Nevares: "Las obras literarias llevan el sello de su tiempo y este sello es tan manifiesto cuanto mayor sea la autenticidad del artista que las escribe" (1960, p. 91). El autor participa en el mundo que habita como intérprete y testimonio de lo que documenta en papel, o bien es un agente de cambio desde su trinchera que le permite dejar huella de su paso por el mundo.

Estas ideas se hallan presentes en la discusión sobre las obras literarias catalogadas como novelas históricas, sociales, geográficas o antropológicas, debido al énfasis en sus contenidos, o porque quienes las estudian tienen una afinidad con estas áreas; no obstante, los autores representan el mecanismo de operar de una colectividad; puesto que las obras dialogan con el tejido de la realidad, revelan el mejor ejemplo de lo que se denomina transdisciplinariedad.

Realidad y ficción en los mapas literarios

En los escritos se hallan las características temporales y espaciales de la sociedad percibida por el autor: una espacialidad y temporalidad reconstruida y representa-

da a través de la palabra. Ahí se documentan las circunstancias humanas, los fenómenos sociales y naturales, las situaciones y cambios de una época. Los textos son consecuencias del trabajo de quienes han observado y reflexionado sobre los factores que se conjugan y crean escenarios en los que la humanidad va construyendo su historia. Desde la perspectiva literaria, la ficción es una manera de incorporar la realidad, de recrear escenarios: se ficcionaliza a partir de un hecho de acuerdo con la forma en que el escritor organiza su experiencia. Por estas razones, algunas obras literarias se consideran valiosas aproximaciones históricas de sucesos que no se hallan registrados.

Las motivaciones internas de los autores se revelan a través de las leyes y puntos que esclarecen la configuración de su narrativa y su labor social; sin la cartografía intelectual, sólo se podría captar una parte limitada del contexto que influyó en sus formas de abordar problemas y de relacionarse con sus tiempos históricos. Mediante la cartografía intelectual se profundiza en el conocimiento de los escritos y de su regionalización. No se trata simplemente del lugar donde se publica la obra, del personaje, del lugar de origen del autor o del escenario que describe, sino de una evaluación integral que considera todos estos factores.

Es de suma importancia no solo volver al texto, sino también al contexto histórico y social, tanto en su dimensión macro como en la familiar, para comprender las razones detrás de las afirmaciones del autor; por ello, desde la perspectiva sociológica, también se halla presente la discusión sobre la forma en la que algunas obras literarias dan cuenta de las

habilidades sociológicas del autor y de la realidad contenida en ellas. Uno de los valores de estas narrativas consiste en que captan bien las estructuras sociales, aunque no sea el propósito principal del autor, y brindan al lector datos susceptibles de aproximarlos a los vestigios de una sociedad, de un pueblo, su pasado y su presente:

La narrativa ha podido ir más allá que cualquier tratado de antropología o estudio sociológico (...) Gracias al esfuerzo de la comprensión imaginativa que ha propiciado la ficción, se ha podido sintetizar la esencia de una cultura y ha sido posible proyectar una visión integral de la realidad que ningún estudio sociológico podía equipar (Ainsa, 2010, p. 394).

La literatura, contraria a la forma en que ofrecen información otras disciplinas, con datos, esquemas, citas y terminología especializada, expone de manera integrada las dimensiones de los distintos órdenes de la vida en una lectura accesible y amena, no exclusiva de un grupo de especialista. Otra ventaja es que se torna atractiva la forma de narrar los hechos, ya que el lector va siguiendo la historia que se cuenta y en donde lo social, histórico, económico, político y cultural están ensamblados con la crítica, la descripción, el sentido y significado que le ha otorgado el autor a ese conjunto de sucesos que son parte de la realidad observada, estudiada, analizada y recreada por él.

Urs Jaeggi (2021) se interrogó sobre la realidad que representan las obras literarias, señalando que estas trascienden los simples datos empíricos para convertirse en una expresión pura de la realidad transformada. En ellas se reflejan ideolo-

gías, imaginarios y concepciones de las sociedades. La realidad representada en una obra va más allá de su contenido literal; es la interacción entre el contexto, la vida del autor y su presentación en el texto lo que revela la intención del autor y su manera de exponer la realidad social en que vivió, observó, interpretó y comprendió.

Aunque las obras literarias no son un espejo o una fotografía exacta, están fundamentadas en la realidad; además, pueden influir en la vida. Ofrecen a los lectores una visión crítica que busca generar conciencia, razón por la cual algunas han sido censuradas, atacadas o criticadas. Rosa María Lince Campillo (2013) afirmó que la

literatura permite traspasar los límites de nuestro horizonte y nos autoriza (en la medida en que nos compenetremos con los otros) a acercarnos en un acto de comprensión, o de intercambio de sentido (p. 12).

Esto es así porque las obras literarias no brindan una visión reducida del mundo; ofrecen perspectivas diversas, revelan lo oculto y proporcionan significados y explicaciones sobre las formas de pensar y actuar de los humanos.

La construcción de los espacios en las obras literarias: la geografía humana y la obra como narrativa testimonial

Robert Tally Jr. sostiene que

La condición humana es la de estar en el mar, al mismo tiempo lanzado al mundo y un tanto perdido en él— y, como el navegante, empleamos mapas, bitácoras, nuestras propias observaciones e imaginación para dar sentido a nuestro lugar (2011).

Metafóricamente Tally hablaba de esa necesidad de salir, de conocer, de migrar que tiene el ser humano, espíritu libre que ejerce en ocasiones esta condición. Su ser y estar en el mundo no solo lo trastoca en la dimensión filosófica, sino en la espacial, en la de ubicarse, sentirse identificado y parte del espacio que le rodea, o el de buscar para encontrar el lugar al cual dote de un significado. En ese encuentro o búsqueda, algunos autores se han visto en la necesidad de hablar de los espacios recorridos o imaginados a partir de su experiencia, dejando así en su escritura, huella de sus andanzas y de sus experiencias.

Los espacios representados en la literatura dan cuenta de las percepciones que se hacen del espacio, de las múltiples regiones tangibles e imaginarias que se han creado, de sus complejidades, similitudes y particularidades. Las regiones representadas en la literatura recuperan las dimensiones geográficas, políticas, económicas, culturales, sociales e históricas de los territorios donde se desarrollan los personajes, los cuales son descritos

en sus prácticas, creencias, cargas simbólicas e identitarias. Los acontecimientos que allí se describen coadyuvan a comprender los sentidos y significados otorgados y contruidos a partir de él; así como la relación espacio-humano, en el que las modificaciones al paisaje natural se han puesto en escena tal y como se ha hecho patente la influencia que el paisaje tienen en el ánimo y la óptica del hombre.

Yi Fu Tuan, geógrafo chino, exprofesor emérito de la Universidad de Wisconsin y pionero de la geografía humana, escribió en 1977 *Espacio y lugar: la perspectiva de la experiencia*, libro que plantea la necesidad de desarrollar nuevas formas de tratamiento, reconocimiento y análisis geográfico que tomara en cuenta al sujeto y su experiencia frente a las dimensiones territoriales, a esto le denominó: geografía humana, a la percepción subjetiva que los humanos tenemos de nuestro entorno. La perspectiva fenomenológica de Tuan privilegió la experiencia y las percepciones del espacio, de lo que sucede dentro de él; personajes y regiones serían puntos medulares en los estudios que propuso. La literatura como soporte, la oralidad y todas formas de expresión (como canciones, leyendas y poemas) serían fundamentales para comprender todo aquello que aludía a la percepción del paisaje. Tuan propuso la revaloración de las obras literarias en otras disciplinas que se auxiliaban de esta como fuente de información. En esencia, Tuan no sólo recuperó el sentido humanista para introducirlo en los estudios geográficos, sino que también propuso una metodología enfocada a lo “descriptivo-narrativo”, a partir de esta metodología la obra literaria tendría un valor fundamental

para reconocer la forma en la que el territorio es interpretado y presentado en el discurso literario.

Los artistas escriben las ideas e imágenes que han construido conjunta e individualmente del espacio que habitan. En la literatura no es difícil encontrar este sentido de apropiación del lugar y su representación cartográfica como expresión artística producida en un determinado contexto que expresa las circunstancias de la condición humana, los conflictos, los malestares y las ideologías. Este sentido se acentúa cuando los autores oriundos de una región aluden a ésta en sus obras desde una perspectiva que muestra las emociones y sentimientos que despierta ese lugar, imaginan, experimentan y en el que son testigos de lo que allí aconteció. Es por ello que algunas obras literarias son consideradas fuentes de *información* no sólo para la geografía, sino también para la historia, la antropología y la sociología.

Tal vez, sin ser el propósito o tener mayor conocimiento de otras disciplinas, los autores lograron tejer en las obras parte de los postulados de la geografía humana. Así, se podía percibir la relación entre espacio y personajes, los autores expresaban el sentir y el valor que tenía el lugar en quienes lo habitaban. Al "escribir sobre segmentos de la sociedad que no habían sido parte central de la historia" estaban escribiendo la historia de los pueblos desde abajo, desde la voz de la gente común. Por añadidura, al prestar especial atención a la dimensión cultural y social emparentaban dichas obras literarias con los estudios sociales y antropológicos, sin serlo propiamente. *Martín Fierro*, *La vorágine*, *Don Segundo Sombra*, *Sab* (1841) y *Aves sin nido* (1889), *Los de abajo*, *Cuentos de amor, locura y*

de muerte, son ejemplos de obras en los que se exaltan los elementos naturales del paisaje, la relación del hombre con su entorno, los sectores campesinos, indígenas y en sí los grupos étnicos de los países y sus problemas sociales. Asimismo, se explora la diversidad y la historia propia de cada lugar, y en el que sus autores fueron testigos de algunas de las situaciones que describieron y de las experiencias que vivieron en esos territorios.

Además, en las obras el espacio no es representado solo en su dimensión geográfica, pues aparecen la gente que lo habita, sus prácticas y acciones, las ideas de sus inquilinos, la historia de sus calles, de los pueblos; todo se conjuga en el relato; por ello, analizar las cartografías literarias es importante pues ofrece información que atañe a otras disciplinas.

Las obras literarias, al ser escritas por sujetos históricos pertenecientes a cierto grupo social con *marcada cosmovisión*, no están deslindadas del contexto socio-histórico y de las significaciones que el autor ha atribuido a sus vivencias y prácticas. Bartolomé Valle Buenestado (2015, p. 1262) dice que tanto el ejercicio literario como la práctica geográfica son actividades antiguas que han guardado relación. La literatura ha ofrecido un valioso servicio a la geografía, por lo que el estudio y reconocimiento de las obras como fuentes ha cobrado relevancia en el siglo xx.

Así es como la literatura ha logrado un lugar en los estudios de las regiones, pues los escritores no sólo se ciñen a presentar los aspectos geográficos del espacio o del paisaje, sino que se refieren, asimismo, a lo que se encuentra dentro de él: a la sociedad de la que forma parte. Las interacciones sociales y las situaciones

que en el espacio se gestan también son tomadas en cuenta; por estas razones, las obras literarias han comenzado a considerarse como documentos de análisis para sociólogos e historiadores, entre otros.

Los escritores utilizan sus experiencias, ideas y técnicas para ficcionalizar y transformar la realidad a través de sutilezas lingüísticas. Así, el universo literario puede albergar diversas versiones y visiones de la vida. Estudios como el de Juan Avilés Farré, en "La novela como fuente para la historia: el caso de *Crimen y Castigo*" (1996), y el de Fernando Fuster, en "La novela como fuente para la Historia Contemporánea: *El árbol de la ciencia* de Pío Baroja y la crisis de fin de siglo en España" (2011), reivindican las narrativas en su calidad de fuentes, puesto que poseen referencias y perspectivas que otros documentos no revelan.

En "La novela como documento histórico de la cultura: ideas para un consenso" (2015), Andrés Rodrigo López Martínez dice que las narrativas revelan lo profundo del ser, en ese proceso de narrar se encuentra la experiencia e interpretación en vías de comprender la realidad. También señala que "la novela no ha recibido la atención adecuada. Ello tal vez suceda porque, como fuente, es común que se le mire como demasiado *subjetiva* y *ficticia*", no obstante

son estas cualidades las que constituyen gran parte de su riqueza [...] del recurso de la novela como referente, para profundizar en el conocimiento, la comprensión de nuestro pasado y de lo que somos actualmente (López Martínez, 2015, p. 2008).

El escritor emplea sus artificios, códigos y fundamentos para reconstruir y representar el mundo y las estructuras sociales, culturales, políticas y económicas. Cada obra es un reflejo de la cultura del autor y de la sociedad con la que está en diálogo, funcionando al mismo tiempo como prueba y legado del contexto en que se produce. El escritor no nace siendo escritor; se convierte en uno a través de su propia experiencia y la de aquellos con los que comparte los lugares en los que crece.

Hacia nuevos mapeos intelectuales desde las obras literarias

De acuerdo con Alejo Carpentier (1991), el escritor actúa como novelista, cronista y crítico de la realidad en la que vive, mientras que al lector e investigador les corresponde la tarea de rastrear y buscar las verdades expresadas en la literatura, así como proponer cambios en esa realidad. Las obras reflejan todas las dimensiones de la vida humana, y el contexto del autor queda plasmado en su producción, lo que otorga al texto una legitimidad literaria.

José Luis Vara Muñoz dice que

el análisis de textos se convierte en un campo privilegiado de desarrollo (geografía de la percepción) cuyo objeto es el espacio subjetivo porque no hay más espacio que ése (el que es para él/los sujetos) (2010, p. 140).

La obra literaria brinda no sólo la perspectiva del autor, sino que representa la forma en la que la sociedad percibe la realidad, la vida y la manera en la que ha establecido un diálogo con el mundo. La

literatura y geografía humana han construido puentes cada vez más estrechos que permiten ver las interrelaciones transdisciplinares que se configuran a partir de los estudios que tienen una escala amplia de análisis.

Actualmente se habla de espacios fronterizos en la literatura y de la literatura como espacio fronterizo que conecta varias disciplinas, que integra la visión de las ciencias sociales y de las ciencias exactas. Los espacios fronterizos son los puentes que se levantan entre literatura y otros campos de conocimiento; ahí la literatura tiene límites observables. Es en ese límite donde se establecen puntos de encuentro con un "más allá" que es posible vislumbrar, precisamente porque la frontera alude a algo que concluye con una línea imaginaria, aunque invita a imaginar que hay algo que comienza después de ese confin.

Es más viable y pertinente hablar de espacios transfronterizos en lugar de fronterizos, ya que el objetivo es superar las limitaciones impuestas por las fronteras imaginarias asignadas a las disciplinas, el arte y la literatura. Este enfoque busca trascender la tendencia de priorizar ciertos campos de conocimiento sobre otros y superar las barreras entre especialidades. Se pretende establecer una nueva forma de estudio integral en el campo literario que permita una lectura conjunta de las obras literarias, reconociendo su capacidad para modificar ideologías, transformar estructuras y documentar hechos relevantes. De este modo, se puede comprender mejor tanto el pasado como la realidad presente, situando la literatura en un contexto más amplio dentro de las ciencias y el arte.

Algunos escritores se han dado a la tarea de plasmar en papel los hechos que atestiguaron, las prácticas socioculturales del pueblo, e incluso destacaron el valor de la tradición oral como medio de información; son estas filiaciones las que el historiador, el antropólogo y el sociólogo necesitan saber para ampliar el horizonte de análisis y reconocer en la literatura una suerte de apoyo de otras visiones e informaciones.

Las obras literarias se construyen con diversos discursos, sean orales o escritos, observados o escuchados, vividos o contrídos. Tienen, pues, referentes, autores, sociedades y culturas de su tiempo; voces que narraron historias que marcaron a los escritores quienes fijaron lo ocurrido. Todo autor es efecto de una época; la obra puede ser un mayor reflejo de la realidad o de la interpretación de un autor que busca comprender lo que sucede y lo que va marcando la historia social, económica, geográfica y cultural de una región o un país; por ello, las obras son fuentes validas sobre sucesos, coyunturas y estructuras de una sociedad en determinada época, y son más válidas cuanto más se acercan sus lectores e investigadores al contenido que revelan, a la radiografía de su configuración.

Imaginemos mapas, aquellos que algunos autores nos brindan a través de sus obras; experimentemos las imágenes que nos regalan con palabras. Después, acerquémonos a mapear la historia de vida del autor que nos permita ver cómo fue su formación, cuáles fueron sus influencias y experiencias, y así obtendremos trazos de un mapa de la vida intelectual que revela una radiografía del contexto del autor y una parte más íntima de su vinculación con el mundo, de

su lectura de la realidad y de cómo ese panorama se conecta con nosotros y con nuestro presente.

Al rastrear los mapas del pensamiento de los autores o de un campo de autores, se abren ventanas a la transdisciplinariedad, permitiendo que los estudios literarios se conecten con otras áreas como la geografía, la historia, la sociología y la antropología. Esto ayuda a entender mejor las estructuras sociales y los cambios en la sociedad que se reflejan en los textos literarios. Por lo tanto, los mapas del pensamiento en la cartografía literaria no solo enriquecen la lectura de las obras, sino que también proporcionan herramientas para analizar y reconstruir las ideas y las realidades que dieron forma a esas obras.

Los mapas del pensamiento nos permiten representar gráficamente las ideas que prevalecían en una sociedad a partir de los autores de la época, de sus preocupaciones, temas e intereses literarios. A través de estos, podemos conocer las huellas de un contexto y tiempo determinados, en los que ciertas ideologías, corrientes o situaciones estaban en boga. Esta representación permite reconocer cómo dialogaban entre sí, pues a pesar de vivir realidades no siempre comunes, la vida intelectual y cultural de un determinado periodo buscaba vías para comunicar y visibilizar determinados tópicos desde las artes, o para cuestionar y refutar el sistema político mediante el discurso literario, pictórico, cinematográfico, escénico o musical.

Tal como señaló Antonio Cornejo Polar (1986), la obra no propone una imagen del mundo “ni individualmente gratuita ni socialmente arbitraria”, no se trata de una visión aislada o individual, sino de la

representación de un mundo compartido, una realidad construida en lo colectivo, por ello: humano, sociedad e historia están concatenados, el pensamiento camina de manera transversal, la lectura de la vida, de la realidad, es compleja. Por ello toda representación literaria refleja los sentidos conferidos a cada elemento de la realidad y del contexto del autor que comparte espacio y tiempo con otros con los que construye y da significados a los hechos, eventos, situaciones y a cada cosa, espacio y persona que lo rodea. Por ello la cartografía literaria de la manera en la que se definió, no solo brinda un atlas de representaciones literarias de lugares ficcionalizados por el autor, sino que visibiliza mapas del pensamiento de los autores e intelectuales de una determinada época y contexto.

Referencias:

- Avilés Farré, J. (1996). La novela como fuente para la historia, el caso de Crimen y castigo (1866). *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia contemporánea*, (9), 337-360.
- Ainsa, F. (2010). Una literatura que hace sociología: El ejemplo de la narrativa latinoamericana. *Revista de Cesla*, 2(13), 393-408.
- Barragán-León, A. (2019). Cartografía social: Lenguaje creativo para la investigación cualitativa. *Revista Sociedad y Economía*, (36), 139-159.
- Carpentier, A. (1991). *La consagración de la primavera*. Siglo XXI.
- Cornejo Polar, A. (1986). *Escritura y cultura en el Perú*. Editorial Sevilla.

- Fuster García, F. (2011). La novela como fuente para la Historia Contemporánea: "El árbol de la ciencia" de Pío Baroja y la crisis de fin de siglo en España. *Espacio Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, (23).
- Jaeggi, U. (2021). La literatura como espejo de la realidad. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 20(77).
- Lince Campillo, R. M. (2013). La relación de poder entre el intérprete de la vida y su texto: la literatura como narración de experiencias históricas. *Estudios Políticos (México)*, (30), 11-30.
- León-Real Méndez, N. M. (2011). Tally Jr., Robert T. *Spatiality*. London: Routledge, 2013. 171p. *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, (31-32), 219-222.
- López-Martínez, A. R. (2015). La novela como documento histórico de la cultura: Ideas para un consenso. *Historia Caribe*, 10(27), 190-230.
- Reyes Nevares, S. (1960). La novela mexicana del siglo XIX. *La palabra y el hombre*, 14(37), 91-116.
- Tuan, Y.-F. (1977). *Space and place: The perspective of experience*. University of Minnesota Press.
- Valle Buenestado, B. (2015). Geografías literarias, paisajes sin cartografía. *Análisis Espacial y Representación Geográfica: Innovación y Aplicación*, 95(8), 1261-1270.
- Vara Muñoz, J. (2010). Análisis de textos en geografía de la percepción estado de la cuestión y bases conceptuales. *Baética: Estudios de Historia Moderna y Contemporánea*, 10(32), 127-146.

CARMEN FERNÁNDEZ GALÁN MONTEMAYOR*

Las ciudades latinoamericanas: narración y descripción**Latin American cities: narration and description****Resumen**

La historia de las ciudades latinoamericanas y sus transformaciones se puede escribir a partir de sus representaciones tanto científicas como artísticas. Narración y descripción se conjugan en relatos de viajeros, cartografías, crónicas y diálogos entre distintas disciplinas que intentan explicar la compleja realidad latinoamericana. Los modelos de ciudad y las utopías americanas se siguen reescribiendo desde la literatura. El siguiente es un intento de recuperación de los géneros discursivos tradicionales de descripción de las ciudades latinoamericanas y una reflexión las perspectivas actuales de su estudio.

Palabras clave: ciudad, descripción, narración, Latinoamérica, discurso

Abstract

The history of Latin American cities and its transformations could be written from the scientific and artistic representations. Narration and description are combined in travelers' stories, cartographies, chronicles and dialogues between different disciplines that try to explain the complex reality of Latin America. The models of the city and the American utopias continue to be rewritten from literature. The following is an attempt to recover the traditional discursive genres of description of Latin American cities and the current perspectives of study.

Key words: city, description, Latin America, discourse

Fuentes Humanísticas > Año 37 > Número 70 > I Semestre > enero-junio 2025 > pp. 37-46 > ISSN 0188-8900 > eISSN 2007 5618.

Fecha de recepción 06/10/2025 > Fecha de aceptación 07/03/2025

carmenfgalan@uaz.edu.mx

* Universidad Autónoma de Zacatecas, México.

Escribir y describir

Las formas de representar las ciudades americanas son una combinación de estrategias de escritura que articulan diversos géneros discursivos, que van desde las bitácoras de viaje o expedición, hasta los planos y mapas. La historia de estas representaciones en América Latina se escribe junto con el proceso de expansión territorial transatlántica. En el contexto colonial, la fundación de ciudades siguió el modelo cuadrangular con una plaza central en torno a la cual se articulaban los barrios y caminos; no obstante, algunas ciudades no tuvieron esa disposición debido a las condiciones geográficas que desafiaron los modelos europeos y las utopías de ciudad. El crecimiento urbano irregular en el siglo xx ha vuelto a algunas ciudades latinoamericanas imposibles de describir. Para identificar las fórmulas discursivas y los tipos textuales para la descripción de las ciudades de América Latina se requiere recuperar los relatos de viajeros y conquistadores que realizaron los primeros registros del territorio. En los siglos xvi y xvii predominan los relatos vinculados a las hazañas de conquista y evangelización, destacando las cartas de relación y la crónica. *Las cartas de relación*, de Hernán Cortés, y la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo, junto con la *Sumaria relación*, de Pedro de Sarmiento, sobre las expediciones en el estrecho de Magallanes, y la *Crónica de Perú*, escrita por Pedro Cieza de León, construyeron la visión de la historia de las Indias Occidentales que se considera fundacional, no obstante la publicación en Madrid de la *Historia natural y general*

de las Indias, de Gonzalo Fernández de Oviedo en 1546.

La arquitectura criolla de una ciudad palimpsesto se superpone sobre la ciudad indígena que renace como fénix en los versos de Bernardo de Balbuena (Rodilla León, 2014, p. 59). En la fórmula de diálogo renacentista, Francisco Cervantes de Salazar describe los edificios y el paisaje de una ciudad en la obra *México 1554*,¹ que en la perspectiva de un paseo a caballo brinda detallado testimonio de la conformación de la Ciudad de los Palacios, mientras que su *Crónica de la Nueva España*, de 1575, permanece manuscrita e inédita. Una singular interpretación de las ciudades y villas peruanas se encuentra en la *Nueva crónica y buen gobierno de las Indias*, escrita por Felipe Guamán Poma de Ayala en 1613, que fusiona compendios geográficos, cosmografías, ilustraciones y mapas en una cosmovisión andina y mundo al revés del europeo (Kagan, 2003, p. 393).

La tradición europea de corografías y retratos de ciudad se conjuntó con las representaciones cartográficas y siguió el modelo de la iconografía urbana de *Civitas Orbis Terrarum*, de Braun y Hogenberg (1572), y la *Cosmographia*, de Münster, publicada en 1544; obras dedicadas a la imagen y descripción de las ciudades. Las imágenes canónicas de la ciudad como un espacio compuesto (Cámara Muñoz y Gómez López, 2011, p. 51) con rasgos distintivos, tales como murallas, torres, cúpulas y edificios derivaron en un concepto de ciudad que en el *Diccionario*

¹ Título completo: *México en 1554. Tres diálogos latinos que Francisco Cervantes Salazar escribió e imprimió en México en dicho año*.

de la Lengua Española viene asociado a las etimologías latinas *urbs* y *senatus* con relación a población, arquitectura y gobierno (*Diccionario de Autoridades*, 1726-1739), que para el caso de las colonias españolas implicaba la relación rey, población y territorio. En las Ordenanzas de Felipe II se establecen las normas para la fundación de ciudades en América, su trazado y funciones siguiendo el modelo cuadricular o reticular. Las relaciones geográficas tenían una función táctica de rendir informes de las Indias españolas sobre el territorio y sus habitantes, en una forma de censo (Trabulse, 1994, p. 65) para la organización administrativa de los reinos y provincias.

Como espacio delimitado y edificado en un territorio con población, Michel Foucault define la ciudad como un espacio de control (2018, p. 18) donde hay un orden administrativo y jurídico en torno a una actividad económica, ya sea agrícola, pecuaria o minera, como fue el caso de los virreinos de México y Perú, donde alrededor de las minas se articulan una red de haciendas y caminos. Los pueblos de indios se organizaban alrededor de las haciendas de beneficio, templos y órdenes religiosas (Miño Grijalva, 2001, p. 80). Las ciudades coloniales mineras siguieron la disposición de las grutas argentíferas en contraposición a los modelos cuadriculares y radiales, intentando establecer ejes y plazas en torno a los cuales se ordenaban los barrios y templos. Las primeras imágenes de la ciudad americana, en las vistas de México, Cuzco y Potosí (Kagan, 1998), muestran la cuadrícula como símbolo de ordenamiento que establece un centro geográfico.

Durante el siglo XVIII, en el marco de las Reformas borbónicas, habrá un re-

ordenamiento administrativo en cuarteles de los espacios urbanos, que se verá reflejado en la cartografía y que dará surgimiento a otra tradición de escritura de la ciudad denominada "descripción". Esta nueva práctica combina la geografía, economía, historia y genealogía en relatos de las ciudades de la Nueva España, Nueva Vizcaya y Nueva Granada. Destacan las descripciones de las ciudades Puebla de los Ángeles, de Miguel de Alcalá y Mendiola en 1717; la muy noble y leal ciudad de Zacatecas, descrita por José de Rivera Bernárdez en 1732 (2018); Santa Fé de Bogotá, en 1789 por Francisco Silvestre; y la monumental obra de Antonio Villaseñor y Sánchez titulada *Theatro Americano*, de 1746, que es la descripción de todas las provincias de Nueva España, incluyendo Nuevo México, California y Texas, "el más amplio catálogo de coordenadas geográficas de muchos puntos del virreinato" (Rubial, 2014, p. 348). Estas obras vienen en su mayoría acompañadas de mapas que son el referente de la tradición cartográfica de las regiones representadas.

En el siglo de las independencias americanas, el XIX, el discurso sobre las ciudades cambiará hacia un enfoque nacionalista y costumbrista, por un lado, y hacia el discurso científico, por otro, cuando se suman nuevas herramientas de estudio de la geografía y la topografía y la historia natural. La cartografía positivista, unida a la crónica de un territorio, se enfrenta a la redefinición constante, debido a los diversos movimientos de intervención extranjera y/o cesión del territorio por vía legal. La tarea de la descripción de la naturaleza y las regiones americanas continúa realizándose desde los paradigmas de los jesuitas como es el caso de los viajeros, naturalistas y geógrafos como

Alexander von Humbolt y de los arqueólogos y antropólogos ingleses en América, que usaron los trabajos de los cartógrafos novohispanos como José Antonio de Alzate, quien elaboró el *Nuevo mapa geográfico de América Septentrional* publicado por la Academia de Ciencias de París en 1767. Los mapas de las ciudades americanas tienen además de un valor científico, un contenido simbólico, como en aquel mapa de la Ciudad de México con forma de guerrero águila donde se representa la ciudad posrevolucionaria y la “presencia prehispánica, colonial y contemporánea” (Quiroz, 2006, p. 15). Narración y descripción, historia e imaginario se complementan en los discursos de la gran ciudad.

La historiografía de las ciudades americanas se vincula a la tradición de *laudatio urbis*, y tipos textuales dialógicos y epistolares, a las relaciones de viajeros y los teatros geográficos, hasta consolidarse como las corografías y descripciones en el siglo XVIII. El componente retórico de las descripciones cambió su función ideológica a discursos libertarios en el siglo XIX y a discursos revolucionarios en el siglo XX, el énfasis en la reinención de la ciudad como espacio americano se encontrará en formatos científicos y ensayísticos. Por otra parte, la historia de las ciudades americanas en el siglo XX se escribe desde las redes ferroviarias y los procesos de modernización que cambiaron el uso del suelo y el orden mercantil. El éxodo del campo a los centros urbanos ocasionó una explosión demográfica y un crecimiento azaroso de los espacios urbanos que se articulaban desde los centros históricos generando cinturones de miseria en la periferia. Los antiguos barrios, caminos y calles, los techos de las casas y los templos

antes visibles, quedaron ocultos transformando la imagen de la ciudad en *skylines* donde sobresalen solo grandes edificios.

En *La ciudad a lo lejos* Jean Luc-Nancy explica cómo cambia el concepto de la ciudad en una fenomenología foronómica y cronofotográfica (2017, p. 47) donde las identidades vinculadas los espacios y sus signos distintivos son la esencia de ciudades como Los Ángeles y la Ciudad de México que se multiplican en continuo movimiento:

La ciudad ya no se vislumbra a lo lejos como el recorte de sus techos, campanarios, cúpulas y torres, ni como el plano caballero de esas casas, palacios, almacenes, cobertizos, paseos y parques. Ni de lejos ni de cerca parece ya ciudad (Luc-Nancy, 2017, p. 13).

Cuando la *civitas* inconmensurable establece nuevas jerarquías de los espacios físicos y jurídicos, da lugar a metrópolis y megalópolis donde las identidades buscan territorializarse en el conglomerado social (Heffes, 2008: 14) de una geografía hipersemiotizada. El reto descriptivo de las ciudades latinoamericanas que ya no pueden ser abarcables con la mirada requiere de metodologías de estudio en varios niveles, incluyendo las ciudades subterráneas, las fronteras invisibles y los espacios de sociabilidad.

Perspectivas latinoamericanas

Los imperios azteca e inca fueron los referentes de la historiografía sobre las Indias Occidentales como aparecen descritas en *Historia natural y moral de las Indias* por José de Acosta en 1590. En cuanto a tra-

diciones de escritura, los virreinos no-vohispano y peruano produjeron una gran cantidad de textos por contar con la presencia de una élite letrada e imprentas que difundieron las ideas, dando paso a las publicaciones periódicas y científicas del continente americano. Las gacetas literarias y científicas publicadas en México por Castorena Ursúa y Goyeneche, Alzate y Bartolache, junto con la *Bibliotheca Mexicana* de Eguira y Eguren, continuada por Beristáin y Sosa, y la gaceta *Mercurio peruano* con noticias de Lima, Quito, Santa Fé y La Habana, demuestran la importancia de la escritura durante el siglo XVIII. La conformación de la identidad criolla de un orbe indiano que recuperó la historia de los imperios prehispánicos se vuelve central en la conformación del proyecto independentista que permitió la transición de la monarquía a la república y las instituciones liberales (Brading, 2015, p. 715) en América Latina.

El término indiano fue prototipo de la emergencia de la movilidad global de la península al continente y en las dos direcciones. De acuerdo con Pratt, la “conciencia planetaria” es resultado de la experiencia de los viajeros y la mirada científica (2010, p. 44) que clasificó y ordenó el Nuevo Mundo y sus habitantes, cambiando el relato de la bitácora al tratado científico. En la experiencia de los ibéricos, esta conciencia planetaria se sostiene en las dos ciudades más grandes en el proceso de mundialización del siglo XVI: México-Tenochtitlan y Pekín consideradas piedra angular del modelo de civilización (Gruzinski, 2018, p. 217). Dominación y resistencia son los polos desde los que se escribe la historia global. Del mismo modo la sed de metal que escribió la historia de América Latina,

estableció las rutas comerciales y de intercambio cultural que siguen vigentes, como lo demuestran los estudios *De la plata a la cocaína* (Marichal et al., 2019) en torno a la historia económica de América Latina y su predominio mundial en los mercados de la plata, el cacao, la grana cochinilla, el tabaco y el café, entre otros productos y materias primas; y *La plata, la espada y la piedra*, publicada en 2019, que describe el paso del colonialismo a sus nuevas formas en el siglo XX:

Hasta que América Latina comprenda cómo su gente ha sido conformada, pulida y atrofiada por esas iniquidades, los pilares cruciales de la plata, la espada y la piedra seguirán escribiendo su historia (Arana, 2024, p. 432).

Por otra parte, la hermenéutica pluritópica de Mignolo (2011, p. 19) tiene como objetivo dar cuenta del diálogo entre cosmovisiones al momento de representar y definir el decolonialismo.

La ciudad conquistada que definió el orden mundial, Tenochtitlan, ha sido motivo de numerosos estudios, puesto que esta ciudad cuenta con una larga tradición de escrituras que abarcan todos los géneros literarios y donde se entremezclan historia, ciencia y política; por eso:

Si México ocupa un lugar más prominente que Perú en los capítulos que tratan de la independencia y su secuela, ello es, simplemente, porque los términos de su debate político fueron más ampliamente definidos que en ninguna otra parte (Brading, 2015, p. 16).

Como ciudad americana, la majestuosa Tenochtitlan continúa siendo el referente

de proyectos ideológicos sobre el modelo de ciudad, como es el caso de *La ciudad letrada* de Ángel Rama, quien describe el proceso de transculturación y modernización en América Latina, como una simbolización que comienza en Tenochtitlan, donde el ideal de ciudad se proyecta como una translación de los modelos europeos que se tradujeron en ciudades barrocas escritas y ordenadas por los escribanos y la élite letrada (1998, p. 35). En la modernidad, el orden económico y social se reescribe encima de ese orden que persiste en el tiempo. Para Rama las ciudades americanas son redes simbólicas que conducen a un laberinto o palimpsesto, donde la estructura de la ciudad letrada permanece en la ciudad modernizada de grandes librerías y salas cinematográficas y en la ciudad revolucionaria de ideales socialistas y letras universitarias.

El estudio de la ciudad moderna se abarca actualmente desde la morfología urbana y en magños proyectos estadísticos, cartográficos con apoyo de la informática para obtener información precisa organizada para abarcar no sólo temas de población y territorio, también de economía y medio ambiente, entre otros. Los sistemas nacionales están organizados en subsistemas, en el caso de las regiones de México, las bases de datos brindan información demográfica y social, económica, geográfica, de medio ambiente, ordenamiento territorial y urbano, gobierno, seguridad pública y recientemente de impartición de justicia. Por otra parte, la antropología y los estudios de las regiones mesoamericanas explican los asentamientos y procesos de urbanización, considerando distintas variables hidrográficas, topográficas y geológicas. En ese sentido, la ecología política, vista

desde la ONU, busca acuerdos mundiales en materia de energía y uso de los recursos naturales para diseñar el mundo del libre mercado. Frente a las visiones racionales, hay otras posturas que buscan la sabiduría intrínseca de la naturaleza, en los denominados saberes ancestrales, considerando la agenda de Ciencia Abierta de la UNESCO.

Desde un enfoque prospectivo destacan los proyectos *Visión Juárez 2040* (Organización de las Naciones Unidas-Habitat 2022), *Ciudades Incluyentes* (Organización de las Naciones Unidas-Habitat 2025), focalizados en la migración, la ecología, el impacto ambiental y con incidencia en varios países latinoamericanos como México (Grupo de las Naciones Unidas para el Desarrollo Sostenible, s.f.), Ecuador, Colombia (Heredia Moreno 2018) y Perú, así como los estudios del reordenamiento neocolonial y global vinculado a la era digital, como la *Ciudad Copyright* (2024), concepto de Conrado Romo para hablar de los procesos de gentrificación en Guadalajara, México.

Analizar la ciudad como prótesis humana permite entender lo digital no como un espacio superpuesto y ajeno a los acontecimientos y dinámicas del mundo material, sino como un sustrato más de la experiencia humana cuyos efectos y consecuencias son tan reales como los que ocurren en cualquier calle, edificio o plaza (Romo, 2024, p. 56).

Algunos estudios de morfología urbana consideran la infraestructura eléctrica y las redes de comunicación como el sistema nervioso de las ciudades de manera que la utopía se ha tornado *e-topía* en el modelo de ciudades inteligentes de

William Mitchel (1999). Las denominadas Ciudades Creativas Digitales son una forma de materialismo cognitivo que escribe su propia agenda sin considerar la historia y las prácticas culturales de las regiones.

El concepto de paisaje cultural, desde la antroposemiótica, explica el territorio como un modelo mental que se actualiza con la historia, y la ciudad puede leerse como un texto que conserva huellas de escrituras anteriores (Cárdenas, 2016, p. 117). El estudio del paisaje de la ciudad implica la identificación de los elementos básicos que configuran el tejido urbano y los mecanismos de continuidad de esas estructuras. La definición del paisaje, vinculado a su aspecto pictórico, es recuperada por la geografía y se utiliza como sinónimo de región con límites y estructuras relacionales que permiten que pueda ser leído como texto (Ramírez Velázquez y López, 2015, p. 68). El paisaje es moldeado no sólo por la intervención del hombre en el territorio, ante todo, son las creencias y las ideologías las que moldean los paisajes culturales.

La diversidad terminológica y los géneros discursivos resultantes de los nuevos enfoques para el estudio de las ciudades americanas están diseñados en función de intereses y agendas de Estado, por lo que hay diversas técnicas de investigación que abarcan desde la fotografía, los croquis, la etnografía y la observación participante, hasta herramientas de representación de mayor escala como los mapas satelitales. Desde la perspectiva arquitectónica y urbanística lo importante es la traza urbana o retícula, sobre la cual se ubican los elementos siguientes: núcleos o plazas centrales; accesos y caminos como puertas y/o murallas, calles

principales, edificios y zonas comerciales, mercados, espacios culturales y/o educativos o universidades (Glancey, 2017). Desde la perspectiva del capitalismo, se promueven estudios hidrológicos y topográficos, para identificar usos de suelo y posibilidades de desarrollo industrial. Bajo criterios geopolíticos se establecen fronteras y los límites se han vuelto difusos en el crecimiento y articulación de centros urbanos, por lo que las ciudades se han vuelto sistemas con múltiples circuitos económicos, transfronterizos (Sassen, 2019, p. 66) en una geografía mundial.

La urbanización de las ciudades latinoamericanas requiere acercamientos metodológicos para describir los grandes conjuntos habitacionales, las rutas panamericanas (Gorelik, 2022, p. 105) de una geografía cambiante resultado de la crisis de los proyectos modernizadores. El concepto de *ciudades imaginarias* ocupa un capítulo especial en Latinoamérica, debido a la tradición literaria que describe sus ciudades, y a los estudios de esas representaciones imaginarias. La ciudad se define por criterios económicos y por sus formas de comunicación en oposición a los espacios rurales (Heffes, 2008, p. 16). Como espacio simbólico e imaginario, Armando Silva realiza un estudio de Bogotá y São Paulo definiendo los *Imaginarios urbanos* (2006) desde una perspectiva filosófica con una estrategia semiótica y etnográfica para identificar los emblemas de cada ciudad y la percepción de sus habitantes. En su metodología, Silva hace la diferenciación entre lo real y la imagen mental de la ciudad como construcción social. El concepto de *ciudades imaginarias* tiene otras aproximaciones metodológicas si se considera a cada ciudad un proyecto

estético, político y artístico, y en el discurso de América Latina puede estudiarse la organización espacial, temporal y subjetiva, las sociabilidades, así como la condición ficcional de las ciudades imaginarias (Heffes, 2008, p. 20) en contraste con la realidad de la ciudad.

Las cartografías imaginarias de la Ciudad de México en sus representaciones literarias son objeto de estudio reciente desde distintos ámbitos para los urbanistas que elaboran mapas de la ciudad a partir de obras de los siglos XIX, XX y XXI (Ceceña, 2024), entre los que destacan *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco, *El vampiro de la Colonia Roma*, de Luis Zapata, y *Nadie me verá llorar*, de Cristina Rivera Garza. Las representaciones de la ciudad en la narrativa de José Revueltas son motivo de creación y estudio, como en la exposición gráfica de Coral Revueltas del año 2022, y en los estudios de historia urbana y representaciones colectivas (Quiroz, 2002, 2006). Por otra parte, la literatura en bestiarios y cuentos urbanos (Zavala, 2017), o las crónicas de ciudad (Mauleón, 2015) ocupan un espacio importante en el estudio de la capital de México. Los proyectos de cartografía literaria buscan promover el patrimonio de las ciudades, como es el caso de Ciudad Juárez (Urani et al., 2019) en la frontera norte de México. Como laboratorio de utopías, América Latina es en sí un modelo de análisis y de escritura de las ciudades y sus espacios simbólicos, donde barroco y neobarroco, modernidad y posmodernidad se debaten en morfologías incompletas y mutantes en constante movimiento; en este sentido, las ciudades de Latinoamérica son sistemas abiertos (Sennet, 2019, p. 118) y dinámicos. El pasado y presente coexis-

ten en espacios híbridos que combinan las estructuras del antiguo orden con la lógica de la globalización, y más que cartografías, se trata de describir las metamorfosis (Santos 1995) de los espacios ideales en emplazamiento con lo real. Los géneros discursivos empleados para la descripción de las ciudades contemporáneas abarcan desde el ensayo literario o científico, la narrativa literaria, la cartografía, la teoría de redes en una trama que conjunta centros urbanos en megalópolis, creando estructuras cada vez más complejas donde varias ciudades se articulan en torno a un eje que es otra ciudad.

Las fronteras tradicionales de la geopolítica se desdibujan en una organización que obliga a repensar los límites y el concepto de ciudad. Estas epistemologías alternativas implican un concepto de ciudad distinto, donde la relación centro-periferia y los espacios de poder requieren escrituras de la ciudad complementarias a las visiones científicas. Por ello la literatura sobre las ciudades latinoamericanas es un espacio donde pueden reinventarse las utopías.

Referencias

- Arana, M. (2024). *La plata, la espada y la piedra. Tres pilares cruciales en la Historia de América Latina*. Debate-Randon House.
- Brading, D. (2015). *Orbe indiano. De la monarquía católica a la república criolla*. Fondo de Cultura Económica.
- Cámara Muñoz, A. y Gómez López, C. (2011). *La imagen de la ciudad en la Era Moderna*, UNED.
- Cárdenas Támara, F. (2016). El signo paisaje cultural desde los horizontes de la

- antropología semiótica. *AIBR, Revista de Antropología Iberoamericana*, 11(1), 105-129.
- Ceceña, K. (2024, 19 de noviembre). *Geografía narrativa: mapas literarios de la CDMX*. Ciudad Literaria. <https://www.ciudadliteraria.com.mx/post/geograf%C3%ADa-narrativa-mapas-literarios-de-la-cdmx>
- Diccionario de Autoridades. (1726-1739). *Diccionario de Autoridades*. Imprenta de la Real Academia Española. <https://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/diccionario-de-autoridades-o>
- Foucault, M. (2018). *Seguridad, territorio y población. Curso Collège de France 1977-78*. Fondo de Cultura Económica.
- Glancey, J. (2017). *Cómo leer ciudades. Una guía de arquitectura urbana*. H. Blume.
- Gorelik, A. (2022). *La ciudad latinoamericana. Una figura de la imaginación social del siglo xx*. Siglo XXI.
- Grupo de las Naciones Unidas para el Desarrollo Sostenible. (s.f.). *Programa de las Naciones Unidas para los Asentamientos Humanos*. <https://unsdg.un.org/es/un-entities/onu-habitat>
- Gruzinski, S. (2018). *El águila y el dragón. Desmesura europea y mundialización en el siglo xvi*. Fondo de Cultura Económica.
- Heffes, G. (2008). *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana*. Beatriz Viterbo Editora.
- Heredia Moreno, A. (2018). *Construyendo paisajes posmineros: La transformación del territorio después de la minería. El caso del barrio Potosí en Bogotá y algunas contribuciones de la experiencia de la IBA-Lausitz* [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia]. Repositorio Institucional UNAL. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/63705>
- Kagan, R. (1998). *Imágenes urbanas del mundo hispánico: 1493-1780*. El Viso.
- Kagan, R. (2003). Entre dos mundos: la ciudad en la Nueva crónica de Guamán Poma de Ayala. En González Sánchez, C. A. y Vila Vilar, E. (comps.), *Grafías del imaginario. Representaciones culturales en España y América Latina* (pp. 378-393). Fondo de Cultura Económica.
- Luc-Nancy, J. (2017). *La ciudad a lo lejos*. Bordes Manantial.
- Marichal, C.; Topik, S. y Zephyr, F. (coords). (2019). *De la plata a la cocaína. Cincosiglos de historia económica de América Latina*. Fondo de Cultura Económica.
- Mauleón, H. (2015). *La ciudad que nos inventa*. Cal y Arena.
- Mignolo, W. (2011). *De la hermenéutica y la semiosis colonial al pensar decolonial*. Editorial Abya-Yala.
- Mitchell, W. J. (1999). *E-topia: Urban Life, Jim-But Not As We Know It*. MIT press.
- Organización de las Naciones Unidas-Habitat. (2022). *Visión Juárez 2040*. <https://onu-habitat.org/index.php/ciudad-juarez-2040>
- Organización de las Naciones Unidas-Habitat. (2025). *Noticias de ONU-Habitat América Latina y el Caribe*. <https://onu-habitat.org/index.php/noticias/noticias-america-latina>
- Pratt, M. L. (2010). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Fondo de Cultura Económica.
- Quiroz Ávila, T. (2002). Las novelas de Mariano Azuela: fuente para la historia urbana. *Tema y variaciones de literatura: mito, historia y literatura* (18).

- Quiroz Ávila, T. (2006). *La ciudad de México: un guerrero águila: el mapa de Emily Edwards*. UAM Azcapotzalco.
- Rama, Á. (1998). *La ciudad letrada*. Arca.
- Ramírez Velázquez, B. R. y López Levi, L. (2015). *Espacio, paisaje, región, territorio y lugar: la diversidad en el pensamiento contemporáneo*. UNAM-UAM Xochimilco.
- Rivera Bernárdez, J. (2018). *Descripción breve de la muy noble y leal ciudad de Zacatecas*. Iberoamericana-Vervuert.
- Rodilla León, J. M. (2014). *Aquestas son de México las señas. La capital de la Nueva España según los cronistas, poetas y viajeros (siglos XVI al XVIII)*. Editorial Iberoamericana/UAM-Iztapalapa.
- Romo, C. (2024). *Ciudad Copyright*. Fondo de Cultura Económica.
- Rubial García, A. (2014). *El paraíso de los elegidos. Una lectura de la historia cultural en la Nueva España*. Fondo de Cultura Económica-UNAM.
- Sassen, S. (2019). Las ciudades están en el centro de nuestro futuro ambiental. En Robles García, M. y Fernández Vázquez, E., *Ciudad abierta y sustentable* (pp. 47-71). Siglo XXI; Biblioteca Básica de las Metrópolis.
- Sennett, R. (2019). La ciudad abierta. En Robles García, M. y Fernández Vázquez, E., *Ciudad abierta y sustentable* (pp. 113-126). Siglo XXI; Biblioteca Básica de las Metrópolis.
- Silva, A. (2006). *Imaginario urbanos*. Arango Editores.
- Santos, M. (1995). *Metamorfosis del espacio habitado*. Oikos-Tau.
- Trabulsi, E. (1994). *Historia de la ciencia en México (versión abreviada)*. Fondo de Cultura Económica-Conacyt.
- Urani Montiel, C., Rodríguez, A. y Rubio, A. (2019). *Cartografía literaria de Ciudad Juárez*. Ediciones Eón.
- Zavala, L. (2017). Una cartografía urbana: Ironía y juego en el cuento de la ciudad de México. *La Colmena*, 27, 37-45.

JOSÉ FILADELFO GARCÍA GUTIÉRREZ*

El estado salvaje en la mística de Michel Hulin

The Wild State in Michel Hulin's Mysticism

Resumen

En el siguiente ensayo se desarrollan reflexivamente las principales características que Michel Hulin atribuye al estado *salvaje* de la mística propuesta en su obra *La mística salvaje. En los antípodas del espíritu*. Estas reflexiones se plantean dentro una correspondencia, tan parecida como excluyente, con las ideas en torno a la locura y lo salvaje, provistas por Michel Foucault, Claude Lévi-Strauss y Roger Bartra, respectivamente. Tras el análisis de estas características, se observa propositivamente que el concepto o estado salvaje de la mística de Hulin se mantiene aún dentro de los parámetros de lo civilizado, contrario a la radicalización del estado salvaje, sugerida en el ensayo.

Palabras clave: salvaje, mística, sentimiento oceánico, drogas, religión, enfermedad mental, enajenación

Abstract

This essay examines the core characteristics Michel Hulin attributes to the "wild state of mysticism" as presented in his work, *La mística salvaje: En los antípodas del espíritu*. It explores how Hulin's concept corresponds with, yet also diverges from, the ideas of madness and the "wild state" put forth by Michel Foucault, Claude Lévi-Strauss, and Roger Bartra, respectively. The essay argues that, despite Hulin's conceptualization, his "wild state of mysticism" ultimately remains within the parameters of the civilized, rather than embracing the radicalization of the savage state that this essay suggests.

Key words: wild, mysticism, oceanic feeling, drugs, religion, mental illness, mental derangement

Fuentes Humanísticas > Año 37 > Número 70 > I Semestre > enero-junio 2025 > pp. 47-60 > ISSN 0188-8900 > eISSN 2007 5618.

Fecha de recepción 21/01/2025 > Fecha de aceptación 22/05/2025
josefiladelfogg@gmail.com

* Universidad Autónoma Metropolitana, México.

En *La mística salvaje. En los antípodas del espíritu*, el francés Michel Hulin (2007) advierte sobre un tipo de mística que excede, pretendidamente, toda tradición mística conocida, o al menos, aquellas místicas que, en el panorama del mundo, han sido las más socorridas. Esta advertencia, bajo la cual se perfila, por principio, el calificativo *salvaje* para una mística desintegradora de todo influjo tradicional, se sustenta, al principio de la obra, desde la noción de sentimiento oceánico que Romain Rolland acuñó, bajo el influjo de sus estudios hinduistas. El término asocia la vastedad oceánica con una vivencia interior tan inmensa, como universal (por su comprensión de un Todo) y originaria (por la profundidad de ese Todo), que Hulin pone en diálogo con el psicoanálisis, para favorecer la noción de Rolland y sugerir alguna insuficiencia en la teoría freudiana.

Desde la amistad epistolar entre Rolland y Freud, Hulin destaca el afán científico con que el psicoanalista, entre el asombro y el extrañamiento, buscó comprender (acaso, ajustar) el sentimiento oceánico como un retorno al narcicismo primario (absolutamente placentero) del recién nacido.³ Esta inclinación científica que condujo a Freud a encaminar, o restringir, las posibilidades vivenciales del sentimiento oceánico hacia el sereno y

formulable estado de una autocomplacencia egótica, permite identificar su posición, no solo sobre experiencias tan huidizas para la inteligibilidad como el concepto incorporado por Rolland, sino sobre ciertas expresiones o conductas cuyo lenguaje excede, por igual, los parámetros de la lógica, como en el caso de la locura.

La locura: un estado no comunicable

En sus reflexiones finales sobre *Historia de la locura en la época clásica*, Michel Foucault (2015) pregunta y avizora, solo para dejar en claro el destino oscuro del fenómeno de la locura, por qué la cultura occidental:

Ha formulado claramente desde el siglo XIX, pero también desde la época clásica, que la locura era la verdad desnuda del hombre, y la ha colocado sin embargo en un espacio neutralizado e incoloro en que se daba como anulada (pp. 321-322).

Aunque la locura como “verdad desnuda del hombre” pareciera, tanto para Foucault como en el siglo XXI, un intento, aún ensoñado y estimulante, de identificar, por fin, lo que de bruto o natural, es decir, más profundo, hay en el hombre (que sobrepasa cualquier mediación cultural), ese “peligro raro” y “terror revelador” (Foucault, 2015, p. 324) se caracteriza por tener su propio e indescifrable lenguaje, que “no dice nada”. Al respecto, el francés destaca la contribución de Freud sobre la locura:

³ Al respecto de la reacción de Freud ante el sentimiento oceánico, Hulin (2007, p. 24) indica: “Es, pues, como si Freud, proclamándose extraño a lo oceánico, se hubiera sentido, no obstante, íntimamente concernido, tal vez amenazado, por ese tema, hasta el punto de encender una especie de contrafuego (el capítulo I [*El malestar en la cultura*]) bajo cuya protección pudiera mantener el conjunto de su construcción teórica y de sus opciones de vida”.

Desplaza la experiencia europea de la locura para situarla en esta región peligrosa, siempre transgresiva [...], que es la de los idiomas que se implican a sí mismos [...] Freud no ha descubierto la identidad perdida de un sentido; ha cernido la figura disruptiva de un significado que no es absolutamente como los otros (Foucault, 2015, p. 329).

La insuficiencia de la teoría freudiana, observada por Michel Hulin, para comprender el sentimiento oceánico, contemplado, de manera similar a la locura, como un fenómeno que no registra en su expresión y mecanismo interior un lenguaje inteligible u objetivable (aunque sea en conceptos), es asimilada por Foucault, no obstante, como un hito en la historia de la comprensión de la locura. Al considerarla, desde la mirada del filósofo, como un lenguaje distinto a los otros lenguajes, Freud, más que definir la locura, puso de relieve la distancia existente entre ésta y lo significativo de la misma, como lugar comunicable, comprensible.

En este sentido, de la misma manera en que la locura, como un estado alterado o huido ante lo comunicable y significativo, tiene un lenguaje extraño, el sentimiento oceánico de Romain Rolland, experimentado como un abrupto y hondo retorno al origen, así como la misma propuesta de una *mística salvaje* en Hulin, sobrepasan potencialmente el borde de lo clínicamente tratable y de lo fenoménicamente interpretable. Aunque Freud atribuyó el sentimiento oceánico a una expresión narcisista del sujeto, el reproche de Hulin sobre esa conclusión se fundamentó en haber observado una insuficiencia en el psicoanalista para comprender e interpretar los alcances de ese

estado de anonadamiento, los cuales, mientras la vivencia está en curso, resultan experimentables, pero no interpretables. Una insuficiencia similar a la que Foucault observó en el acercamiento de Freud a la locura, pero no para reprocharlo, sino para indicar que es la propia insuficiencia para comprenderla la que resultó la mayor aportación del psicoanalista a la historia de ese fenómeno.

La insuficiencia hermenéutica y científica frente a la locura pudo, acaso, resultar el primer paso para marcar una distancia definitiva (no rendición, paradójicamente) en la comprensión de la misma, sin desprenderse de esa “relación profunda, ética” (Foucault, 2015, p. 324) que, durante cinco siglos, a decir de Foucault, ha existido entre la locura y la tradición occidental. De manera paralela a su lenguaje incomprensible, es conveniente observar que, acaso, no exista nada más ético, y retador, que construir al otro del modo más habitable posible, aunque no se lo comprenda. Se trata propiamente de mantener bajo resguardo, pretendidamente respetuoso, lo desconocido.

Mística salvaje: drogas y enfermedades mentales

Además de describirla como una experiencia distinta a los lenguajes ordinarios, particularmente, las tradiciones religiosas, Michel Hulin se apropia de la condición espontánea² que Rolland atribuye

² En la relación epistolar entre Rolland y Freud, cuyo eje es la discusión del *sentimiento oceánico*, Hulin (2007, p. 24) recupera una respuesta de Rolland, quien le hace un reproche al psicoanalista: “Su análisis de las religiones me parece justo. Pero me

al sentimiento oceánico, para construir la posibilidad de una mística súbita y no premeditada, es decir, salvaje. De manera ejemplar para esta condición espontánea de la mística, Hulin recorre los testimonios de numerosas personas, como Ramakrishna, Thomas de Quincey, Henri Michaux, el deportista Rob Schultheis, una paciente psiquiátrica, Madeleine, entre tantos otros.

Los testimonios provistos por Hulin atraviesan el siglo xix y alcanzan el xx, y se caracterizan por exponer a individuos en cuyas narraciones el autor descubre similitudes que, para su propio propósito de investigación, responden a una misma experiencia *salvaje*. Esta similitud alrededor de un salvajismo místico se conforma, en su generalidad, por la espontaneidad, la apertura, disolución de la frontera entre el yo y el mundo (testimonios basados en los sentidos, la emoción y la imaginación), apreciación abstracta, conceptual, filosófica, de la experiencia; un trastocamiento repentino y superación del tiempo, así como una experiencia de la conciencia que se unifica y simplifica a sí misma, que ya no busca imágenes exteriores, sino que estas surgen de la conciencia misma.

Además de estos testimonios que circulan a lo largo de la obra, la caracterización de una experiencia mística salvaje se concentra particularmente en dos fenómenos, que Hulin considera propulsores de experiencias de este tipo: las drogas y las enfermedades mentales. La ex-

perimentación con la droga, como una especie, a decir nuestro, de *mística asistida* (similar a la eutanasia –muerte asistida– o la anestesia –sueño asistido–), posee, para Hulin, por principio, el mismo factor condicionante y desencadenante del evento místico, que los procedimientos ascéticos, como el sacrificio (ayuno, tortura física, etcétera) propios de ciertas tradiciones religiosas. Una equivalencia que es más propia del método, que del contenido de ambos recursos.

Más allá de la latente relativización de la tradición mística que se advierte en la reflexión de Hulin, a favor de un evento místico desvinculado de todo recurso tradicional, la peculiaridad, y con ello, el problema de la inclusión de la droga en el conocimiento salvaje de la mística, se da desde la oposición de origen entre inducción y espontaneidad. Aun cuando la droga propicie experiencias que desbordan, a la manera de un éxtasis, el tiempo y el espacio, y que estas mismas sustancias resulten una opción alterna y no mediada por algún procedimiento formalmente religioso, la inducción que implica recurrir a ella resulta, aunque efectiva, artificial.

Mientras que la espontaneidad ape-la a lo imprevisto y no premeditado, la inducción es producto de la voluntad, la cual indica (aun cuando esta voluntad titubeara y la inteligencia que la promueve tuviera un conocimiento incipiente en el asunto) un modo de prepararse, de estar disponible para lo imprevisto. Es en este ejercicio mental del prepararse para lo insólito, al modo en que el agricultor sabe que desconoce la, a veces, imprevisible naturaleza, que el éxtasis obtenido (su eficacia trastocadora) es, no obstante, el resultado de una impostura de la intención, en que la espontaneidad es más fiel

habría gustado que usted analizara el sentimiento religioso espontáneo, o, más exactamente, la *sensación* religiosa, que es completamente diferente de las religiones propiamente dichas”.

a un efecto imprevisto que se descubre, pero se lo solicitaba, que al violento allanamiento de una morada interior que no esperaba nada fuera de lo normal.

La observación anterior no consiste en desencadenar las similitudes identificadas por Hulin³ entre la experiencia propiciada por la droga⁴ y aquella experiencia mística denominada salvaje (como la angustia de un yo ante la potencial disolución de todo lo familiar –de la yoidad misma como realidad primera, a la disolución o superación del tiempo y del espacio–), sino en advertir que si a la característica primordial de la mística salvaje le corresponde ser espontánea, lo propio de la mística asistida es ser premeditada, a pesar de que, en su premeditación, desconozca los alcances de ese viaje, finalmente, esperado. De esta manera, es posible señalar que la droga en el horizonte místico de Hulin adolece, en su origen, por la ausencia de un estado salvaje, en el sentido de que a lo salvaje le es más propio un comportamiento arbitrario que

uno intencional. El recurso de la droga, a pesar de remontar, con sus efectos, toda expectativa preconcebida, se presenta todavía como un sueño de la voluntad, una posibilidad entre otras, un salvajismo opcional.

Las alteraciones que la droga produce en la psique del individuo le permiten a Hulin tender un puente, no solo entre las experiencias psicodélicas y la mística, sino entre la mística y la enfermedad mental. Aunque Hulin toma como ejemplo de una mística salvaje a los enfermos mentales, la enajenación propia de la locura no la recupera. La condición enajenante se ofrece, en *La mística salvaje*, no como un estado permanente, sino transitorio. Para caracterizarse, el salvajismo místico de Hulin requiere del testimonio, recurso ante el cual la locura, ese “peligro raro” (Foucault, 2015, p. 324), resulta impedida, en voz de quien la padece, para hablar de sí misma, ya que se encuentra en una permanente y enigmática escisión, de la cual no es posible aseverar u observar si se trata de un desprendimiento propiamente oceánico.

Hulin recuerda que la neurosis y la histeria son los síntomas que, en una revisión retrospectiva, se han observado en la persona de santos célebres, de tal manera que la intervención de la disciplina psiquiátrica hizo valer su criterio, al ponderar el éxtasis místico como un fenómeno efectuado por una alteración patológica de la mente. Para ello Hulin recurre a uno de los pioneros en analizar esta relación, Pierre Janet, quien estudió el caso de Madeleine, una mujer neurótica de tendencias ascéticas, con comportamientos que oscilaban entre el tormento y la alegría. Estas tendencias Janet las explicaba y reducía a una “manifestación

³ Hulin (2007, p. 133) advierte esta diferencia solo para identificar un mismo hallazgo en ambos fenómenos: “Surja espontáneamente, de improviso, o sea inducida por medios más o menos artificiales, la forma de experiencia mística calificada por nosotros de «salvaje» implica siempre una nota afectiva fundamental: la de una alegría sin medida”.

⁴ Así como el autor enlaza positivamente la experiencia de la droga con la mística salvaje, también advierte sobre el lado “oscuro” de las sustancias (Hulin, 2007, p. 109): “Ahora bien, lo que hay de diabólico en la droga es su capacidad de imitar el resultado de tal ascesis [la renuncia ante ‘el esplendor terrible del Ser’]. El hombre engañado por la droga es semejante a un actor que representara en el escenario el papel de un santo y se identificara con su papel hasta el punto de olvidar, en el momento de la representación, la mediocridad de su verdadera personalidad y se sintiera con el alma de un santo”.

neurótica del «miedo al placer» (Hulin, 2007, p. 123). De la asociación entre mística y enfermedad mental, Hulin (2007, p. 122) destaca el propósito eje del estudio de Janet:

Reconocer la inevitabilidad de las representaciones religiosas en el discurso espontáneo por el que se traducen diversos estados de beatitud no equivale en absoluto a atribuir a esos estados un origen y una finalidad religiosos. El lenguaje religioso puede muy bien ser denunciado paralelamente como una descripción fantástica y mistificadora de estos psicológicos cuya fuente habría que buscar en otro parte.

De esta manera es que Janet afirma que las experiencias de un enfermo mental, asociadas a algún elemento místico, no responden a una revelación de hecho sobrenatural, sino a las alteraciones propias de una mente enferma.

Más acá del bien y del mal

El ejemplo de Madeleine le permite a Hulin acercarse teóricamente al más allá que fundamenta la mística salvaje y que desarrollará en el resto de la obra. El autor señala una dialéctica entre el sufrimiento y la alegría, cuya coexistencia en la conciencia no se da a partir de la muy natural reacción ante lo agradable o desagradable:

En efecto, la alegría espiritual no se nutre directamente, a diferencia de las alegrías empíricas, del decrecimiento de un sufrimiento empírico antagonista. Se nutre de la disminución de la pertinencia de

la división natural de la experiencia en agradable y desagradable (Hulin, 2007, p. 175).

Lo agradable y lo desagradable, para Michel Hulin, no son una dicotomía formada por la razón, sino que son inherentes a una afectividad donada por los sentidos, de tal modo que esa afectividad de lo agradable y lo desagradable precede, y no es el resultado, de toda posibilidad de juicio, de razonamiento.⁵ Es esa tendencia natural al egoísmo en el hombre (y en el animal) lo que propicia este oscilar sufri-damente entre lo agradable y lo desagradable, y ante el cual Hulin apela por una neutralidad “altamente paradójica”, que permitirá al hombre convivir con el sufrimiento y la alegría, sin padecer su dramática contradicción, pero sin disolver la realidad de sus intromisiones. Se trata acaso de una forma de ataraxia ciega de oposiciones, pero completamente disponible a los eventos del mundo:

El sufrimiento infligido desde el exterior se vuelve así en cierta medida compatible con la alegría, por el hecho de que es

⁵ Hulin sugiere que la base en que toda civilización se origina y desarrolla es de índole tanto afectiva, como moral, es decir, la visión de mundo de lo agradable y lo desagradable, del bien y del mal, las cuales se forman los cimientos de dicha civilización. Ante tal circunstancia, por demás *limitada* y *limitante*, el autor señala: “Por lo tanto, la conciencia moral no tiene verdaderamente poder más que sobre esa dimensión del sufrimiento que es coextensiva con las relaciones humanas: trascendiendo la oposición Yo-otro, y en la exacta medida en que lo consigue, suprime o al menos alivia los diversos sufrimientos psíquicos ligados al egoísmo, a la voluntad de poder, a la incompreensión mutua de los hombres” (Hulin, 2007, p.167).

experimentado cada vez menos como su contrario o ni siquiera como distinto de ella (Hulin, 2007, p. 175).

En este sentido, los apetitos dicotómicos del yo desaparecen en el mismo momento en que la conciencia queda deshabitada, vacía, para dar paso a la alegría total en la que Hulin encuentra el fundamento de su mística salvaje: un salvajismo místico que es, para su autor, la raíz misma de toda experiencia mística. Ese *más allá* antes mencionado es, más bien, desde la perspectiva de Hulin, el “más acá del bien y del mal”, por cuanto la trascendencia no se ofrece de manera sobrenatural, sino precisamente natural o, de hecho, *contra natura*: es con el desmoronamiento de esa inacabable fricción entre lo agradable y lo desagradable que se allanará, tal vez para siempre, la naturalidad inherente en hombres y bestias, tan aceptada por esencial, como culturalmente deseada para ser trascendida.

A partir del desmoronamiento *contra natura* de la apreciación afectiva de lo agradable y lo desagradable en el hombre, Hulin (2007, p. 175) confirma que la alegría mística inconmensurable “tiene también a purificarse y, por ello, de una cierta manera, a transformarse en el sentido de una deshumanización”. La deshumanización, en un principio, parece implicar un proceso de deterioro no solo biológico, sino del atávico estado de escisión en que naturaleza y cultura se había mantenido respetuosamente, al menos en lo que la facultad interpretativa del hombre se establecía como una *distinción constructiva* frente o contra la indiferencia de la naturaleza.

La alegría espiritual “se nutre de la disminución de la pertinencia de la

división natural de la experiencia en agradable y desagradable” (Hulin, 2007, p. 175). Es así que el salvajismo místico opera *naturalmente* bajo condiciones espontáneas, “erráticas e imprevisibles”, aunque la misma alegría espiritual que ese raptó conlleva subvierte la ley natural que ha conducido al hombre, por su animalidad intrínseca, a *sufrir* los devaneos entre lo agradable y lo desagradable; los mismos devaneos que lo han ayudado a construir su trascendencia en términos sociales, políticos, etcétera.

La dicotomía o dualidad entre lo agradable y lo desagradable, propia de un mecanismo eminentemente lógico, es, para el pensar de Hulin, lo más natural en el hombre, y la irrupción salvaje de su mística pretende debilitar esa naturalidad al grado de descubrirla, más bien, como producto de una convención cultural.

Naturaleza y cultura

El diálogo, y la confrontación, entre lo natural y la deshumanización, que es puesto en marcha bruscamente por el estado salvaje de una experiencia mística en Hulin, incorpora el diálogo, de imprecisas pero exigentes fronteras, entre la naturaleza y la cultura. Tanto Claude Lévi-Strauss como Roger Bartra, en sus reflexiones iniciales de *Las estructuras elementales del parentesco* y *El mito del salvaje*, respectivamente, insisten en el impedimento objetivo que existe para identificar la ruptura o trascendencia del estado natural o salvaje hacia el estado civilizado.

En vez de un “análisis real”, objetivo, que identifique el tránsito de lo natural a lo cultural, Lévi-Strauss opta prudentemente por un “análisis ideal”. Este análisis

ideal, aunque insuficiente (pues propicia un diálogo ficticio, es decir, sin pruebas), estimula y enriquece, no obstante, el diálogo entre la naturaleza y la cultura, de tal modo que permite, aparentemente, “aislar los elementos naturales de los elementos culturales que intervienen en las síntesis de orden más complejo” (1969, p. 41). Por lo anterior, Lévi-Strauss concluye que:

Sostenemos, pues, que todo lo que es universal en el hombre corresponde al orden de la naturaleza y se caracteriza por la espontaneidad, mientras que todo lo que está sujeto a la norma pertenece a la cultura y presenta los atributos de lo relativo y de lo particular (1969, p. 41).

Por su parte, Roger Bartra (2011), contrario a la perspectiva evolucionista que busca presentar un tránsito lineal de lo natural o salvaje hacia la cultura o la civilización, se encamina hacia un evolucionismo:

Capaz de hacer una historia de los mitos (o, si se prefiere, una antropología de las ideas), para comprender las largas secuencias de eventos sin dejar de apreciar la presencia de estructuras (p. 225).

Por ejemplo, de las formas inherentes a la naturaleza humana. Para alcanzar este balance analítico y desmontar la pretensión de una evolución lineal (del paso A, naturaleza, lo salvaje, al paso B, cultura), Bartra recuerda la biología, la cual observa que el “código genético de los organismos no contiene, como se sabe, las instrucciones para un cambio evolutivo” (2011, p. 226). Desde la perspectiva neurobiológica, las redes neuronales:

No se tejen a partir de un instructivo –como en un telar o una computadora– sino a partir de un repertorio previo sobre el que opera un proceso de selección de las conexiones más funcionales (Bartra, 2011, p. 227).

En el sentido en que el cerebro no emite *instrucciones* para pasar de un estado a otro, sino que posee un *bagaje* de información disponible para un uso selectivo, es que Bartra prefiere desechar la idea de una selección natural, para inclinarse por una “selección cultural” (2011, p. 228). Es a partir de esta selección cultural que la imagen de lo natural y lo salvaje se forman, no de un principio originario que ha sido, desde la perspectiva de Lévi-Strauss, realmente descubierto, sino a través del intercambio simbólico que, sobre esos conceptos e imágenes, se han formado a lo largo de la historia. Al respecto de esta selección cultural, el antropólogo mexicano anticipa:

Lo que he querido señalar es el problema teórico al que se enfrenta la interpretación evolucionista: la necesidad de eliminar la contraposición cultura-naturaleza y de abandonar la esperanza de encontrar un lenguaje natural universal (Bartra, 2011, p. 227).

Tanto Lévi-Strauss como Bartra abandonan la idea de recuperar o descubrir el dorado lenguaje de un estado natural en el hombre, puro, precultural. Lévi-Strauss toma por principio un análisis, tan ideal como funcional (de momento), que pretenda indicar que lo natural parece ser fundamentalmente espontáneo y no normativo. Roger Bartra, en cambio, consideraría esa espontaneidad de lo natural

en el hombre, particularmente salvaje, más bien como la proyección, nada espontánea, de los apetitos y fobias que una cultura determinada aplica a lo largo de su historia, y que vuelve reales y concretos a través de la narrativa mítica.

La concepción que Claude Lévi-Strauss y Roger Bartra tienen sobre lo salvaje es, tanto cognitiva y científica, como mítica e histórica. En Bartra, lo salvaje es menos un estado ontológico y cognitivo, y más un lugar limítrofe y narrable entre la imaginación y lo extraño. El título de la obra de Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, anticipa el análisis de las estructuras que conforman la comprensión del mundo en los grupos considerados salvajes. Para el etnólogo, el pensamiento salvaje no indica una "etapa" del "desarrollo del espíritu humano", sino un tipo de conocimiento que, junto con el pensamiento científico moderno, representan "dos niveles estratégicos en que la naturaleza se deja atacar por el conocimiento científico" (Lévi-Strauss, p. 33).

El pensamiento salvaje opera a través de la percepción y de los signos, mientras que el científico moderno a través de conceptos. De cualquier manera, ambos pensamientos proceden de manera analógica (asocian la naturaleza con una visión imaginativa o conceptual); ambos, además, clasifican el mundo. En este sentido, lo salvaje en Strauss no apunta al análisis de una forma precultural, natural y espontánea de ver el mundo, sino que constituye una manera de conocer, similar a la de civilizaciones más complejas.

Aunque Roger Bartra y Claude Lévi-Strauss destacan el concepto o imagen de lo salvaje como un saber paralelo y similar al de las civilizaciones modernas, o

como una creación (un verse a sí mismo), y no descubrimiento, de la civilización, es posible indicar que, aun cuando la tipificación de lo salvaje se base, en efecto, en un recurso inventivo o emergente que lo distingue de lo civilizado, su presencia en el hombre, apreciada solo como posibilidad, expone la urgencia con que se pretende delimitar, más que comprender, lo totalmente extraño y arbitrario (o espontáneo). Lo salvaje resulta una advertencia especulativa (tal vez más que ficticia), sobre una realidad permanente en el hombre: el cuidado o precaución ante lo raro, lo imprevisible y lo caótico.

El extremo salvaje

Por lo anterior, el salvajismo propuesto por Michel Hulin no se constituye como una condición histórica ni epistémica (una manera de ver el mundo) permanente y localizable en determinados grupos humanos, ni en los mitos. No es una advertencia ni una amenaza, pues dicho salvajismo no se lo puede premeditar lo suficiente como para anticiparse a él, pero sí representa un encuentro, experimentable solo desde la subjetividad del individuo, con lo extraño. Es, ante todo, un salvajismo místico, es decir, que no se trata del extraño lenguaje del otro, sino del inconmensurable e insólito lenguaje de lo Otro, que asalta de manera espontánea, imprevista en cualquier individuo (un paciente clínico, un escritor, un deportista), con la violencia de una revelación interior que convulsiona al místico hasta deshumanizarlo: hasta desprendarlo de las habituales perspectivas en torno a lo bueno y lo malo, lo placentero y lo doloroso.

Dentro de esta línea mística propuesta por Hulin, evidentemente arbitraria y parcialmente enajenante, la visión de Lévi-Strauss, como la de Bartra, en torno a lo salvaje quedan neutralizadas, pues no se trata, como en ellos, de un aprendizaje reglamentado o documentalista, ni de una imagen históricamente consolidada en la que el salvaje místico se ve, de pronto, reflejado: se trata de una experiencia que disuelve toda regla, o más bien, toda posibilidad de reglamentar o clasificar, aunque su carácter transitorio permita registrarla como testimonio, es decir, cuando el arrebatado salvaje ha pasado.

Desde la perspectiva de Hulin, el místico salvaje estaría impedido para explicarse a sí mismo siquiera, durante el desarrollo de ese arrebatado, de manera mágica o mítica, pues todas las posibilidades de un comprender analógico (como en el pensamiento salvaje), se desvanecen en el transcurso de una experiencia, propiamente interna o subjetiva, inmensa y arrebatadora. En Strauss como en Bartra lo salvaje es una manera de conocer el mundo, y la manera, también, con que lo civilizado se conoce a sí mismo. En Hulin, en cambio, lo salvaje es una manera súbita de perderse del mundo. Aunque comparte, con Lévi-Strauss, la noción de espontaneidad propia de un estado natural, la experimentación de la mística salvaje de Hulin excede la objetividad científica del observador para internarse en el fondo de la persona más civilizada, sin previo aviso.

Sin embargo, a pesar de que esta experiencia radical es calificada por Hulin como salvaje, mediante la oposición entre lo espontáneo y lo cultivado: "es salvaje lo que surge espontáneamente, por oposición a lo que debe ser cultivado"

(2007, p. 12), es posible señalar que el salvajismo de su propuesta aún no ha sido lo suficientemente extremado como para afirmar que su espontaneidad irrumpe para ofrecer una realidad ajena (o enajenada) del horizonte civilizado, del cultivo. Si bien la duda extrema, previa a la disolución del Yo, "debe remontar la pendiente de todo un atavismo genético y cultural" (Hulin, 2007, p. 188), habría que considerar si lo que se piensa radicalmente se expresa con la misma radicalidad sobre las condiciones biológicas que proveen de origen, como el cerebro, la posibilidad de una toma de posición que supera o excede la propia inmediatez biológica. Sería que, en lo profundo de una realidad evolutiva como la del cerebro, se halle el código que conduzca a su propia anulación, es decir, al quebrantamiento de ese "atavismo genético y cultural" que impide o aleja la profunda alegría mística.

A mediados del siglo xx, W. Grey Walter (1967), uno de los investigadores de la cibernética, relató en *El cerebro viviente* un período importante en la evolución del cerebro humano, que habría de permitirle construir o generar algo más allá de los impulsos básicos de supervivencia. La habilidad para regular la temperatura del cuerpo, la termostasis:

Completó, en un lugar del cerebro, un sistema automático de regulación para las funciones vitales del organismo –fenómeno conocido como *homeostasis*. Gracias a esta disposición, otras partes del cerebro quedan libres para realizar funciones que no están inmediatamente relacionadas con el aparato vital o con los sentidos, funciones que sobrepasan la maravilla misma de la homeostasis [...] Para todos los mamíferos de la tierra la

homeostasis tuvo valor de supervivencia, para el hombre, de emancipación (pp. 38, p. 40).

Walter señala que la homeostasis habría desarrollado en el hombre la habilidad de dominar el fuego. Lo destacable de este fenómeno es que las funciones del cerebro ya no solo se concentraron en la supervivencia vital, sino en tareas en las que se vería implicado un proceso completamente externo al organismo, como con el fuego y la agricultura, como también procesos invisibles como la "observación, memoria, comparación, valoración, selección". Es en estos procesos invisibles donados por la homeostasis que la reflexión, el pensamiento analógico o abstracto, aparecen en la relación vital del hombre con la naturaleza, como recursos o instrumentos empleados para distanciarse de ella, dominarla y trascenderla, ahí donde la cultura sería la expresión organizada y significativa de una eficaz separación.

De esta manera es que cabe preguntarse si ese "atavismo genético y cultural" puede ser remontado, a decir de Hulin, puesto en duda de modo tan radical que quede suprimida la función homeostática bajo la imponente paz de la alegría mística. Tal vez esa pregunta encuentre su respuesta solo si lo drástico de ese salvajismo místico que surge para transformar lo psicobiológicamente aceptado, se revela como un fenómeno por completo ajeno a toda inteligibilidad. No obstante, al respecto es necesario pensar, casi admitir, que la propia reflexión sobre la alegría mística en que reposa, junto con la espontaneidad, el pensamiento de Michel Hulin, expresa un salvajismo que solo es posible descubrir gracias a las

conclusiones que han sobrevenido en un determinado desarrollo cultural. Su análisis sobre lo salvaje, que contundentemente desborda todo parámetro racional, toda afectividad esencial, se concentra en una espontaneidad que, a pesar de su fuerza arbitraria y súbita, todavía proviene de un horizonte culturalmente inteligible.

Aun cuando el fenómeno místico en sí entrañe una experiencia lo suficientemente inasible como para obtener, de la interpretación del propio individuo, una lejana o imprecisa reproducción, la caracterización de lo salvaje en Hulin no tiene su procedencia reflexiva solo de la vivencia de aquella deshumanización, o de la condición marginal en que, según él, se encuentra esta mística de místicas.⁶ Las referencias a la neutralidad que deshumaniza la relación con lo agradable y lo desagradable, su reflexión sobre el sufrimiento paradójico y, finalmente, todo lo que concierne a la superación del principio de no contradicción en que se cifra el pensamiento propiamente occidental, y que le sirven a Hulin en la caracterización de su mística, son de procedencia oriental.

Estudioso él mismo del pensamiento indio en Francia, el salvajismo de su mística tiene aún una confortable e inteligible familiaridad cultural. Mientras que, para la tradición oriental, sus reflexiones resultarían una evocación nostálgica de su propia casa, en la cual se las acogería como a un viejo conocido, para la tradición occidental, en cambio, la acertada o incipiente comprensión de las mismas

⁶ "Quien tome en serio la distinción, esencial en la materia, de la vivencia en bruto y las interpretaciones injertadas en ella deberá concluir que, en cierto sentido, la mística salvaje es, ella sola, *toda* la mística" (Hulin, 2007, p. 207).

ocupa un territorio culturalmente no asimilado del todo, y tal vez por ello extraño y fascinante, tanto como la forma en que sus viajeros ensoñaban con pueblos tan paradisíacos como horrorosos, en los que la otredad era más bien y de una buena vez lo salvaje.

Solo de la manera en que lo salvaje se presenta más bien como el efecto de una toma de posición, prácticamente imaginada, con respecto a lo completamente otro, es que se puede decir que el salvajismo es todavía un ensueño cultural. En tal caso la pertinencia de una condición esencialmente salvaje en la mística propuesta por Michel Hulin se volverá más tensa, problemática. Es por ello, tal vez, que la reflexión sobre la condición salvaje no ha sido lo suficientemente drástica como para que sea asunto familiar (o más bien, ajeno) en todo momento, lugar y ante cualquier individuo culturalmente identificable.

Posiblemente, el acercamiento menos imaginativo consista en considerar lo salvaje como una realidad, no solo instantáneamente subversora de toda la familiaridad habida entre el hombre para sí mismo y para el mundo, como en la mística de Hulin, sino permanentemente enajenada del tiempo, del espacio y las significaciones. Hulin mismo advierte esa posibilidad, aunque dentro de los efectos propiciados por el engaño de la droga: "Sólo podrán instalarse sin riesgo sobre su alfombra quienes han aceptado en el pensamiento la eventualidad de no regresar nunca del viaje" (2007, p. 109). Sin embargo, el autor dimensiona este viaje sin regreso como una posibilidad no deseable para el propósito de una mística comprensiva, trastocadora, sí, pero aún

habitable, y con ciertos atisbos, un tanto débiles, éticos.

Pero es posible que lo salvaje nos exija algo más que la comprensión de un "más acá del bien y del mal" que relati-vice todo apetito civilizado. El salvajismo que más conviene a una imaginación prudente, pero de alcances radicales, sería el de una renuncia tal que exceda el "más acá del bien y del mal" deshumanizador. Esa renuncia podría estar estimulada por la misma honda comprensión (la deshumanizante) o por la exasperación ante la falta de comprensión misma: ambas posibilidades se sostienen bajo el principio, marcadamente ontológico, del *no rumbo*. Será tan difusa la diferencia entre el infinito y la indeterminación de ese no rumbo, que nada impedirá que el que así se halle se despidan. La despedida, no solo de los lugares familiares que psíquicamente lo habitaban, sino del nivel de apreciación con que el entorno (en que aparece el otro) consideraba todavía al individuo como un asunto familiar. Se trata, así, de su desaparición como individuo significativo.

Probablemente, un símil viable de lo salvaje, pero por escrutarse aún más, sería la locura, y su asociación puede deberse a que la figura del loco es la de un perdido, un extraviado para sí y para los otros, y poco alcanzable, es decir, comprensible, ni siquiera, acaso, para una discusión mística. El loco, como el salvaje, podrían caracterizarse por estar inmersos en una ausencia cultural, o bien, por ser sujetos de un deterioro cognitivo-cultural. Al respecto del dolor, una realidad tan humana como animal, en una de sus notas Hulin (2007) se apoya en *Le défi de la douleur* (El desafío del dolor), de Ronald Melzack y Patrick D. Wall, para observar lo siguiente:

Algunas experiencias notables con cachorros tenderían a probar que el dolor es un comportamiento aprendido (sobre la base de disposiciones innatas). Estos animales, criados desde su nacimiento en un entorno rigurosamente privado de estímulos dolorosos, ponen su morro, una vez adultos, sobre una cerilla encendida sin manifestar el menor signo de dolor. Queda, evidentemente, por probar que esas conclusiones sean también aplicables al hombre (p. 240).

De la misma manera en que algo tan natural como el dolor pueda resultar un fenómeno aprendido, acaso el salvajismo y la locura, figuras sujetas a un desaprendizaje o expuestas como lo nunca aprendido, sean la forma más acabada de una desaparición cultural, de sus condicionamientos. Desde la enajenación permanente, compartida por la figura del loco, y no instantánea como en el salvajismo místico de Hulin, lo salvaje resulta menos una ruptura reveladora y más un misterio. Ni éxtasis ni sentimiento oceánico, solo desaparición y la circunscripción de una posibilidad mística en el desaparecido a la delgada tela que separa el enigma de la especulación.

Ante semejante misterio, no resulta extraño que, para describir la locura y el salvajismo, que no para definirlos, Michel Foucault y Roger Bartra recurran a imágenes oscuras, difíciles y reflexivamente coincidentes. Mientras que Bartra (2011, p. 12) advierte que “el hombre llamado civilizado no ha dado un solo paso sin ir acompañado de su sombra, el salvaje”, Foucault (2015) especula que, aunque la medicina suprima la enfermedad mental, como hizo con la lepra y la tuberculosis, permanecerá una cosa:

Que es la relación del hombre con sus fantasmas, con su imposible, con su dolor sin cuerpo, con la cáscara de su noche; que una vez fuera de combate lo patológico, la sombría pertenencia del hombre a la locura será el recuerdo sin edad de un mal borrado en su forma de enfermedad, pero que se obstina como desgracia. A decir verdad, esta idea supone como inalterable lo que, sin duda, es lo más precario, mucho más precario que las constancias de lo patológico: el vínculo de una cultura con aquello que ella misma excluye, y más precisamente el vínculo de la nuestra con esta verdad de sí mismo, lejana e inversa, que descubre y recubre en la locura (p. 323).

Además de la resignación de Lévi-Strauss al aceptar la existencia de un borde poco claro entre lo cultural y lo natural, la realidad de la locura y de lo salvaje, observada por Bartra y Foucault, forma un borde que no las distingue de la cultura, como lo hace un avestruz frente a un edificio, sino que se encarna dentro de la cultura misma, en el lugar donde la enajenación y una ausencia o deterioro culturales se convierten en un motivo de análisis, y también de advertencia. La enajenación de la locura, así como del estado salvaje, adquieren la apariencia de lo deshumanizado, como quiso Hulin, y lo deshumanizado, a su vez, se asemeja a la indiferencia y la espontaneidad de la naturaleza. Aunque, en efecto, la naturaleza tiene sus reglas, sus constancias, la naturaleza del loco y del salvaje (un salvaje del que no es posible aseverar aún ninguna mística) no sería la de un aparecido que irrumpe extraña y desarticuladamente entre nosotros, sino más bien la de un desaparecido, de alguien que ya se

ha despedido, probablemente para siempre, de nosotros. Un borde, dentro de la propia cultura, científica como ontológicamente misterioso.

Acaso es que, desde esos arrebatos narrados por Michel Hulin, como desde la mística inducida por las drogas y las oscuras codificaciones de una enfermedad mental, la despedida y la desaparición, que darían significación a una posibilidad extremada del ser salvaje, apremien más de lo que un instante espontáneo y revelador provea (como el salvaje místico del indólogo francés), de tal modo que el retiro del mundo de aquel individuo salvaje se ubique de lleno bajo la regla del estilo de vida, coloquialismo que encubre una irremediable enajenación, una ausencia de rumbo. Probablemente el místico más propiamente salvaje sería aquel que, al despedirse de lo habitable (por significativo) del mundo, ha renunciado a interpretar, contar y heredar su experiencia. El místico enajenado es,

siempre, el que no tiene descendencia, el que, aunque esté frente a nosotros, ya no está con nosotros. Un salvaje en todo contexto y ante todo individuo, porque de toda significación posible, que es lo propio de la cultura, ya se ha despedido, ha desaparecido.

Referencias

- Bartra, R. (2011). *El mito del salvaje*. Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2015). *Historia de la locura en la época clásica II* (3a ed.). Fondo de Cultura Económica.
- Grey Walter, W. (1967). *El cerebro viviente* (2a ed.). Fondo de Cultura Económica.
- Hulin, M. (2007). *La mística salvaje: En los antípodas del espíritu*. Siruela.
- Lévi-Strauss, C. (1964). *El pensamiento salvaje*. Fondo de Cultura Económica.
- Lévi-Strauss, C. (1969). *Las estructuras elementales del parentesco*. Paidós.

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ-GOYRI*

El teatro de revista mexicano y sus contribuciones a la música popular

The Mexican Musical Revue Theater and its Contributions to Popular Music

Resumen

En este artículo se exploran las relaciones que, a lo largo de la primera mitad del siglo xx, se dieron entre las manifestaciones de teatro de revista mexicano y la producción y difusión de canciones populares que terminaron formando parte del repertorio musical del país. Del escenario teatral a la radiodifusión y a las tertulias musicales.

Palabras clave: Teatro de revista, música popular, cancioneros

Abstract

This article explores the relationships between Mexican revue theater and the production and dissemination of popular songs during the first half of the twentieth century. It examines how these songs, originating on the theatrical stage, became part of the country's musical repertoire through radio broadcasting and social events.

Key words: Mexican revue theatre, popular songs, popular book songs

Fuentes Humanísticas > Año 37 > Número 70 > I Semestre > enero-junio 2025 > pp. 61-72 > ISSN 0188-8900 > eISSN 2007 5618.

Fecha de recepción 06/01/2025 > Fecha de aceptación 04/06/2025

ortizote@azc.uam.mx

* Universidad Autónoma Metropolitana, México.

Cuando se habla del teatro de revista mexicano, suele relacionársele de inmediato con la canción “Mi querido capitán”, compuesta por Eduardo Vigil y Robles para la revista *El jardín de Obregón* en 1920, así como también las célebres coplas de “Las pompas ricas”, del mismo autor con letras de Tirso Sáenz; pero también es posible que relacionemos al teatro de revista con “El coro de los polichinelas”, de Luis G. Jordá con letra de José F. Elizondo para la revista-zarzuela *Chin Chun Chan*, o “Las telefonistas”, de los mismos autores para la misma obra. ¿Y qué decir de “La norteña”, para la revista 19-20, del mismo Vigil y Robles con letra de Elizondo? En fin... En realidad, cuando se revisa con cuidado la música popular que surgió en la escena del teatro de revista mexicano, no nos queda sino sorprendernos ante el enorme caudal de melodías populares que se han instalado en el repertorio de la música popular mexicana, y que tuvieron su origen en esta gran expresión de teatro musical mexicano de la primera mitad del siglo xx y que aún en nuestros días añoramos. En este artículo disertaremos a propósito de estas aportaciones y el valor poético musical de esas canciones que se han quedado en el dominio popular.

Las relaciones entre música popular y la escena, desde luego no son extrañas en ninguna forma. De hecho, buena parte del teatro popular y la música vernácula han estado, por demás, siempre ligadas, al menos desde Juan del Encina y Lope de Rueda, en los albores de la tradición clásica del teatro de los Siglos de Oro en el mundo hispánico. En la Nueva España, en teatros, coliseos, tablados y carromatos, la música y el teatro siempre fueron artes indisolubles. Quizá el ejemplo más notorio o reconocido sea el de las famosas

coplas del chuchumbé que lo mismo se entonaban en los espacios escénicos que en plazas y espacios públicos y privados, por más que la Inquisición procurase censurarlas, así como también las coplas del panadero, y muchas más. Cabe recordar aquí los hermosos sainetes que le fueron recogidos a Macedonio Espinosa en las postrimerías del Virreinato: “El entremés de las cortesías”, “El alcalde Chamorro” y “El mulato celoso”, donde la presencia de la música popular y el baile son parte imprescindible del espectáculo popular (Ortiz Bullé Goyri, 2011, pp. 131-153). Y menciono estos ejemplos porque ahí, en esa tradición de teatro popular novohispano dieciochesco, encontramos una de las raíces del llamado teatro de revista mexicano del siglo xx. La otra raíz, claro está, es la zarzuela madrileña y en general en su formato y estructura en el teatro de género chico en sus distintas vertientes. Lo fundamental en el caso que nos ocupa es que se trató de una experiencia escénica de amplio espectro, donde la reivindicación de lo popular tuvo su sello característico, al grado que llegó a denominársele en México como “género mexicanista”, precisamente por la tendencia a enaltecer en la escena aspectos propios, en contraposición con la tendencia discursiva en las clases acomodadas del porfiriato a ensalzar modelos y patrones culturales europeos. Ya desde la segunda mitad del siglo xix, podemos ver que, desde el surgimiento del teatro de revista, como tal, hay una constante búsqueda por poner el acento en expresiones propias o nativistas en esta forma teatral que pasaba revista al acontecer cotidiano, cultural, social o político. Así tenemos ya en 1870 el célebre apropósito de Juan de Dios Peza, *Una fiesta en Santa*

*Anita*² (Ortiz Bullé Goyri, 2019), con música del maestro Luis Arcaráz, en donde se escenificaban cantos, bailes, personajes y ambientes nacionales, y que alcanzó un enorme éxito durante su temporada en el Teatro Principal de la Ciudad de México, según lo refiere Olavarría y Ferrari en su *Reseña Histórica del teatro en México*: “El escenario era una copia exacta de Xochimilco” (Olavarría y Ferrari, 1961, p. 1113). La obra alcanzó a representarse durante quince noches seguidas en el escenario del Gran Teatro Nacional; algo no tan frecuente por entonces, y menos para una obra dramática de factura nacional. Olavarría y Ferrari nos informa también que hacia 1884 La Orquesta Típica Mexicana, dirigida por Carlos Corti, interpretaba con gran fortuna música mexicana durante los intermedios de las representaciones de zarzuelas (Olavarría y Ferrari, 1961, p. 1154). El diseño y la disposición escenográfica corrió a cargo de uno de los artistas más renombrados de la época, el pintor Manuel Serrano, uno de los más reconocidos artistas plásticos de estilo costumbrista en el México del siglo xix (Moyssén, 1993, pp. 67-74). No contamos con la música ni la partitura original, pero pudo ser que este apropósito haya utilizado para las partes cantadas música popular que el espectador conocía.

Rubén M. Campos en su obra *El Folklore musical de las ciudades* observa ese proceso en que la música popular va incorporándose al fenómeno escénico, bajo

la noción de zarzuelas mexicanas justo al inicio del siglo xx:

En la temporada de zarzuela que terminó el 8 de abril de 1900 por haberse cerrado los teatros durante la Semana Santa, fueron estrenadas las siguientes zarzuelas mexicanas que agradaron al público y quedaron en el cartel por algún tiempo: *La cuarta plana*, letra de Pedro Escalante Palma y Luis Frías Fernández y música de Carlos Curti [la cual, por cierto, es considerada primeramente como obra de revista fundacional]. *Mariposa*, letra de Aurelio González Carrasco y música de Luis G. Jordá. *Los de abajo*, letra de Rafael Medina y E. Beteta y música de Jordá. *Consuelo*, letra de Amado Nervo y música de Antonio Cuyas. *El fuereño*, letra de Juan Buxó y música de R. Susano Robles. *Soledad*, letra de Miguel E. Pereira y José Joaquín Gamboa y música de Pedro Valdés Fraga. *Las dormilonas*, letra de Armando Morales Puente, música de Miguel Lerdo de Tejada y Darío Ramos Ortiz. *Teatro libre*, letra de Armando Morales Puente y Fernando Luna y Drusina, música de Manuel Mauri. *Momentáneas*, letra de Alberto Michel y música de Vigil y Robles (Campos, 1995, pp. 89-90).

Paulatinamente la noción de zarzuela fue desprendiéndose de la de teatro de revista, a partir de la idea fundamental de que la zarzuela mantiene una línea argumental, normalmente un enredo amoroso; mientras que la revista teatraliza acontecimientos de actualidad política, social o cultural. En muchas ocasiones la zarzuela y la revista se funden, particularmente por el sentido musical y coreográfico que contienen ambas. Pero en el caso de

² Al parecer, en 1859 se había presentado ya en los escenarios nacionales una obra de título parecido con letra de Víctor Landaluce y música de Antonio Barilli. Véase Reyes de la Maza (1972, p. 53-54).

México, el teatro de revista cobró mayor fuerza y expresividad que la zarzuela, quizá por las circunstancias políticas por las que atravesaba el país en las primeras décadas del siglo xx, donde el teatro, era el espacio de confluencia social y de réplicas, cuestionamientos e interrogantes; así como la función de configuración identitaria que tuvo a través de personajes, situaciones que referían a la realidad cotidiana, humor y, desde luego, la música popular y regional.

Yolanda Moreno Rivas, en su *Historia de la música popular mexicana*, nos refiere con claridad la manera en que el teatro de revista, a pesar de ser visto con desprecio por las élite culturales y artísticas, se convirtió en el gran espacio de difusión de la música popular y vernácula en las primeras décadas del siglo xx:

A partir de los años 20, la canción fue la dueña y señora del ambiente. Era el apogeo de la canción comercial y la revista se convirtió en el principal escaparate de ellas. Al lanzarse, las canciones de moda quedaron tan inextricablemente unidas a la revista en que habían hecho su aparición, que las editoriales indicaban siempre en la portada de la edición la revista que le había hecho famosa. De esta manera se hicieron famosas la "Rumba de los monaguillos", que Lupe Rivas Cacho cantó en *El Calendario del año*; "El sombrero jarano" y el tango "La alegría de vivir" que hizo célebre Celia Montalbán en *El país de la ilusión* (Moreno, 1989, p. 91).

Y así en revistas como *Aires Nacionales*, *Las musas del país* (1913), *La tierra de los volcanes* (1918), *Cuatro milpas* (1927) escenificaron un mosaico de música y danzas

folklóricas de buena parte del país. Todo lo anterior durante la segunda década del siglo xx, en pleno auge del nacionalismo revolucionario, cuando ya se reivindicaba con efusión lo nativo, lo nacional, con la certeza de que es lo que el espectador asiduo a la revista teatral quiere ver y escuchar. Y los autores como Elizondo, Prida y Ortega, Guz Águila y otros más lo sabían y se dieron a la tarea de satisfacer esa necesidad identitaria en el país.

Pero no todo fue música vernácula, dado que la revista asimilaba y reproducía los ritmos y melodías del momento, lo mismo nacionales que extranjeras. Así podían conjuntarse diversos géneros en una revista; un bolero o canción criolla, una romanza, un *fox trot*, una rumba; aunque la base fueron en especial los *couplets* y las llamadas coplas, que heredan tanto una tradición de origen francés, como la de las tonadillas del repertorio escénico dieciochesco. No cabe duda que el ejemplo más claro de las relaciones entre música popular y escena se encuentra en la revista-zarzuela *Chin Chun Chan*, de José F. Elizondo y Rafael Medina con música de Luis G. Jordá. El éxito de la obra teatral y el de sus canciones fue aprovechado de manera inmediata por la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, quien no solo imprimió el libreto con las letras de las canciones, sino que editó parodias a partir de la música de las mismas melodías que la población de la Ciudad de México se aprendió de memoria. *Chin Chun Chan* es la obra de teatro musical mexicano más representada a lo largo del siglo xx, y sus números musicales forman parte —en su mayoría— del dominio popular de la canción mexicana. "Las coplas de los polichinelas", "Las coplas del charamusquero" y "las telefonistas del amor" mantienen

con el paso del tiempo una frescura y una gracia inigualables. No queda aquí sino citar la letra de esta última:

TODAS. Aquí está ya el teléfono
de nueva invención
que sin hilos produce
comunicación.
Escuchen ustedes con mucha
atención.
Para comunicarse con la
señorita
se acerca al aparato y se replica
así:

(Sonando los timbres)
y llega la corriente frotando la
bocina
con dulce cosquilleo que hace
repetir.

(Vuelven a sonar los timbres)
Más cerca, señorita, más
cerca, caballero,
y así muy suavemente oprima
usted el botón,
ya estoy electrizada, ya siento
las cosquillas,
ya puede usted hablar, hay
comunicación.

Hay que sensación tan
particular,
deje usted el botón, no lo
apriete más.

Ya basta, caballero; deje de
tocar,
que si no la corriente; se me
va a acabar.

CORO. ¡Ay, qué sensación, tan particular,
deje usted el botón, no lo
apriete más!

Ya basta, caballero; deje de
tocar,
que si no la corriente se me va
a acabar.

TODAS. Más cerquita, por favor;
Estoy lista, sí, señor.

UNA. ¿Con quién hablo?...No,
señor....

¡Caballero!....No, por Dios!....

¿Esta noche?...¿Que si voy?

TODAS. Es una joven que se ha
equivocado

y pide algo que es atroz.

UNA. ¿Qué me dice?... ¡Ah,
bribón!...

¡Grosero!....No, soy eso yo....

[...]

Puede decirse que a partir del éxito de esta obra y de sus números musicales, y de la configuración del teatro de revista mexicano como el espacio de difusión de la canción popular, se detonó ese vínculo que permaneció en el espacio cultural de la ciudad y de la nación por más de cinco décadas.

Acerca del repertorio musical surgido de la revista teatral

En cada éxito del teatro de revista, que semana a semana estrenaba nuevas obras para agradar a la audiencia, hay una canción, un baile, una melodía que se iba guardando en la memoria musical de la población para terminar formando parte del repertorio clásico de la canción popular mexicana del siglo xx. Muchas de las cuales ignoramos que su origen está en el teatro de revista. Veamos a continuación algunos ejemplos, por demás interesantes, que no son, desde luego, todos, ni tampoco, quizás, los más representativos. Después de los números musicales de *Chin Chun Chan*, es probable que el *fox trot* "Mi querido capitán" sea la pieza más

reconocida popularmente por su cercanía con el ambiente revisteril y que permanece en la memoria colectiva, como legado de un ambiente de diversión y desenfado que ya no existe. “Mi querido capitán” es un *fox trot* estrenado en 1920 en la revista teatral *La huerta de don Adolfo*, compuesto por José Alfonso Palacios. De esta pieza Juan S. Garrido comenta lo siguiente:

En la primera semana de diciembre de 1920 se estrenó en el Teatro Lírico, una revista de índole política y de gran actualidad, titulada: *El jardín de Obregón*. Sus autores fueron Antonio Guzmán Aguilera (Guz Águila) periodista y ágil versificador zacatecano, quien escribió el libreto, y José Alfonso Palacios, joven pianista citadino de 20 años, autor de la música. Ambos habían escrito poco antes otra revista política, *La Huerta de don Adolfo*, en la que Palacios introdujo el alegre *fox trot*, “Los pavitos” y los famosos cuplets de don Simón, en los que disfrazada de viejecita, intervenía María Conesa, ídolo de los aficionados al género chico [...].

El jardín de Obregón fue anunciado como segunda parte de *La Huerta de don Adolfo*, y se aludía claramente a míster Harding, presidente de los Estados Unidos, a la toma de posesión del general Álvaro Obregón, y a las gestiones que se hacían para el reconocimiento de éste por el gobierno estadounidense. Lo mejor de *El jardín de Obregón*, fue el *fox trot* “Mi querido capitán”, letra y música de José Alfonso Palacios, con melodía de asombrosa sencillez de la que hizo una creación la hermosa tiple Celia Montalván. Con este número se salvó Celia, ya que había sido notificada de su cese por el empresario (Garrido, 1981, p. 47).

Así tenemos otras más como la célebre “Ojos tapatíos”, estrenada en 1913 en la revista teatral *Las musas del país*, con danza y música de Fernando Méndez Velázquez y letra de José F. Elizondo. En la revista 19-20, de José F. Elizondo de 1920, Eduardo Vigil y Robles estrena “la nortea” que todavía en nuestros días suele bailarse en festivales escolares.

En su recorrido como conocedor de la música popular mexicana, Juan S. Garrido (1981) hace el recuento de las melodías surgidas del teatro de revista en esas primeras décadas, desde la consolidación del género y los años subsecuentes:

La cuarta plana (1899)

A fines de 1899 fue estrenada en el Teatro Principal la revista en un acto y seis cuadros *La cuarta plana*, con letra de Pedro Escalante Palma y Luis Frías Fernández y música de Carlos Curti, maestro del Conservatorio Nacional. Lo más sobresaliente de la música de esta revista fue la polka *El diablito*, que no fue publicada hasta 1901 (p. 22).

El surco (1911)

Para conmemorar las fiestas patrias de este año se estrenó en el Teatro Principal, una obra titulada *El surco*, libreto de José Rafael Rubio y José F. Elizondo, con música de los maestros Rafael Gascón y Lauro D. Uranga. De esta obra quedó la bellísima “Alborada”, de Uranga [...] (p. 35).

El país de la metralla (1913)

José F. Elizondo estrenó en el Teatro Lírico la revista política *El país de la metralla* con música de Rafael Gascón. Como esta obra presentaba los recientes sucesos de la Decena Trágica, alcanzó

muchas representaciones. Se publicaron ocho números musicales de la revista: "Vendedora de postales", "Dueto de la Intervención", "Defensores de la Ciudadela", "Las Cruces Blanca y Roja", "Los metiches", "La crisis", "El amor en cascabel", "El Himno Final" (p. 38).

Las musas del país (1913)

En septiembre de 1913 el mismo Elizondo y Xavier Navarro [...] estrenaron en el Teatro Principal su revista *Las Musas del País*, con música del maestro michoacano Fernando Méndez Velázquez, de cuya inspiración nació la inmortal canción "Ojos Tapatíos", una de las melodías mexicanas de mayor belleza (p. 38).

La guerra europea (1916)

Desde 1916 los escritores Carlos Ortega y Pablo Prida Santacilia, unidos para siempre al compositor Manuel Castro Padilla, fueron conocidos en el ambiente teatral como "Los muchachos". Juntos estrenaron incontables obras, entre las que sobresalió *La guerra europea*, estrenada en 1916 y en la que figuró un corrido que fue muy aplaudido:

Desde hace tres años, señores,
La guerra más desastrosa,
Con una gran vacilada
Comenzó allá por Europa.
El novecientos catorce
Mataron a un pobre austriaco,
Que andaba por Sarajevo
Muy charro en su brioso cuaco.
¡Ay, pobre austriaco!
¡Ay pobre austriaco!
Que lo tumbaron del cuaco.
[...] (p. 43).

La ciudad de los camiones (1918)

Ignacio Fernández Esperón (Tata Nacho) escribió dos arreglos de canciones populares que le fueron publicados en 1917, "La pajarera" y "El desterrado" (p. 44).

19-20 y El jardín de Obregón (1920)

La norteña [de 19 y 20, de José F. Elizondo] y el fox trot "Mi querido capitán" fueron los éxitos musicales de 1920. [...] Ángel Rabanal, actor y libretista asturiano, enamorado de México donde se quedó para siempre, vio estrenada su canción "El sombrero jarano", con música de Emilio D. Uranga, escrita especialmente para la triunfadora Celia Montalván (p. 47).

Aires nacionales (1922)

[...] Manuel Castro Padilla presentó en la revista *Aires Nacionales* un "Jaropeo" lleno de sabor nacionalista; también escribió el arreglo de "Una carta escrita en oro", de la que hizo una creación la atractiva y graciosa tiple Lupe Rivas Cacho, gran figura del género folklórico nacional.

[...]

Una aplaudida interpretación de Celia Montalván fue el fox trot "hawaiana", con música de Emilio D. Uranga y letra de Ángel Rabanal y Facundito (p. 47).

Cabe insistir aquí en la extraordinaria labor de los compositores, responsables de la música de innumerables canciones que se escribían para los libretos del teatro de revista cada semana. Sobresalen, entre otros, Carlos Curti, Emilio D. Uranga, Arturo Vigil y Robles, Manuel Castro Padilla, el catalán Luis G. Jordá e Ignacio Fernández Esperón, "Tata Nacho", quien

participó en Nueva York en la revista musical: *The Garrick Gaites*, componiendo la música del cuadro "Mexican Ranch" (1930). Algunas de las inmortales composiciones de este último, como "Adiós mi chaparrita" o "Borrachita", con certeza fueron interpretadas en diversas ocasiones en alguna pieza de teatro de revista, pero Tata Nacho no participó directamente del mundillo revisteril mexicano en su primera época; pues, como sabemos, vivió en Nueva York de 1917 hasta 1927. A Alfonso Esparza Oteo debe mencionársele, al menos por su composición "Ay, Pantalón", interpretada en la escena por la diva Mimí Derba, para la revista *Agua le pido a mi Dios*, con libreto de Guz Águila. Juan S. Garrido, uno de los grandes maestros de la música popular, tuvo a su cargo la dirección musical del Teatro salón lírico, que se ubicaba a espaldas del teatro Politeama, cerca de la plaza de las Vizcaínas hacia 1934. Cabe incluir aquí a Manuel M. Ponce, uno de los pilares de la canción mexicana. Algunos de los arreglos musicales populares de Ponce formaron parte de la revista *Rayando el sol*, que se presentó en el Palacio de Bellas Artes en 1937 con la Compañía de Revistas de Roberto Soto. El michoacano Fernando Méndez Velázquez, quien dirigía su orquesta desde el foso durante las representaciones teatrales en México y el La Habana, lugar donde le sorprendió la muerte, y a quien reconocemos como autor de los números musicales de la revista *Las musas del país* y muchos, muchísimos, cuyos nombres aún permanecen en el anonimato, pero que animaron el teatro musical mexicano durante décadas.

Mención aparte merece la romanza "Fingida", con letra de José F. Elizondo y música de Luis G. Jordá, de la zarzuela

Se suspende el estreno, estrenada en la ciudad de México en el Teatro Principal el sábado 27 de enero de 1906, de Humberto Galindo, Alberto Michel, José F. Elizondo y música de Luis G. Jordá. Por su calidad y presencia, todavía en nuestros tiempos, es parte de los repertorios de los grandes tenores mexicano. Y hablando de música para tenores, hay que mencionar a Agustín Lara, el maestro de la música popular mexicana, cuya obra no fue orientada, como esperaríamos, hacia el teatro de revista, sino que él mismo, durante los años cuarenta, en los teatros de variedades como el Politeama, realizaba sus propias revistas musicales, donde él mismo interpretaba sus composiciones, acompañado de grandes voces; no obstante, tenemos referencia de una composición suya dedicada a María Conesa "La reina de la revista", a la que tituló "Las guapa", con ritmo de chotis en 1935.

Una consideración final

Conviene insistir en la labor del impresor Antonio Vanegas Arroyo, quien con sus cuadernillos de cancioneros, ilustrados por Posada o Manilla, enriqueció notablemente el acervo musical surgido de las tablas y escenarios nacionales de la época. Tantas canciones, tanta música que llenaron las salas teatrales y la vida cotidiana de la población mexicana, tuvieron su difusión primeramente a través de los cancioneros de Vanegas Arroyo y, a partir de los años veinte, a través de la radiodifusión, los fonogramas y, posteriormente, el cinematógrafo. Cuando nos preguntamos ¿por qué el cine mexicano de la época de oro tuvo esa riqueza musical en todos sentidos? Comedias y melodramas

rancheros, de añoranza, de rumberas, de grandes cómicos y cantantes. Pues la respuesta puede encontrarse en que el cine mexicano se forjó, en sus orígenes, con los elencos del teatro de revista y la carpa de la época. Es decir, la riqueza del teatro musical mexicano pasó al cine y ahí se quedó floreciendo, mientras que la revista y la zarzuela fueron declinando, pero su herencia musical ha quedado indeleble en la memoria de la cultura popular.

Referencias

- Campos, R. M. (1995). *El folklore musical de las ciudades: Investigación acerca de la música para bailar y cantar*. (Reimpresión facsimilar 1930). SEP-CONACULTA, INBA, CENIDIM.
- Contreras Soto, E. (1992). El paso de nuestra música del siglo XIX al XX: Un trayecto menos accidentado. *Heterofonía*, (107), 53-59.
- Elizondo, J. F. [Libretista] y Medina, R. [Compositor]. (1904). *Chin Chun Chan: Conflicto chino*. Medina y Comp.
- Garrido, J. S. (1981). *Historia de la música popular en México*. Editorial Extemporáneos.
- Moreno Rivas, Y. (1989). *Historia de la música popular mexicana*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Miranda, R. (1997). La zarzuela en México: "El jardín de senderos que se bifurcan...". En *Cuadernos de música iberoamericana*, 2, 451-474.
- De la Mora, F. [Tenor] y Navarrete, S. [Pianista]. (1998). *Obras de Luis G. Jordá, Un español en el México porfiriano* [Disco compacto]. Prodisc.
- Moyssén, X. (1993). Manuel Serrano: Un pintor costumbrista del siglo XIX. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 16(64), 67-74.
- Olavarría y Ferrari, E. de. (1961). *Reseña histórica del teatro en México* (3a. ed., Vol. 5). Porrúa.
- Ortiz Bullé-Goyri, A. (2011). *Teatro y vida novohispana. Siete ensayos*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Ortiz Bullé-Goyri, A. (2019). Nacimiento del género mexicanista. El "Apropósito": Una fiesta en Santa Anita (1886), de Juan de Dios Peza. *Fuentes Humanísticas*, 31(58), 67-86.
- Pareyón, G. (2007). *Diccionario Enciclopédico de Música en México* (Vol. 2). Universidad Panamericana.
- Ramos Smith, M. (1995). *Teatro musical y danza en México de la Belle Époque (1867-1910)*. Col. Escenología/Danza.
- Reyes de la Maza, L. (1972). *Cien años de teatro en México: 1810-1910*. Secretaría de Educación Pública.

DATOS BIOGRÁFICOS

Manuel Castro Padilla “Campanini”.

(Ciudad de México, 1890-23-agosto de 1940). Compositor de piezas líricas de género chico; estudió desde niño con profesores particulares. Muy joven se dedicó a componer música para zarzuelas mexicanas y revistas políticas, que estuvieron en boga hacia los años veinte y treinta. Fue tan fecundo que, para no figurar en la cartelera de varios teatros a la vez, utilizó el seudónimo de Miguel Campanini. Muchas de sus revistas y zarzuelas alcanzaron extraordinario éxito, entre ellas, *El país de los cartones* (1919); *La guerra universal* (1917); *La tierra de los volcanes* (1918); *Aires nacionales* (1921), obras en las que los libretistas fueron Carlos M. Ortega y Pablo Prida (simultáneamente). En 1925 culminó su fama con la revista *Mexican rataplán*, con libreto de Emilio D. Urrutia. En 1938 también musicalizó la revista *En tiempos de don Porfirio*, con libreto de Ortega y Prida y la “colaboración especial” de Francisco Benítez (libretista) y de Federico Ruiz (compositor). Castro Padilla murió dos años después, al sufrir una agresión durante una manifestación pública. Es autor de una canción llamada “Cielito lindo”, que no es la famosa “Cielito lindo”, de Quirino Mendoza y Cortés. También escribió el son “Las chiapanecas”, considerado como una de las piezas musicales más importantes del repertorio tradicional del estado de Chiapas.

Rafael Gascón. (1875-1915) Nació en Calatrazo, España y murió en la Ciudad de México en 1915. Es reconocido mundialmente como el autor del paso doble “Cielo Andaluz”, con letra de José F. Elizondo, que sigue siendo interpretado en plazas de toros. Llegó a la Ciudad de México en 1895 siendo director de una orquesta de zarzuela infantil conocida como “Aurora Infantil” que se presentó en el Circo Teatro Orrín. Poco después comienza a trabajar como maestro Director Musical del Teatro Principal. Ahí estrena su zarzuela *La Sargenta* (1903). En 1910 compone el chotis “Caray Caray” con una letra de actualidad política. Otras de sus composiciones reconocidas son: *Sangre torera*, *Fuentes*, *Alma Gitana*, *Blanquito*, *Belmonte*, *El verdadero Bell*, *Quiebro y requiebro*, *Gaona*, *Serrana mía*, *Machquito*, entre otras composiciones. Fue autor de la música de la revista *El país de la metralleta* (1913) con libreto de Elizondo, la cual causó el enojo de algunos militares carrancistas que se sintieron aludidos y amenazaron de muerte a los autores. Elizondo huyó y permaneció por un tiempo fuera del país; mientras que Gascón, aterrizado, permaneció encerrado en una casa por largo tiempo. Cuando por fin salió a la calle, su salud quedó diezmada y finalmente murió, al parecer víctima de un infarto cerebral el 10 de mayo de 1915. La última pieza musical de Rafael Gascón fue otro pasodoble que en 1914 dedicó a Pancho Villa

Luis G. Jordá. Nació y murió en Barcelona. Realiza sus primeros estudios con Melitón Baucells en Roda de Ter y los continúa con Jaime Pujadas, maestro de capilla de la Catedral de San Pedro de Vich. Su familia se muda a Barcelona donde ingresa en el conservatorio de la ciudad donde obtiene las máximas calificaciones bajo la tutela de sus profesores: Manuel Obiols y José Rodoreda. Estudia órgano en la Basílica de la Merced (Barcelona). El año 1889 obtiene el cargo de profesor-director de la Escuela de Música de Vic y de director de la banda de la misma ciudad. En 1898 viaja a México donde se hace famoso como compositor e intérprete de música de concierto; así como por sus zarzuelas, especialmente con *Chin Chun Chan*, que llegó a representarse más de 2000 veces. En 1915, por causa de los sucesos revolucionarios, vuelve a Barcelona, ahí funda el establecimiento musical Casa Beethoven. Muere en 1951 a los 81 años.

Emilio D[onato]. Uranga. (1881, Tulancingo, Hidalgo-1956, Ciudad de México) Hijo del director musical Manuel Uranga, quien era director de bandas musicales. Guitarrista, director de orquestas teatrales y compositor. Aprendió la guitarra y varios instrumentos de aliento. Muy joven se trasladó a la Ciudad de México para desarrollar su carrera musical. Aprendió música con Marcos Rocha. Se especializó en dirección de orquesta. En el teatro Iris dirigió durante años a la orquesta del teatro, así como

en el teatro Lírico, en donde fungía como responsable musical de revistas y zarzuelas. Inició su formación musical con su padre, el director de bandas Manuel Uranga. Después de encabezar provisionalmente varios conjuntos de alientos marchó a la ciudad de México, donde fue discípulo de Marcos Rocha. Poco más tarde recibió la dirección de las orquestas de los teatros Iris e Ideal, donde presentó numerosas revistas y zarzuelas. En 1922 estrenó su *fox trot* Hawaiana, una de sus primeras composiciones, con letra de Miguel Ángel Rabanal. Contratado por el empresario Pepe Campillo fue director de orquesta en el teatro Lírico, alternando con los compositores. En 1925 escribió el argumento de *Mexican rataplán*, para la cual adaptó su marcha "La guardia blanca" (1919). También son suyas las canciones "La negra noche" (1926) y "Lindo Michoacán" (1930), y los fox trot "La sombrilla" y "De la risa", "Alborada", "Lindo Michoacán".

Lauro D. Uranga. (1882, Tulancingo, Hidalgo-1927, Ciudad de México) Se tienen pocos datos biográficos de su vida, aunque canciones suyas como "Alborada", "La negra noche", son clásicas en el repertorio popular mexicano. Autor de música para revistas como *El sueño de Caín* (1907), *El pájaro azul* (1910), *El monstruo sicalíptico*.

Eduardo Vigil y Robles. nació en Guadalajara, Jalisco, el 10 de febrero de 1875 y murió en la ciudad de México, el

15 de diciembre de 1945. Fue cantante (tenor), director de orquesta, arreglista y compositor. Fue muy célebre como autor de teatro musical, canciones y piezas de salón. En la época del auge de la revista musical y la zarzuela escribió varias obras de ese género. Su canción "La norteña de mis amores" le dio fama y fue interpretada por cantantes como Pilar Arcos y Ubeda (1922) y Juan Pulido y Moriche (1923). En 1924 viajó a EE. UU. contratado por RCA Victor para dirigir el catálogo y la producción de cantantes latinoamericanos de

la compañía. Enseguida reorganizó la Orquesta Internacional con la cual acompañó a los cantantes Pilar Arcos, Juan Arvizu, José Mojica, Juan Pulido y Luis Zamudio, e hizo arreglos para los directores George Olsen, Leo Raisman, Ray Shields y Nathaniel Shilkret, entre otros. En 1929 realizó la primera grabación del vals "Ann Harding" de Carlos Espinoza de los Monteros, y en 1931 se incorporó al elenco inaugural de la radiodifusora XEW. Otra canción suya, famosa en una grabación realizada con la voz de María Conesa, fue "Pompas ricas".

ANTONIO DURÁN RUIZ *
 JOSÉ MARTÍNEZ TORRES*

La humanización de las fieras o La fábula de Fray Matías de Córdoba

The Humanization of Wild Beasts, or The Fable of Fray Matías de Córdoba

Resumen

En este artículo se presenta una introducción al poema más importante del fraile dominico Fray Matías de Córdoba, que menciona su inserción en la literatura clásica de fábulas y algunas características y valores del género, entre otros la inteligencia y la bondad. Inmediatamente después aparece la transcripción del documento original con la respectiva actualización de la ortografía

Palabras clave: función parenética, fábula, ejemplo

Abstract

This article analyzes a significant poem by the Dominican friar Matías de Córdoba, positioning it within the classic literature of fables. It highlights key characteristics and values of the genre, such as intelligence and kindness. The article then provides a transcription of the original poem, adapted with updated spelling.

Key words: parenetic function, fable, exemplum

Fuentes Humanísticas > Año 37 > Número 70 > I Semestre > enero-junio 2025 > pp. 73-83 > ISSN 0188-8900 > eISSN 2007 5618.

Fecha de recepción 06/01/2025 > Fecha de aceptación 07/04/2025

duran_ru@hotmail.com, jose.torres@unach.mx

*Universidad Autónoma de Chiapas, México.

Introducción

El siglo XVIII llegaba a su fin cuando un fraile versificaba la fábula de un altivo y joven león que, contraviniendo las advertencias de su madre, había salido de su refugio en busca de un ser llamado Hombre. Iba a desafiarlo y vencerlo en singular combate. Su autor, fray Matías de Córdoba, había nacido en la Villa de Tapachula, que por entonces formaba parte del reino de Guatemala; era un voluntarioso y liberal dominico cuyo pensamiento se avenía con el de Adam Smith y el de los ilustrados franceses.

Como Sor Juana Inés de la Cruz, este fraile asumía que la fe no estaba reñida con la ciencia y comprendía que la educación era el principal camino para liberar a la sociedad de su atraso, por lo que, de acuerdo con Octavio Gordillo y Ortiz (1996, p. 49), introdujo la imprenta en el estado en 1826 e instauró un sistema docente titulado *Método fácil de enseñar a leer y escribir*, declarado documento oficial por el gobierno chiapaneco, reimpresso en Guatemala en 1829 y, mucho después, en 1909. Fray Matías de Córdoba contribuyó a la fundación de la Universidad Literaria de Chiapas, de la que fue rector; promovió, asimismo, la creación de escuelas y de medios impresos que ilustraran y remediaran el analfabetismo.¹ Entre otras cosas, en 1928 fundó la Escuela Normal de Enseñanza Primaria en Ciudad Real, cuya importancia y trascendencia destaca Morelos Torres Aguilar (2016, pp. 113-136). Bregó para que su proyecto civilizatorio desterrara pos-

turas clasistas y racistas como las que, en su tiempo, se manifestaban contra “los pueblos indios”.² Pugnó por una sociedad con igualdad de derechos donde los individuos organizaran una sociedad “que empezaba a forjarse y requería la participación de todos sus integrantes” (Martínez Mendoza, 2021, p. 111).

Hacia 1819, en Ciudad Real, siguiendo estos propósitos fundó la Sociedad Económica de Amigos del País, que congregó a los principales miembros de las élites chiapanecas y cuyos asociados se propusieron principalmente:

Abrir nuevos territorios a la explotación agrícola, fomentar el cultivo del tabaco y la grana cochinilla, [...], favorecer la inmigración de colonos europeos, convertir el Seminario en universidad, habilitar los puertos del litoral Pacífico, así como ampliar y regular el comercio con el sureste novohispano (Vázquez Olivera, 2021, p. 20).

Para fray Matías, el conocimiento sustancial radica en aliviar a los hombres de sus penurias y en romper los muros que limitan su libre desarrollo. Gracias a sus gestiones, Comitán se erigió en “la cuna de la independencia de Chiapas y Centroamérica” (Vázquez Olivera, 2021, p. 32).

Su fábula *La Tentativa del león y el éxito de su empresa*³ arraiga en un relato

² Fray Matías fue pionero del indigenismo mexicano, según lo demuestra Andrés Fábregas Puig (2016, pp. 217-231).

³ Esta fábula fue reconocida, de acuerdo con Octavio Gordillo, por “críticos de la talla del escritor español Marcelino Menéndez y Pelayo” (1996, p. 51.), y Emiliano López Esquinca dice que Rubén Darío calificó esta fábula como “una maravillo-

¹ Entre estos documentos destaca la creación del periódico *El Para-Rayó*.

de la Noche 146 de *Las Mil y una noches* (1990, pp. 314-317) donde se cuenta que un joven león oyó decir que había un amo, cruel y poderoso, de la creación; se propuso, por consejo de un pato, destruir al Hombre, a quien no conocía, para liberar al reino animal de su dominio. Mientras platicaba con el ave, observó que sobre el camino huían ciertos animales: primero, un borrico; después, un caballo y, por último, un camello. Estos le informaron que procuraban evadirse del Hombre, quien, aun cuando era físicamente débil, los ponía en cautiverio. El león descreyó que un ser más frágil que los informantes fuera capaz de esclavizarlos e insistió en hallar y abatir al tirano.

Detrás de los animales en fuga apareció un humilde carpintero cargando herramientas y tablas. El joven león ignoraba que era el Hombre, sólo vio un ser feo, inseguro, envejecido, que caminaba con dificultad sobre dos patas, que hablaba con humildad, respeto y dulce elocuencia. Éste le dijo que también huía del Hombre y que cargaba materiales para construir la casa de la pantera. El león quiso también una casa para él y lo obligó a que construyera la suya antes que la de la pantera. El carpintero fabricó una trampa dentro de la cual el felino murió quemado.

En el relato de Sherezade, el león muestra generosidad: se conduele de la situación lastimosa de los animales con quienes platica y trata de liberarlos de la maldad del Hombre. Éste, en cambio, presenta una naturaleza malvada enmascarada de bondad, humildad y buena educación. En *Las mil y una noches*, el

hombre que se enfrenta al león es como la envoltura de un ser maligno.

La tentativa del león y el éxito de su empresa remite asimismo al mito griego de Milón de Crotona, hombre de gran fuerza y agilidad, donde se cuenta que cierta vez que asistió a una lección de Pitágoras, acompañando a varios discípulos del filósofo, el techo donde se encontraban se venía abajo, pero Milón lo sostuvo con una mano hasta que todos salieron del recinto. En otra ocasión, cargó sobre sus espaldas un buey y luego lo mató de un puñetazo. Cierta día, paseando por un bosque, encontró el tronco de un árbol en el que los leñadores habían dejado una grieta con una cuña en su interior. Seguro de su fuerza, Milón probó a partirlo en dos; quitó la cuña, pero las mitades, al unirse, le atraparon fuertemente una mano, no pudo librarse y así fue devorado por las fieras (*Enciclopedia Universal Ilustrada*, 1918).

Como lo indica el título completo de la primera edición (1807) del citado poema, *La tentativa del león, y el éxito de su empresa. Fábula moral publicada para util entretenimiento de los niños*, abrevia en la tradición fabulística occidental cuyo origen se remonta a la india y conecta con la herencia helénica, sin olvidar que Esopo es el fabulista por excelencia.

De acuerdo con Laura Fernanda Gómez:

Durante la Edad Media se desarrolla una literatura didáctica y sapiencial que se manifiesta en la composición de debates, manuales de predicadores o *speculum principis*, géneros caracterizados por su fuerte carga moral y filosófica (Fernández Gómez, 2015, párr. 9).

sa obra fresca que bebía en fuentes latinas" (2024, p. 48).

Sobre todo se recogen colecciones de *exempla* y *sententiae* con fines pedagógicos.

El *exemplum* medieval se utiliza en la educación de las clases elevadas mientras que la predicación religiosa recurre a ellos para entretener y adoctrinar al vulgo:

La fábula es para entonces un género conocido a través de las diversas colecciones latinas u orientales que se difunden por Europa y cuyos temas y moralejas se transmiten en la tradición oral del pueblo, de manera que los predicadores y eruditos medievales las incorporan dentro de los libros de *exempla* y de otros textos por su valor ejemplificador y moralizante (Fernández Gómez, 2015, párr. 9).

Un caso memorable es *Calila e Dimna*, que contiene decenas de cuentos moralizantes y ejemplares de origen hindú que Alfonso X mandó traducir del árabe al proemiar el siglo XIII.

Homero Quesada-Pacheco señala que durante este período que va del siglo XII al XIII, se produjo en el ámbito de la cristiandad europea, principalmente en Francia e Inglaterra, un amplio número de compilaciones que reunían leyendas sobre mamíferos, aves, peces y reptiles –reales o imaginarios– para ejemplificar aspectos del dogma y la moral religiosa. La presentación generalmente venía acompañada de una semblanza gráfica, indispensable para que cada figura se apreciara de forma completa y fidedigna (Quesada-Pacheco, 2018, pp. 26-27).

A este recurso de personificar a los animales con una función paraenética se engarza el citado poema de fray Matías de Córdoba.

También se advierte en el poema del fraile el mito presente en la *Biblia*, Génesis 1:26, que dice:

Hagamos al ser humano a nuestra imagen y semejanza. Que tenga dominio sobre los peces del mar y sobre las aves del cielo; sobre los animales domésticos, sobre los animales salvajes y sobre todos los animales que se arrastran sobre el suelo (1960, Gen. 1:26).

Flavio Guillén dice que en *La tentativa del león* el hombre aparece sublimado por el conocimiento del evangelio; engaña una vez, pero lo hace ante un rival mortífero que lo superaba en fortaleza física; una vez triunfador, no cae en la bajeza de matar, ni torturar al inerme y arrepentido animal; perdona con dulzura religiosa. Libera al felino. Este acto honra tanto al liberador como al liberado. En esta fábula los valores de libertad y de piedad son fundamentales; ahí se expresa también que los venenos del corazón son el odio, la envidia y la venganza (Guillén, 1981, p. 129).

El fraile dominico, apunta el mismo Guillén, tomó un tema ya conocido en las literaturas viejas para remozarlo e infundirle nueva vida, “ya que el artista no está obligado a inventar el caso sino a darle su estilo” porque, como dijo Émile Zola, “el arte es un rincón de la naturaleza contemplado a través de un temperamento” (Guillén, 1981, p. 129).

La presente edición se basa en la de 1807, que apareció bajo el sello de la imprenta española de Don Josef del Collado y actualmente se conserva en *Dallas Theological Seminary*. Esta “Introducción” también se apoya en la edición de 1932 a cargo de Flavio Guillén quien, para su

realización, comparó las publicaciones de la fábula llevadas a cabo por García Goyena, Pineda, Uriarte y Mejía Bárcenas, entre otras (Guillén, 1981). Fray Matías residió en España de 1803 a 1808; la edición española de *La tentativa del león* desmiente la opinión de Flavio Guillén de que no se había dado a conocer en la península ibérica.

Para comodidad del lector, en la presente edición hemos actualizado algunos aspectos de la escritura original, entre los que se hallan los relacionados con el uso de los signos de interrogación y admiración que, de acuerdo con los usos de la época, solían no aparecer al principio de la frase, sino solamente al final; también era común el uso de las comillas inglesas, que encerraban citas y consistían en comas duplicadas en posición baja y sin invertir la primera. Asimismo, las comas duplicadas cumplían en el poema la función del guion. También suprimimos las sangrías y actualizamos la escritura de grafías que en el poema de 1808 aparecen distintas, por ejemplo “exercicio”, “estorvos”, “quando”, “fixo”, “quánta”, “estraño”, “dexando”, “baxezas”, “dixo”, entre otros.

Cabe señalar que, como ya lo había observado Flavio Guillén, la palabra “éxito” tiene en el poema su significado etimológico de conclusión, término, resultado, semejante a la acepción inglesa de “exit”, “salida”.

El mensaje de la fábula en favor de una mejor humanidad tiene una enorme pertinencia y actualidad. La dignidad no es un valor que consista en someter a los demás seres, sino en asumir, incluso cuando se ostente mayor poder, una actitud humilde y generosa. La soberbia y el abuso sobre los más débiles corresponden

a una humanidad degradada. Los animales hablan para que el hombre se escuche a sí mismo y reconsidere a la bestia que se agazapa en su interior. Entre otras cosas, recomienda a los humanos ser prudentes y aceptar los infortunios si se presentan, porque no sólo estamos en el mundo para ser felices sino para vivir la vida con sus alegrías y penurias.

La tentativa del león y el éxito de su empresa⁴

Matías de Córdova

La tentativa de abatir al hombre,
que por su ingenio y su virtud se eleva,
cantar deseo, Musa, si propicia,
de tal conformidad mi voz alienta,
que sugiera instrucciones saludables,
al mismo tiempo que a la risa mueva.

Había en los desiertos africanos,
entre un grupo de rocas, una cueva,
donde parió una Leona su cachorro,
y le ocultó con suma diligencia.
Después que con su leche le ha nutrido,
de carnes elegidas le alimenta,
y da, con excelentes instrucciones,
la última mano a su piedad materna.
Le refiere sus nobles ascendientes,
no para que sus glorias le envanezcan,
sino para que imite sus virtudes,
cuyos modelos tiene tan de cerca.
“¡Qué gloria tener—dice—un padre ilustre!
¡Qué confusión el no seguir sus huellas!
¿Hablarás del honor de una familia,
que en ti produzca su mayor afrenta?

⁴ Recuérdese que después del título original, *La tentativa del león y el éxito de su empresa*, lleva una especie de subtítulo: *Fábula moral publicada para útil entretenimiento de los niños*.

Debes ser compasivo y generoso,
por lo mismo que nadie tiene fuerza
para dañarte, y exceptuando el hombre,
todo a tu imperio fuerte se sujeta”.

El León orgulloso aquí se enoja,
sus ojos encarnados centellean,
la piel movable de su frente agita,
y sacude erizada la melena.
“¿Quién es—pregunta—quién ese viviente,
que resistir a mi pujanza pueda,
cuya sola mención ha acibarado
las palabras más dulces y halagueñas?
Con solo...” En este instante da un

[bramido,
que estremece la gruta, el bosque
[atruena,
y el eco que repiten las montañas,
por todo el horizonte se dispersa.

“El hombre —dice la prudente madre—
es animal de una mediana fuerza,
que la suele aumentar el ejercicio,
sin que a la tuya compararse pueda.
Mas con sagacidad, industria y maña,
todo lo rinde, todo lo sujeta.
Oprime el mar, se sirve de los vientos,
arranca las entrañas a la tierra,
y, lo que me horroriza al referirlo,
el rayo ardiente, a voluntad, maneja.
Y así evita encontrarlo, huye, hijo mío,
acelerado, corre a tu caverna;
es el hombre feroz con sus hermanos,
¿Cómo no lo será con una fiera?”

“¿Que yo me esconda? —dice— He de
buscarle,
y en singular batalla, aquel que venza
tendrá la primacía, no fundada
en la opinión; fundada en la experiencia.
Sé que temeridad y cobardía
son dos extremos que el valor detesta;
mas se deben probar todos los medios
de conseguir una gloriosa empresa”.

“La ardiente juventud te precipita
—le replica la madre— no es prudencia

buscarse por sí mismo la desgracia,
aunque es valor sufrirla cuando llega”.

Entonces el León dice: “¿haré alarde,
¡pese a mí!, de rendir la mansa oveja,
que no pudiendo obscurecer mi gloria,
de mis garras es víctima indefensa?
Estoy determinado; no te canses
en oponer a mi pasión violenta
de la razón los débiles estorbos.
O me veas triunfante, o no me veas”

—dice— y al punto presuroso parte
cuando la noche a descoger empieza
el manto oscuro, que hace majestuoso
el pálido esplendor de las estrellas.
Sin rumbo fijo, sin torcer el paso
por el tupido bosque se abre senda,
insensible a las puntas de las zarzas,
que le hacen obstinada resistencia.

Sale por fin al anchuroso campo,
y en él un animal se le presenta,
que a los plateados visos de la Luna,
con atención, mas sin temor observa.
“Robusta es la cerviz —dice— y en la frente
tiene con sus adornos la defensa.
¡Qué nerviosos los pies, qué forcejadas
deben ser esas manos corpulentas.
Con cuánta impavidez, qué satisfecho
yace, creyendo que ninguno pueda
tener atrevimiento de inquietarle,
disputando con él la preeminencia!”

Entretanto distraído tremolaba
la grande cola, que en las hojas secas,
que arrojaban los árboles vecinos,
forma un extraño ruido, y amedrenta
al fatigado buey que descansaba,
para tomar de nuevo su tarea.
Perezoso se apoya en una mano,
la otra después, con lentitud asienta,
e impeliéndose, al punto se levanta,
dejando ver cuál es su corpulencia.

Retirarse el León, es cobardía;
hacerle frente, peligrosa empresa.
Cualquier extremo tiene precipicio;

mas después de un momento delibera:
que es preferible una gloriosa muerte
a una vida comprada con bajezas.

Así determinado, se adelanta
excusando camino al que sospecha
ser el hombre a quien busca furibundo,
y horrible y denodado se presenta.
“¿Tú eres –le dice– el hombre que
presume
ser solo soberano de la tierra,
creyendo que su rango y primacía
todo animal, temblando, reverencia?”

“No –responde–, ¡ay de mí!, no soy el
[hombre;
soy de los infelices que sujeta,
a quien por los más útiles servicios,
da la más dura y vil correspondencia.
Al punto que nací, mandó a mi madre
que mi alimento natural partiera
entre él y yo, que sólo a ciertas horas
tomaba hambriento la ordeñada teta.
Después impuso a mi cerviz el yugo,
aun antes de cumplir tres primaveras,
para hacerme arrastrar enorme carga;
y si el peso y el sol me desalientan,
en lugar de apiadarse, enfurecido,
con su aguijón me hiere, sin clemencia.
Si en las sutiles cañas las espigas,
agitadas del aura, balancean,
yo he preparado el delicioso cuadro,
abriendo surcos en la dura tierra,
que con tanta abundancia le produce
el grano, cuyas pajas me presenta.

¡Ay!, cuando me envejezco en su
[servicio,
¿de qué suerte corona mi carrera?
Después de maniatarme, a sangre fría,
me da el golpe fatal: no le penetran
los gritos y clamores repetidos
que mis útiles obras le recuerdan.
Mira sin conmoción correr la sangre;
y se sirven mis carnes en su mesa,
sin horror, como vianda delicada.

Y pues esto, del hombre te da idea,
toma este rumbo, y apresura el paso;
que yo debo tomar la parte opuesta;
porque si tú deseas encontrarle,
yo apetezco, y procuro no me vea”.

La fiera rencorosa estas palabras
escucha con asombro; y no sospecha,
que acaso el buey sería de los criados,
que hablan mal de sus amos, y exageran
lo bien que sirven, y lo poco o nada,
que por ser fieles y oficiosos medran.
Es su enemigo el hombre, y esto basta
para crear las calumnias más groseras;
pues así, le parece, justifica
el odio que en su pecho reconcentra.
Mas el taimado señaló aquel rumbo,
deseando terminar la conferencia,
haciéndole vagar toda la noche
sin hallar cosa que a hombre se parezca.

La aurora cuyos labios como rosas
una sonrisa tímida se expresa,
escucha las pintadas avechillas,
que con dulces gorjeos la celebran;
cuando el León descubre otro viviente
que al buey en la estatura se asemeja.
A él dirige la marcha acelerado,
y con tono insultante, así que llega:
“¿He, tú eres el vil hombre?” –le
[pregunta–.

Pero aquel animal que airoso muestra
gallarda petulancia y noble orgullo,
no le da tan de pronto la respuesta.
Primero, atentamente lo examina:
en los pies se recarga: ambas orejas,
hacia él dirige: bufa, y le responde:

“Del hombre, a quien se rinde mi
[soberbia,
un criado soy que con placer le sirvo,
tomando como mías sus empresas.
En sus largas jornadas le conduzco,
puesto sobre mi lomo: con la espuela
me bate los hijares, y yo entonces,
corriendo mas veloz que una centella,

alcanzo a los rebeldes fugitivos,
que no quieren estar a su obediencia.
Si es demasiado mi fogoso empeño,
con el freno lo apaga, o lo modera,
y con el mismo freno me prescribe
el paso en que he de andar, y por qué
[senda.

¡Qué peligros arrostró por servirle!
Cuando el clarín y los timbales suenan,
erizada la crin, hiriendo el suelo,
como sensible a la gloriosa empresa,
lejos de amedrentarme los horrores,
a mi Señor advierto la impaciencia,
con que deseo entrar con él en parte
de los riesgos y afanes de la guerra”.

Suena entonces de lejos un relincho,
y el caballo al oírlo: “aunque quisiera
—dijo— seguir hablando, me precisa
ir adonde me llaman con urgencia”.
Luego volviendo las torneadas ancas,
con tal ímpetu emprende la carrera,
que a la fiera en los ojos con las patas
arroja con violencia las arenas.

Al León, no el dolor sino el insulto
es insufrible. De la acción grosera
jura vengarse, y para hacerlo pronto,
frota los ojos con las manos vueltas.
Ábrelos con dolor, mas el Caballo,
ya no aparece en la llanura inmensa.

Sigue, no obstante, por el mismo
[rumbo,
creyendo que se oculta en las hileras
de unos frondosos árboles que mira;
más pierde la esperanza cuando llega
al sitio majestuoso, consagrado
al genio reflexivo. Las Napeas
con el dedo en los labios, a los Faunos
que avanzan por mirarlas más de cerca,
silencio imponen; y las blandas alas
Zéfiro con sorpresa mueve apenas.
Duerme la Ninfa de una clara fuente,
que deja ver su reluciente arena;
después, copia los sauces de la orilla;

y más en lo profundo, representa
la perspectiva augusta de los cielos
por la parte oriental que Febo incendia.
¡Qué hermoso carmesí! ¡Qué franjas de
[oro!

La avenida de luz por allá deja
sobre un hermoso fondo azul celeste
un jaspeado color de madre-perla.

Al León este cuadro nada importa,
siendo su celestial magnificencia
para aquel corazón bueno y sensible
que odio, envidia, venganza no
[envenenan.

Trepa ligero al sauce más antiguo:
mira por todas partes, y no encuentra
en ninguna el objeto de sus iras;
pero siendo oportuno a sus ideas
aquel sitio, en el brazo más robusto
que hay en la rama principal, se sienta.

Ve desde allí venir hacia la fuente
un animal de poca corpulencia,
aunque muy bien formado, que clamando
con voz aguda, su dolor expresa.
Cuando llegó a distancia en que podía
el León escucharle; ¡qué sorpresa,
qué accesos de furor! Habla del hombre,
a quien, como si oyéndole estuviera,
con el dulce entusiasmo del cariño
le dirige la voz de esta manera:

“¿Dónde, señor, estás que no me
[escuchas
de mi lealtad, acaso, no te acuerdas.
quién como yo te advierte los peligros,
o se expone a morir en tu defensa?
Ningún criado te da más testimonios
de amor, de sumisión, y de obediencia;
pues si las leves faltas me castigas,
no opongo a tu furor más que la queja.
Lamiéndote esa mano que me hiere,
y postrado a tus pies, pido me vuelvas
a tu amistad, y una mirada tuya
golpes, desprecios... todo lo compensa.
Si me mandas a seguir alguna caza,

¡con qué empeño, qué celo, qué presteza,
la persigo, la alcanzo, y de ella triunfo!
Mas sobrio, te la entrego, sin que pueda
mi integridad faltar, aun dado el caso
de que la hambre, furiosa, me acometa.
Cuando duermes, yo velo cuidadoso:
rondo la casa porque no sorprenda
algún extraño tan preciosa vida:
muestro, además, mi celo en la defensa
de animales a quienes dañaría,
si el placer que te causan no advirtiera....
Mas por aquí el olfato... Ciertamente....
Sí, por aquí pasó, según la huella"
—decía el perro oliendo las pisadas
que vio estampadas en la blanda tierra.
Sigue el rastro creyendo que ninguno
nada de lo que dijo oír pudiera,
y el enemigo lo escuchaba todo.
¡Estas facilidades de la lengua!

El León, confundido, no percibe
qué magia, qué virtud el hombre tenga,
pues que los animales más valientes
se le rinden voluntarios o por fuerza.

Baja, no obstante, y se encamina al
[sitio
en que el perro observó la humana huella.
Al llegar, cuidadoso la examina,
advierte su tamaño, y considera
que excediendo a la suya en otro tanto,
tendría su rival doble grandeza.
El traje de prudencia disfrazado,
el pálido temor temblando llega
y tomar la espesura le persuade,
con el semblante, la actitud y señas.
Mas luego la opinión inexorable
que tiraniza el globo de la tierra
con ojos torvos "¿Qué dirán?", le grita.
No dice más, ni aguarda la respuesta.

Venid acá, censores inflexibles,
no aguardéis a que el éxito se vea
para fallar, en tono decisivo;
el León vuestro sabio juicio espera.
Cuando ya no le sirva, si es vencido,

será locura proseguir la empresa,
como, si vence, debe ser cordura
no abandonar una victoria cierta.
Al León fatigado, que no sabe
a dónde encaminarse, o qué hacer deba,
un matorral espeso le convida;
en él a descansar del camino, entra,
notando allí que puede, sin ser visto,
observar cuanto pasa por de fuera.
El sueño le acomete; él se resiste
y lo sacude en fin, cuando ve cerca
un animal bien hecho, cuya mole
solo sobre los pies mantiene recta.

"No arman sus manos —dice— corvas
[uñas:

es adorno su pelo, no cubierta:
calma y bondad anuncia su semblante:
todo es blandura, gracias, inocencia.
En tu favor previenes, ser amable,
serás, dulce viviente, serás presa
que esclavice, y degrade el feroz hombre?
No hará tal que yo salgo a tu defensa".

Se levanta, se estira, se sacude,
y se dirige al que auxiliar intenta,
mas como ve su turbación le dice:

"El hombre es a quien busco, nada
[temas".

"Pues bien, yo soy el hombre que
buscabas.

¿Qué se ofrece?", —le dijo con firmeza.

"¿Eres tú —le pregunta—, eres el mismo?"

"Sin duda soy el mismo" —le contesta.

"¡Cómo! —exclama el León— tantas
[maldades

ocultas con tan bellas apariencias?"

"Dejemos —dijo grave— los insultos,
que irritan, aunque propios de una bestia;
y así para evitar contestaciones,
vete tú al bosque; yo me iré a la aldea".

"No —responde el León— no nos iremos:
hoy mismo quiero ver por experiencia
si acaso eres conmigo tan valiente,
como tirano con las otras bestias".

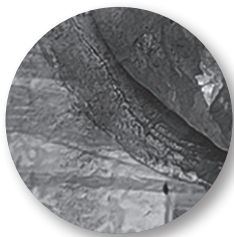
Después muy sosegado, así le dice:
"si apeteces cuanto antes la contienda,
ven a ayudarme a dividir el tronco".
El León que el reñir, a punto lleva,
pregunta: "cómo quieres que te ayude?"
Y el otro contestó: "de esta manera".
Y doblando un pie atrás, sobre sí tira
del extremo del mástil, con gran fuerza:
el un lado de la hacha fue el apoyo;
con el otro venció la resistencia
del tronco, haciendo en él una abertura,
y pujando le dice: "con presteza
agarra la hendidura.... que me canso....
tira luego por esa parte opuesta.
¡Con valor! Ahora.... Fuerte". Y el incauto
mete las manos hasta las muñecas,
para abrir más el tronco; pero el hombre
soltando la palanca, preso deja
a su rival, que brama de coraje
y del dolor, que le hace ver estrellas.

Y al mismo tiempo fácilmente suelta al vencido León, y sigue hablando: "Mucha gloria es vencerte, noble fiera: mas sin comparación es más glorioso el triunfo celestial de la clemencia".

De Córdova, M. (1807). *La tentativa del león, y el éxito de su empresa: Fábula moral, publicada para util entretenimiento de los niños*. Imprenta de J. del Collado. <https://books.google.com.ec/books?id=X459EfAKIUC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>

Enciclopedia Universal Ilustrada. (1918). *Enciclopedia Universal Ilustrada* (Vol. 35). Espasa-Calpe.

- Fábregas Puig, A. (2016). Fray Matías de Córdoba y las raíces liberales del indigenismo mexicano. *Anuario, CESMECA/UNICACH* (pp. 217-231). CESMECA-UNICACH.
- Fernández Gómez, L. (2015). La fábula esópica: De la tradición grecolatina al siglo xvi. *Atalaya, Revue d'études médiévales romanes*, (14).
- Gordillo y Ortiz, O. (1996). A propósito de los primeros escritores chiapanecos (siglos xvi-xviii). *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, 1(2), 49.
- Guillén, F. (1981). *Un fraile prócer y una fábula poema: Estudio acerca de fray Matías de Córdoba*. Gobierno del Estado de Chiapas.
- Las mil y una noches. (1990) (J. Vernet, Trad.). Planeta.
- López Esquinca, E. (2024). *Aproximación a la relación interliteraria entre Chiapas y Centroamérica* [Tesis de licenciatura, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla].
- Martínez Mendoza, S. (2021). Fray Matías de Córdoba y Ordóñez, una pluma al servicio de la libertad. En *Los bicentenarios de Chiapas: De la Independencia a la Federación* (p. 111). Senado de la República.
- Quesada-Pacheco, H. (2018). El Bestiario de Arreola: Representación literaria y renovación de un modelo medieval. *La Colmena, Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, (100), 26-27.
- Reina-Valera. (1960). *Santa Biblia, Reina-Valera 1960*. Sociedades Bíblicas Unidas.
- Torres Aguilar, M. (2016). Una normal y un método: La iniciativa de Fray Matías de Córdoba en Chiapas. *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, 18(26), 113-136.
- Vázquez Olivera, M. (2021). La proclamación de la Independencia en Chiapas: Tramas y contexto. En *Los bicentenarios de Chiapas: De la Independencia a la Federación* (p. 20). Senado de la República.



Entre brumas de sueño, verboides y un espejo: El “Nocturno de la estatua”, de Xavier Villaurrutia

Among Mists of Dream, Verboids, and a Mirror: Xavier Villaurrutia’s “Nocturno de la Estatua”

Resumen

Este ensayo explora la relación entre Xavier Villaurrutia y Agustín Lazo para analizar el “Nocturno de la estatua”. El poema, de temática onírica y surrealista, incorpora el uso de verboides y repeticiones para crear un ambiente enrarecido y atemporal. Se discuten posibles interpretaciones de la estatua, como la representación del lado femenino del poeta o la Muerte, y se analiza la diología final del poema.

Palabras clave: Villaurrutia, nocturno, Lazo, surrealismo, poesía

Abstract

This essay explores the relationship between Xavier Villaurrutia and Agustín Lazo to analyze “Nocturno de la estatua”. The oneiric and surreal poem uses verboids and repetitions to create an ethereal, timeless atmosphere. It discusses possible interpretations of the statue, such as the poet’s feminine side or Death, and analyzes the poem’s final dilogy.

Key words: Villaurrutia, nocturne, Lazo, surrealism, poetry

Fuentes Humanísticas > Año 37 > Número 70 > I Semestre > enero-junio 2025 > pp. 85-92 > ISSN 0188-8900 > eISSN 2007 5618.

Fecha de recepción 06/01/2025 > Fecha de aceptación 30/05/2025
alapizz000@gmail.com

* Universidad Autónoma Metropolitana, México.

Durante la temprana amistad ocurrida entre Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, iniciada en la Escuela Nacional Preparatoria, al primero pareció corresponderle el papel de lazarillo o galeoto respecto al segundo, a quien ayudó a descubrir la identidad de ese amor que, según Óscar Wilde, "no se atreve a decir su nombre". Como se sabe, Novo tenía una personalidad protagónica y le gustaba escandalizar a la sociedad con el exhibicionismo de sus "joterías", mientras que Villaurrutia siempre optó por un perfil más discreto en todo lo relacionado con la sexualidad. La diferencia entre los dos era evidente desde la estatura y la corpulencia de Novo frente al formato más bien mediano y delgado de Villaurrutia: uno "echado para adelante" y el otro, "fino" y recatado, según los testimonios de la época y las fotografías de ambos. Por otro lado, el escándalo derivado del suicidio de Jorge Cuesta, en 1942, había dejado un escarmiento social para alguien que no tenía una actitud desenfadada y provocadora como la de Novo. Escribió Villaurrutia acerca de los años iniciáticos:

El tedio nos acechaba. Pero sabíamos que el tedio se cura con la más perfecta droga: la curiosidad. A ella nos entregábamos en cuerpo y alma. Y como la curiosidad es madre de todos los descubrimientos, de todas las aventuras y de todas las artes, descubrimos el mundo, caímos en la aventura peligrosa imprevista y, además, escribíamos (Villaurrutia en Kühne, 2017, párr. 1)

Sin embargo, diez años antes de la muerte de Villaurrutia, la ambición y la búsqueda de reflectores de Novo había comenzado a debilitar su amistad, aunque el

distanciamiento se acentuó en 1950, cuando Novo prefirió dirigir y dar espacio en el programa teatral de Bellas Artes a *Rosalba y los llaveros*, del entonces desconocido Emilio Carballido, prefiriéndola a *El don de la palabra*, de Agustín Lazo, pareja sentimental de Villaurrutia desde hacía varios años, después de que éste regresara de Europa a México, en 1931 (Lima, 2015, párr. 20). Como se sabe, Villaurrutia murió en circunstancias nunca bien aclaradas el 25 de diciembre de 1950, a las 8 de la mañana, a los 47 años, y Agustín Lazo, el viudo que lo sobrevivió veinte años más (murió en 1971), siempre fue hermético acerca de todo lo relacionado con su expareja.

Para asomarse a la imagen de Villaurrutia, poeta nocturnal y alma contenida, es esclarecedora la siguiente escenografía creada por José de la Colina, quien lo conoció personalmente:

Veo a Villaurrutia, siempre bien peinado y discretamente elegante, sentado en la medianoche ante una alta ventana abierta al vasto espacio lunar de la Plaza Mayor de la ciudad de México, el "Zócalo": un lugar nocturno y desolado, el corazón capitalino del espanto. Allí —no se me pregunte por qué digo *allí*: no soy yo, es mi imaginación la que dirige la puesta en escena, y tal vez he recordado que *zócalo* significa pedestal: base de estatua—, allí está Xavier quieto, elegante, mudo, intoxicado de noche y de silencio, estatuario casi (de la Colina, 2015, párr. 7).

Agustín Lazo, siete años mayor que Villaurrutia, provenía de una acaudalada familia porfiriana y fue pintor, diseñador y dramaturgo. En 1919 conoció a Novo

y Villaurrutia cuando cursaban el tercer año de preparatoria en la ENP. Viajó a Europa en 1922-1924 y 1927-1930, donde vivió el movimiento surrealista *in situ* y entabló amistad con Giorgio de Chirico. En ese momento, de Chirico todavía se encontraba en su *período metafísico* y en 1925 publicó la novela *Hebdómeros*, considerada una de las mayores obras literarias del surrealismo. Lazo asimiló la influencia de Chirico y la trasladó a su obra personal. Después, la crítica consideró a Lazo el pionero del surrealismo en la pintura mexicana (Juncosa, 2016). Montó su primera exposición en México en 1924. Como los Contemporáneos estaban interesados en otras manifestaciones artísticas como la música, la pintura y el teatro, no es de extrañar que Lazo se integrara naturalmente al “grupo sin grupo” a su regreso a México, en 1930, y que se consolidara entre él y Villaurrutia la mutua simpatía no exenta de admiración de inicio. Villaurrutia viajó a Estados Unidos entre 1935-1936, en su única salida “internacional”, gracias a la beca Rockefeller, que lo llevó a la Universidad de Yale –junto con Rodolfo Usigli– durante el año escolar 1935-1936.

Villaurrutia y Lazo no tardaron en convertirse en amantes, relación que no los eximió de correr aventuras paralelas, como en una especie de relación “abierta”. Por otro lado, la relación entre ambos fue fructífera intelectualmente:

Desde su juventud [Agustín Lazo] entabló una gran amistad con Xavier Villaurrutia, con quien compartió no sólo un estudio [en la calle de Artículo 123, en el Centro de la Ciudad de México], sino una serie de proyectos, como la traducción directa de obras de autores

italianos y franceses, muchas de las cuales aún permanecen inéditas, y la realización de una ópera. Para Manuel Rodríguez Lozano, esta colaboración consistía en que ‘Agustín pinta los poemas de Villaurrutia cuando Xavier no escribe los cuadros de Lazo’ (Sánchez Rebolledo, 2018, párr. 1).

En realidad, la ópera aludida consistió en la construcción del argumento de la misma, escrita a cuatro manos entre Villaurrutia y Lazo, y se trata de *La mulata de Córdoba*, obra conjunta para la puesta en música de José Pablo Moncayo en 1948.

Después de la muerte de Xavier Villaurrutia, los familiares del poeta desocuparon su estudio y en él descubrieron y entregaron tres sobres destinados al pintor Agustín Lazo, quien dejó de pintar y escribir y se retiró por completo de toda actividad pública después del fallecimiento de su amado.

Lo que llevo dicho explica por qué, para la aproximación al “Nocturno de la estatua”, he tenido que acercarme a la relación personal entre Villaurrutia y Lazo: no sólo éste es el dedicatario del nocturno, sino que el poema parece recrear los paisajes metafísicos de Chirico y Lazo, aparte de confirmar la complicidad descrita por Rodríguez Lozano.

La poesía siempre refinada de Villaurrutia, de raigambre clásica, se caracteriza por sus tonos melancólicos y etéreos, y una atracción por los paisajes solitarios, inmóviles, nocturnos y silenciosos. En ‘Fichas sin sobre para Lazo’, [Villaurrutia] describe la pintura de su amante de la siguiente forma: ‘Pudorosa y, también, incisiva, como la música de Erik Satie’, algo que sin duda vale para los dos,

que persiguieron ideales de pureza, de objetividad e inteligencia (Juncosa, 2016, párr. 3).

"Nocturno de la estatua", junto con los demás nocturnos que suelen formar parte de las antologías poéticas, está incluido en el libro *Nostalgia de la muerte* (1938), considerada la cumbre poética de Villaurrutia, en la que la muerte es algo más que un deseo consciente: es concebida como un Ser, una realidad encarnada y lúcida, un ser amado con el que el poeta desea permanecer unido en la ausencia de la vida. Por otro lado, el nocturno no es una forma poética definida como la octava real, el soneto, la lira o la silva, sino un formato cuyo trasfondo es la nocturnidad (valga la redundancia), pues la métrica y el estrofismo siempre quedan sujetos al gusto o las necesidades del autor. El nocturno es, entonces, un molde, un modo, un concepto romántico, y su invención se atribuye al irlandés John Field; su consolidación, a la música homónima de Federico Chopin, y todo eso ocurre en los años previos a 1840. Antes y junto al abordamiento villaurrutiano, la poesía hispanoamericana ya contaba con los prestigiosos nocturnos de Manuel Acuña, José Asunción Silva, Rubén Darío, José Juan Tablada, Leopoldo Lugones, Gabriela Mistral, Oliverio Girondo y otros más que se apoderaron del tono melancólico, nocturnal, intimista y un tanto devastado de esa invención decimonónica.

El breve nocturno estatuario, de trece versos blancos, es un prodigio onírico de ambientación surrealista. Parafrasea a un poema de Jules Supervielle y lo supera, según la opinión de Octavio Paz (de la Colina, 2015). Con ese módico cosmos (cuyo número de versos lo ubica entre

los sonetos italiano y shakesperiano), de estructura casi anular, Villaurrutia construyó un laberinto verbal cuyo propósito es perseguir a una intuita y esquiva estatua: con una estructura sustantivante apoyada en el uso de infinitivos (con una sola perífrasis verbal en el último verso) y en escamoteos al final de cada línea (pues la búsqueda de la fuente del grito sólo conduce a sus ecos), el poeta construyó una enigmática joya.

Revisemos el poema, que consta de dos estrofas: la primera, de dos versos (1-2) y la segunda, de once (3-13), así como de nueve versos alejandrinos (los vv. 1-7, 12-13); los cuatro versos que van del 8 al 11 tienen metro de 11, 9, 13 y 11 sílabas, respectivamente (son aquellos en los que se describe la interacción del locutor poético con la estatua); y el acento invariable de todo el poema se encuentra colocado en la 6ª. sílaba.

Soñar, soñar la noche, la calle, la escalera
y el grito de la estatua desdoblado la
[esquina.

Correr hacia la estatua y encontrar sólo el
[grito,
querer tocar el grito y sólo hallar el eco,
querer asir el eco y encontrar sólo el muro
y correr hacia el muro y tocar un espejo.
Hallar en el espejo la estatua asesinada,
sacarla de la sangre de su sombra,
vestirla en un cerrar de ojos,
acariciarla como a una hermana
[imprevista
y jugar con las fichas de sus dedos
y contar a su oreja cien veces cien cien
[veces
hasta oírla decir: "estoy muerta de sueño"
(Villaurrutia, 1974, pp. 46-47).

El poema, que es extremadamente aliterado, no sólo comienza con un infinitivo, sino que once de los trece versos inician con infinitivos y otros siete infinitivos aparecen dentro de los vv. 3-6 ("encontrar", "hallar", "encontrar", "tocar"), v. 9 ("cerrar") y v. 13 ("oírla decir"). Como el infinitivo es un verboide, tal vez el modo más impersonal de todos, pues no tiene marca de persona, género, tiempo ni número, vuelve sumamente ambiguas las acciones que plantea el poema. Hay otro verboide en el segundo verso, un gerundio ("desdoblado"), y una sola perífrasis en el último verso ("estoy muerta") con el verbo *estar* en presente de indicativo y en primera persona del singular más el participio del verbo *morir*. Con este enrarecimiento verbal, el poema se sitúa en la intemporalidad del sueño, que cuenta con una breve escenografía (la noche, una calle, una escalera, una esquina, un muro, un espejo), más un grito y dos personajes: alguien, que enuncia el poema —el soñador—, cuyo sexo se ignora, y la estatua.

Por lo dicho antes, el "Nocturno de la estatua" es un poema sin acción en el que, paradójicamente, ocurren cosas: es notorio el uso del polisíndeton, figura de construcción en la que se repite mucho el nexos copulativo /y/, que le da a casi todo el nocturno un ritmo nervioso y una estructura gramatical coordinante, lo que dejaría ver que casi todas las comas empleadas tienen una función de asíndeton, es decir, de reemplazo del nexos copulativo mencionado, por lo que todas las oraciones coordinadas se encuentran en el mismo nivel sintáctico de la primera: *soñar*, oración principal, lo que parece propio de la planicie del sueño. La primera estrofa sitúa el escenario onírico en el

lugar donde se escucha el grito. Dentro de la atmósfera del texto, el soñador "crea" la noche, la calle, la escalera y una esquina que se desdobra por el grito de la estatua, imagen que se desarrolla dentro de una frase polisémica:

Jugando con la frase "doblar (en) la esquina", que implica "cambiar de dirección en cierto sentido" y el prefijo negativo *des-*, advertimos cómo *el grito no da vuelta*, es decir, permanece inmóvil en la esquina como la estatua de la que proviene. Junto con este significado tenemos otro posible: el grito es tan potente que logra "desdoblar" la esquina extendiendo las calles que la formaban. Asimismo, desdoblar significa "formar dos o más cosas por separación de los elementos que suelen estar juntos en otra", por lo que, en este contexto, "el grito provoca la multiplicación de esa esquina" (Báez Pinal, 2004, p. 311).

Los vv. 3-6 desarrollan la persecución del grito y el encuentro con la estatua, donde el recurso dominante es la anadiplosis, figura que consiste en la repetición de algún elemento del verso anterior en el siguiente, lo que produce una sensación de eco: grito / grito (vv. 3-4), eco / eco (vv. 4-5), muro / muro (vv. 5-6), espejo / espejo (vv. 6-7). En el v. 7, casi a la mitad del poema, ocurre el encuentro con la estatua y, a partir de lo que se dice en ese mismo verso, sobreviene el descubrimiento de que la estatua ha sido asesinada, acto fuera de escena cuya única evidencia es el grito mencionado en la anadiplosis de los vv. 2-3.

Entonces, el grito de la estatua se profiere en el momento de su asesinato. Alguien corre detrás de la voz y recorre

un laberinto sonoro (el grito, el eco) que luego se vuelve material (el muro) hasta toparse con el espejo donde se encuentra la estatua, inmersa en "la sangre de su sombra" (su blancura la destaca entre la negrura), momento que sugiere el tema del *doble* femenino (Jean Paul produjo el concepto de *Doppelgänger* en 1796 y la tradición romántica determinó que uno de los dobles debe morir: en el caso del nocturno, la estatua). Este ya es un elemento surrealista del poema: el soñador se encuentra en un lugar de la calle (cerca de una escalera) mientras su reflejo es asesinado en el espejo, ubicado en otro lugar relativamente cercano.

La estatua es sacada del espejo, "de la sangre de su sombra", y se encuentra desnuda, lo que se deduce por el hecho de que es vestida "en un cerrar de ojos", primera dilogía que juega con una frase hecha, derivada del lenguaje coloquial: puede indicar que "la estatua asesinada ha sido vestida 'instantáneamente', pero a este significado metafórico podemos agregar el literal: se le vistió mientras cerraba los ojos para no ver su desnudez" (Báez Pinal, 2004, p. 312). La estatua es el reflejo de Alguien y después del séptimo verso se insiste en su condición femenina, lo que lleva a las preguntas: ¿cuál es el sexo de Alguien?, ¿es un hombre que descubre en el espejo su condición femenina?, ¿Alguien es de sexo femenino y se ve reflejada como estatua muerta?, ¿no hay un sexo manifiesto en quien observa la estatua, que es de índole claramente femenina gracias a sus marcadores pronominales? La interpretación es plausible si se piensa que Novo y Villaurrutia desarrollaron, en el inicio de su amistad, el gusto por feminizar lo masculino con las palabras, en cuyo caso la estatua podría

representar el lado femenino del locutor poético, es "la hermana imprevista". Sin embargo, hay críticos que consideran que la estatua podría ser una representación de la Muerte (no olvidar que el poema forma parte del libro *Nostalgia de la muerte*) debido a los atributos de palidez, rigidez y frialdad propios de una estatua, compartidos con los de un cadáver.

Como sea, tanto si la estatua representa el lado femenino del locutor poético como si se trata de la Muerte, algo hay de animación en ella, como si sólo estuviera dormida (donde el sueño es prefiguración de la Muerte, según enfatizó la poesía barroca desde el siglo XVII), puesto que ella es capaz de hablar en el último verso. Por otro lado, la contundencia estatuaría tiende a afantasmarse verbalmente entre los vv. 8-10, pues el objeto directo "la estatua asesinada" es reemplazada por su pronombre *la* en los infinitivos iniciales: "sacarla", "vestirla", "acariciarla", lo que también ocurre en el v. 13: "oírla"; enclíticos que producen una cierta disolvencia de la estatua, que deja de ser mencionada sustantivamente.

Antes del final del nocturno, la estatua es vestida y acariciada, se juega con sus dedos (las fichas de los dedos aluden inevitablemente a la prosa poética "Fichas sin sobre para Lazo", Villaurrutia, 1974, pp. 1044-1046) y se susurra en sus orejas una cuenta de "cien veces cien cien veces", que produce el resultado de cien elevado progresivamente a 10 mil y a un millón de veces, es decir, una hipérbole que vale por "hacer una cuenta numérica durante mucho tiempo", como en la imagen popular de contar borregos para combatir el insomnio, o en la frase "te lo dije un millón de veces".

En el verso final se produce otra dilogía basada, también, en una frase hecha: “estar muerta de sueño”. En este caso, se aprecia el sueño en la estatua asesinada que parece dormida; o sólo parece muerta y se arrulla con la cuenta en las orejas; o se hace un juego de palabras entre la estatua asesinada y muerta con la reanimación que sufre (ser vestida, acariciada y arrullada), lo que la lleva a decir que “está muerta de sueño”; o hay un juego de trasfondo donde haber tenido sexo, cuya culminación orgásmica y languidez posterior se equipara a la “muerte chiquita” o “muerte francesa” (la *petite mort*), es causa posible del desfallecimiento y el deseo de dormir de la estatua “asesinada”, consecuencia del placer sexual. ¿Acaso ese sería el origen del grito percibido en el segundo verso del poema?, ¿un grito orgásmico?, ¿el asesinato es un juego verbal con el “mátame”, expresión ardiente de uso común entre las parejas más sexuales?, ¿dormir, soñar y morir son claves de una actividad erótica, sexual y amorosa?

Al final, la estatua ha sido mimada y se dice que está “muerta de sueño”, hecho propiciado por el estado de languidez, de *spleen*: ella, la estatua, es la amada, la receptora de arrumacos, caricias y arrullos; Alguien encuentra a la estatua y es un posible enamorado. La última palabra del poema es “sueño”. Uno, ingenuamente, regresa al inicio del nocturno y lee la palabra “soñar”. No se trata, desde luego, de un poema construido en forma de anillo, pero sí lo que prosigue del acto de *dormir* es la ensoñación, ¿no ocurre que el primer verso del poema sugiere que la estatua es la que comienza a *soñar, soñar la noche, la calle, la escalera...*? Sería el inicio de una *mise en abyme*, de una *matriosh-*

ka poética, de una infinita caja china, de un metapoema en el que cada lectura modifica gradualmente el significado de la siguiente, como en los laberintos visuales de Maurits Cornelius Escher, o los de la novela breve *La invención de Morel* (1940), de Adolfo Bioy Casares, pero esas ya son otras historias, otros escenarios, otros sueños.

Referencias

- Báez Pinal, G. E. (2004). El juego de ecos y espejos: un acercamiento al estudio de la dilogía en la obra poética de Xavier Villaurrutia. *Acta Poética*, 25(2). https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So185-30822004000200012
- Colina, J. de la. (2003, marzo 31). Xavier Villaurrutia. *Letras Libres*. <https://letraslibres.com/revista-espana/xavier-villaurrutia/>
- Juncosa, E. (2016, febrero). Xavier Villaurrutia / Agustín Lazo. *Periódico de Poesía*, (86). <https://archivopdp.unam.mx/?view=article&id=4067>
- Kühne, C. (2017, enero 15). Los secretos de Novo y Xavier Villaurrutia. *El Economista*. <https://www.economista.com.mx/arteseideas/Los-secretos-de-Novo-y-Xavier-Villaurrutia-20170115-0031.html>
- Lima, D. (2015, agosto 26). Villaurrutia o el asedio de la muerte. *Lepisma. Revista Electrónica*. <https://literalmagazine.com/villaurrutia-o-el-asedio-de-la-muerte/#:~:text=En%20los%20d%C3%ADas%20subsecuentes%2C%20los,gran%20parte%20de%20su%20vida>

Sánchez Rebolledo, A. (2018). Agustín Lazo. En *Enciclopedia de la Literatura en México*. Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM. <http://www.elem.mx/autor/datos/120627>

Villaurrutia, X. (1974). *Obras completas* (2a. ed. aum.; A. Chumacero, Pról.; M. Capistrán, A. Chumacero, y L. M. Schneider, Recop.). Fondo de Cultura Económica.

VICENTE FRANCISCO TORRES*

La cacica del Arauca

The Chieftainess of Arauca

Resumen

Si *Facundo* y *La vorágine* han sido las obras que, tradicionalmente, inauguran el tópico de civilización y barbarie en la narrativa latinoamericana, este artículo va un poco más atrás, hasta la publicación, en 1920, de *El último de los Solar*, en donde Rómulo Gallegos tiene, en agraz, el desarrollo del asunto. Se ocupa también de los avatares que rodearon la aparición de *Doña Bárbara* y la manera en que su importancia se fue aquilatando con el paso del tiempo.

Palabras clave: Ontologismo, telúrico, llanero, joropo, machanga, ható

Abstract

If *Facundo* and *La vorágine* have been the works that, traditionally, inaugurate the topic of civilization and barbarism in Latin American narrative, this article goes a little further back, to the publication, in 1920, of *El último de los Solar*, where Rómulo Gallegos has, in agraz, the development of the subject. It also deals with the vicissitudes that surrounded the appearance of *Doña Bárbara* and the way in which her importance was assessed with the passage of time.

Key words: Ontologism, telluric, llanero, joropo, machanga, herd

Fuentes Humanísticas > Año 37 > Número 70 > I Semestre > enero-junio 2025 > pp. 93-100 > ISSN 0188-8900 > eISSN 2007 5618.

Fecha de recepción 06/01/2024 > Fecha de aceptación 30/05/2025

vftm@correo.azc.uam.mx

* Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco.

La vorágine (1924), de José Eustasio Rivera, ganó fama de ser la primera novela que planteó el tópico latinoamericano de civilización y barbarie expuesto, en su versión ensayística, por Domingo Faustino Sarmiento en *Facundo. Civilización y barbarie* (1845). *Doña Bárbara* (1929) refrendó el asunto y voy a referirme a ella, no sin antes decir que ese planteamiento ya estaba, en agraz, en su primera novela, *El último de los Solar* (1920) que, diez años después, se reeditaría con el título escueto de *Reinaldo Solar*.

En la primera novela de Rómulo Gallegos encontramos el interés en confrontar la vida campirana con la vida en las ciudades. Esto entrañaba la diferencia entre la rusticidad de la gente de las afueras y las inquietudes intelectuales de los universitarios, periodistas y pensadores ciudadanos. De aquí la presencia de Reinaldo Solar, quien es un filósofo idealista que quiere materializar un gran sueño en su hacienda Los Mijaos; luego se traslada a Caracas para darle cuerpo. Todo lo que consigue es un fracasado viaje a Europa —que no le deja nada—, y convertir su vida en una brújula loca. Perjudica su economía, su vida familiar y a Rosaura, una mujer independiente y culta que se había encampanado con sus idealismos.

La obra literaria de Gallegos estuvo cargada siempre con planteamientos políticos. Por eso no es extraño que hubiera ocupado diversos cargos públicos e incluso la presidencia de la república de Venezuela —de febrero a noviembre de 1948—, antes de ser derrocado. *El último de los Solar* acusaba al gobierno de provincianismo intelectual y de incapacidad: "Venezuela es un zapato roto que se lo están disputando muchos remendones" (Gallegos, 1976, p. 192).

Cuando Reinaldo vive en su hacienda hace un viaje a las alturas rocosas de Naiguatá. Desde allí mira el mar, las montañas y los valles y celebra la vida rústica en armonía con la naturaleza. "El paisaje —dirá—, es la única cosa bella y amable de la patria" (Gallegos, 1976, p. 112). Desde allí, las familias de las ciudades le parecen inmorales y cuestiona la vida literaria. Opone el hombre de acción, que emprende tareas civilizatorias, con la vida de los intelectuales:

Creo que en todo literato hay un creador fracasado, porque escribir es una manera fácil de realizar lo que no se ha podido o sabido ejecutar. Ese es el peligro de la literatura: engaña con apariencias de acción. Y en este país, sobre todo ha sido eminentemente nociva: los hombres capaces de ejecutar se han contentado con escribir (Gallegos, 1976, p. 128).

En 1954, al prologar una edición conmemorativa de *Doña Bárbara* para el Fondo de Cultura Económica, de México, refrenda su aserto: "algo además de un simple literato ha habido siempre en mí" (Gallegos, 1993, p. 12).

Solar quiere fundar una Asociación Civilista —inspirada en Ernesto Renan, Tomás de Kempis, Lord Byron y Juan Jacobo Rousseau— que no tenga nada que ver con la política. Sería puramente cultural y de acción, pero la misma se atrofia cuando empiezan a llegar a ella personajes que ya quieren cargos públicos.

En sus sueños idealistas, Solar escribe una novela que se llama *Punta de raza*, misma que quiere crear a los nuevos venezolanos y se desarrolla en las selvas de la Guayana porque ese ámbito le parece el más prístino, símbolo del origen.

El último de los Solar es una novela que sí plantea la dicotomía de civilización y barbarie, pero resulta opacada por la vehemencia de su idealismo que la hace digresiva y a ratos inverosímil. Quizá por esto *Doña Bárbara*, eminentemente narrativa, sea su novela que mejor expresó no solo su interés ontologista, sino los polos telúrico e intimista de la tierra y de los personajes venezolanos, respectivamente.

Luego de la publicación de *América, novela sin novelistas* (1940 [1933]),¹ de Luis Alberto Sánchez —que descalificaba toda narrativa inspirada en la tierra de nuestro continente—, y de una cauda de ensayistas cuyas reflexiones se reunieron en *Tres novelas ejemplares*,² se volvió un lugar común el afirmar que *Doña Bárbara* era mejor novela que *La vorágine* porque la primera tenía creación de personajes mientras en la segunda el paisaje aplastaba a los entes de ficción. A lo largo de mi vida he releído varias veces ambas novelas y no puedo establecer superioridad en alguna de ellas. Las dos son grandes obras, piedras fundacionales de las letras latinoamericanas que nos plantan ante el mismo problema: la rotunda geografía continental antes de ser roturada,³ y el modo en que los hombres se relacionaron con ella.

En *La vorágine*, su única novela publicada, José Eustasio Rivera (1888- 1928) se ocupó del llano y de la selva; Rómulo Gallegos (1884-1969), en *Doña Bárbara*,

plantea largamente la vida en la llanura y entrega varios símbolos. *Canaima* (1935) tendrá su planteamiento sobre la selva, mientras en *Pobre negro* (1937) hablará de la vida en la costa venezolana.

Doña Bárbara, novela torrencial, muestra una llanura poblada de caballos y reses libérrimos, que deambulan por una vastedad encajonada entre los ríos Arauca y Apure. En los años del siglo XVIII, un patriarca acumuló tierras y animales que, a su muerte, hijos, yernos y primos fueron fraccionando y acabaron siendo enemigos. La novela recoge la historia económica de América: los hijos de los llaneros sintieron el llamado de las ciudades y fueron allá para dejar de ser salvajes. Como se desentendieron de sus heredas, pronto los mestizos, extranjeros, mayordomos y advenedizos fueron robando los animales y las tierras que, cuando reaccionaron los descendientes de los propietarios más antiguos —aquí no podemos decir *originarios*—, vinieron a rescatar las ruinas de haciendas y de las vidas de parientes viejos. Aquí aparece Santos Luzardo —en el nombre trae una carga moral, porque quiere llevar el bien a lo que resta de su propiedad— y su apellido pretende imponer la luz civilizadora que barrerá las tinieblas de la vida salvaje, que no conoce más ley que la violencia. El norteamericano Guillermo Danger —blanco, pelo rubio, ojos claros y rifle en mano— que también se apropió de tierras y robaba ganado, en su nombre lleva la marca de lo que es: peligro. Nutría sus ingresos con la venta de pieles de caimanes. En el campo los mejores son los más valientes, los que doman caballos salvajes, los más peleoneros, los más ladrones y los más asesinos. ¡Ah!, y también los más dotados para poner en rimas lo que sucede

¹ Emmanuel Carballo, calificó el libro como *osado*. Véase Carballo (2012, p. 19).

² En particular “Notas sobre el personaje en la novela hispanoamericana”, de Ciro Alegría (en Trinidad Pérez, 1975, pp. 34-42).

³ Este mismo asunto apareció en una novela mexicana *La tierra pródiga* (1960), de Agustín Yáñez.

en el campo; maracas, cuatro y bandurria hacen el joropo. El llanero nunca trabaja en silencio; siempre grita o canta.

Doña Bárbara, hija de criollo e india, sufre la violencia de América toda. De la violación de su madre nace ella, colmada de rencor. No tuvo tiempo de conocer el amor de un hombre porque sufrió un estupro colectivo. Más tarde concebirá una hija, Marisela, con un pariente de Luzardo, Lorenzo Barquero –que acabará enloquecido por el alcohol y las malas artes de la mujerona–, pero la repudia porque la maternidad le parece signo de debilidad. Hace honor a su nombre, vive dando órdenes de robo y asesinatos, se ensaña con sus amantes y se convierte en una cacica. Sin embargo, en la sabana incommensurable se haya a gusto; es la personificación de lo salvaje que tanto desaprueba Santos Luzardo. De los aborígenes aprende el uso de la *pusana*, bebida que sirve para inflamar la lujuria y aniquilar la voluntad de sus amantes. En un cuarto cuya entrada estaba prohibida tenía cruces de palma bendita, escapularios y colmillos de caimán:

En cuanto a la conseja de sus poderes de hechicería, no todo era tampoco invención de la fantasía llanera. Ella se creía realmente asistida de potencias sobrenaturales y a menudo hablaba de un *Socio* que la había librado de la muerte, una noche, encendiéndole la vela para que despertara a tiempo que penetraba en su habitación un peón pagado para asesinarla, y que, desde entonces, se le aparecía a aconsejarle lo que debiera hacer en las situaciones difíciles o a revelar los acontecimientos lejanos o futuros que le interesara conocer. Según ella, era el propio milagroso Nazareno de

Achaguas, pero lo llamaba simplemente y con la mayor naturalidad: *el Socio* y de aquí se originó la leyenda de su pacto con el diablo.

Mas, Dios o demonio tutelar, era lo mismo para ella, ya que, en su espíritu, hechicería y creencias religiosas, conjuros y oraciones, todo estaba revuelto y confundido en una sola masa de superstición (Gallegos, 1976, p. 523).

Así caracteriza Gallegos a doña Bárbara, mujer hermosa de apariencia machanga:

Durante las jornadas se entregaba a una actividad febril, a horcajadas sobre el caballo, amazona repugnante de pantalones hombrunos hasta los tobillos bajo la falda recogida al arzón, lazo en mano detrás del ganado altamireño [robándolo] que paciese por sus sabanas, insultando a los peones por el menor descuido y destrozándole los ijares a la bestia con las espuelas, y por las noches se encerraba en el cuarto de las conferencias con el *Socio* y allí permanecía en vela hasta el primer menudeo de los gallos (Gallegos, 1976, p. 631).

Rómulo Gallegos concibió sus novelas como un arma de combate porque siempre fue un hombre político de fuertes convicciones: en 1928 se echa a andar una de las tantas reelecciones del General Juan Vicente Gómez y Gallegos renuncia a su puesto de senador por el estado de Apure. Hombre intransigente con el poder dictatorial, sufrió las consecuencias de su rebeldía. Empezó el exilio a Nueva York y, más tarde, a España. En 1930 fue ministro de Educación, senador y volvió a renunciar. En 1948 es presidente de la República y, meses después, es derrocado

por el teniente coronel Marcos Pérez Jiménez. Vendrían nuevos exilios en La Habana y México

Si arriba hablé de los símbolos que pueblan su obra, aquí tenemos una indirecta a Juan Vicente Gómez. "Ahí tiene usted la historia de Venezuela: un toro bravo, tapaojeado y nariceado, conducido al matadero por un burrito bellaco" (Consalvi, 1964, p. 10).

Aunque nació en la capital venezolana, toda su obra se afina en un ambiente colmado por los elementos de la naturaleza:

Todas las novelas de Gallegos se inspiran en un ambiente natural; todos sus personajes son fieles representaciones de esa realidad telúrica; proteica, densa y compleja (...) La Caracas que vio nacer a Gallegos no era más que un pueblo grande, de aspecto provinciano, cuyos extremos los formaban apacibles vecindades de vegas, haciendas y tupidas arboledas. Comarca pastoril y agraria, de apenas 60 000 habitantes, según indicaba el último censo nacional de 1881. Clima ideal, delicioso y friolento, heredado de una vegetación que se conserva a todo lo largo y ancho del espacioso valle, bordeado de cerros y cruzado por numerosas aguas limpias (Medina, 1973, pp. 13 y 16).

En el vasto cajón del Arauca transcurren marcadamente las estaciones del año y ellas determinan las distintas actividades a que se aplican los llaneros: herrar caballos, domesticarlos, preparar el queso, pescar, atajar cocodrilos en los ríos crecidos... Este es el gran escenario, con su bochorno, fangales, pirañas y nubes de moscos en que van surgiendo los perso-

najes: el *Brujeador*, espaldero favorito de doña Bárbara; ambos combinan la criminalidad y el uso de los recursos mágicos y diabólicos tomados de los aborígenes. Santos Luzardo, joven abogado hecho ya a la vida citadina, regresa a su antiguo hato, llamado Altamira. El indio baniba Eustaquio, que servía de piloto en la piragua donde violaron a Barbarita, la rescata de los agresores porque la madre india de la futura cacica se la había encomendado.

Santos Luzardo y doña Bárbara encarnan dos polos: él quiere llevar la civilización a su hato, poniendo alambradas, herrando el ganado y acudiendo al auxilio de las leyes; ella con sus crímenes, sus robos y sus sirvientes asesinos encarna la violencia que sojuzga las tierras antaño bucólicas. Pero ella se enamora del forastero y cambia sus modales. Cuando Luzardo le va a reclamar por el asesinato de dos de sus peones y el robo de una carga de plumas de garza, un antiguo amante de doña Bárbara, Balbino Paiba, intenta asesinarlo, pero un peón de Luzardo le madrega. Sin embargo, Luzardo se siente ya un asesino más, otro ser arrastrado por la violencia y hasta piensa que "Después de todo, la barbarie tiene sus encantos, es algo hermoso que vale la pena vivirlo, es la plenitud del hombre rebelde a toda limitación" (Gallegos, 1976, pp. 697 y 698).

La mujerona se enamora de Luzardo porque es el primero que no se somete a sus valentonadas; le regresa muchas tierras y reses que le había hurtado; incluso lo libra ante los tinterillos del supuesto crimen contra Paiba. Pero Luzardo se ha enamorado de Marisela, hija de doña Bárbara, una muchacha que Luzardo había rescatado de un estado salvaje,

desgreñada, desaseada, en andrajos, agresiva. Y la enseña a comportarse, a procurar su arreglo. Ante la evidencia, doña Bárbara abandona todo y desaparece míticamente. Unos dijeron que se dejó ir en un pantano, otros que se fue en un bongo, como aquél en que, por la selva cauchera, surcaba los ríos en compañía de su padre.

Lorenzo Barquero, el padre de Marisela, en sus años de estudiante, proponía llevar la civilización a la tierra de los hombres machos. Formuló su propuesta de matar al centauro que todos los llaneros llevaban dentro. Hasta que llegó una carta desde la sabana: “el reclamo fatal de la barbarie, escrito de puño y letra de su madre: *Vente. José Luzardo asesinó ayer a tu padre. Vente a vengarlo*” (Gallegos, 1976, pp. 576).

El ontologismo que hallamos en su primera novela, reaparece en *Doña Bárbara* porque el llanero es mucho más que encarnación de lo salvaje. Es indómito y sufridor, receloso y abnegado, voluptuoso y áspero, malicioso e ingenuo, incrédulo y supersticioso, alegre y melancólico. En suma, es complejo como todos los seres humanos, pero también producto de todas las razas:

Algo de esto lo dejaban traslucir las coplas donde el cantador llanero vierte la alegría jactanciosa del andaluz, el fatalismo sonriente del negro sumiso y la rebeldía melancólica del indio... (Gallegos, 1976, pp. 703).

Con la desaparición de doña Bárbara, la novela queda abierta y suponemos que Luzardo, unido con Marisela Barquero, consumará el dominio de la sabana, bár-

bara pero hermosa, junto con su sueño del ferrocarril.

En 1928, Rómulo Gallegos viajó a Bolonia, Italia, para atender una dolencia de su esposa Teosiste Candelaria Arocha Egui. De aquí fueron a España en donde empezó a tejerse la fama de *Doña Bárbara* como gran obra que deslumbró a los peninsulares. Pero las cosas no fueron tan clamorosas.

Emir Rodríguez Monegal, uno de los grandes críticos de nuestro continente que acompañó el nacimiento y auge de la generación que conocemos como *boom* latinoamericano, ayuda a seguir los pasos de la consagración de esta novela y de toda la obra de Rómulo Gallegos.

En 1954, en “*Doña Bárbara*, una novela y una leyenda americana”, recordó que, en septiembre de 1929, un grupo de distinguidos escritores españoles proclamó a *Doña Bárbara*, publicada ese mismo año por la editorial Araluce, de Barcelona, como la mejor novela del mes. Y continúa:

Una consagración tan (aparentemente) efímera, fue, sin embargo, el espaldarazo que necesitaba el nombre de Rómulo Gallegos (45 años, venezolano, dos novelas anteriores) para cubrir todo el mundo de habla española. Porque lo que importaba no era la distinción “del mes”; lo que importaba era el jurado y era la resonancia. Ricardo Baeza escribió poco después en *El Sol de Madrid* (enero 14 de 1930): “El señor Gallegos es el primer gran novelista que nos da Sudamérica y ha escrito una de las mejores novelas que hoy por hoy cuenta el idioma”. Desde entonces muchos otros han repetido su juicio, han multiplicado el elogio,

han practicado la alabanza del novelista venezolano (Rodríguez Monegal, 1976, p. 106).

Pasaba luego a hacer una serie de juicios descalificatorios que se oponían a los elogios peninsulares: la novela es incoherente, sus diálogos vacíos y sus golpes de efecto son gratuitos, tiene personajes desdibujados, la narración “va cayendo de incidente melodramático en incidente melodramático hasta embotar su filo, hasta gastarse (Rodríguez Monegal, 1976, p. 108).

En una posdata de 1969, rectificará las opiniones vertidas tres lustros antes:

Hoy no sería tan severo con el libro ni me parecería tan importante el dato de que Gallegos estuvo solo ocho días en el Llano. Para un novelista de imaginación, y esa cualidad es la que caracteriza sobre todo a Gallegos, ocho días son suficientes. Al fin y al cabo, Sarmiento no había visto la Pampa cuando la describió en su *Facundo*, basándose en relatos de los viajeros ingleses. No. Estoy seguro de que hoy encararía el libro desde otro ángulo. En primer lugar, analizaría más a fondo su naturaleza. Creo que buena parte de mis objeciones de 1954 se deben a que yo medía *Doña Bárbara* con la vara de un género algo distinto al que pertenece realmente. La consideré como novela y en realidad es un *romance*. La útil distinción metodológica que hace el crítico canadiense Northrop Frye en su *Anatomy of Criticism* entre novela y romance se aplica aquí. El libro de Gallegos trabaja con personajes arquetípicos, con símbolos, son leyendas. Está más cerca del romance, y como tal cumple

una función muy importante. Lo curioso es que en el subtítulo de mi trabajo de 1954 ya está indicada esta distinción (Rodríguez Monegal, 1976, p. 112).

Pues sí. Había que rendirse ante el reconocimiento aluvional de Gallegos, que no nació de la admiración española pues el editor, cuando el autor quiso cobrar regalías, ante la cantidad de ediciones piratas que se dieron (por lo demás hay que decir que el novelista la pagó de su propio peculio) dijo que agradeciera que lo había hecho famoso.

Hubo venezolanos que le profesaron verdadera devoción, como Juan Liscano, quien le dedicó todo un libro; también destacadas plumas cuyos trabajos han aparecido año con año. Liscano, entre las tantas cosas que dijo de su biografiado, abunda en *Doña Bárbara* como mito y como símbolo:

Doña Bárbara, la Dañera, la Devoradora de Hombres, la Cruel Esfinge de la Sabana, está visiblemente, en el umbral de un mito milenario. Por transmutación de magia literaria, se confunde, en el plano de los símbolos, de las divinidades oscuras, con la representación de la Naturaleza prepotente a la cual los antiguos adoraban como energía creadora y destructora, a la cual había que satisfacer [...] Pero lo verdaderamente original del mito galleguiano es que doña Bárbara, identificada con el mal, no será vencida por acto de violencia, por batalla física ganada, como en la imaginería de San Jorge alanceando el Dragón o de San Miguel y sus huestes, arrojando al infierno a Luzbel y a sus diablos, sino por el amor, por esa alquimia trascendente que es el

despertar de la libido amorosa, por esa iluminación interior, que es la pasión del amor (Liscano, 1961, pp. 92-93).

El escritor cubano Raúl Roa extiende la vigencia de la antinomia aquí tratada, no a la narrativa colombiana o venezolana, sino a la realidad y la novelística de América Latina:

No se trata, por cierto, de una antinomia académica. Cultura y barbarie constituyen el nudo dramático de su ya secular conflicto en nuestra América mestiza. Su forma de expresión varía con las circunstancias; sus raíces sociales y el ámbito natural siguen siendo los mismos. Ni la historia, ni la sociología han logrado traducir y expresar tan vívidamente como la novela ese crudo conflicto" (Roa en Pérez, 1975, pp. 401).

En la narrativa telúrica señoreada por la selva, la pampa o el desierto, la fuerza de la naturaleza es tan poderosa que parece disputarle el protagonismo a los seres humanos. Este es el caso de *La vorágine*, *Doña Bárbara* y muchas otras novelas más. El ya citado Luis Alberto Sánchez descalificó toda esa producción que Mario Vargas Llosa designó como protonovelística. Alberto Zum Felde reivindicó largamente toda la producción continental dictada por nuestra geografía. Precisamente a ella pertenece la obra de Rómulo Gallegos:

Podría decirse que es esta una narrativa *anteica*; el contacto con la tierra y con las cosas de la tierra le da su fuerza y su

esplendor. Anteica, es decir, telúrica; pero lo mismo que le da su fuerza es causa de su limitación. No puede apartarse mucho de ella, de su imperio primitivo, tremendo (Zum Felde, 1959, p. 67).

Referencias

- Carballo, E. (2012). *Protagonistas de la literatura hispanoamericana*. Santillana Ediciones / Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Consalvi, S. A. (1964). *Rómulo Gallegos: El hombre y su escenario*. Editorial Arte.
- Gallegos, R. (1976). Reinaldo Solar. En *Obras completas* (Tomo 1). Aguilar Ediciones.
- Gallegos, R. (1976). Doña Bárbara. En *Obras completas* (Tomo 1). Aguilar Ediciones.
- Gallegos, R. (1993). *Doña Bárbara* (5a. reimp.; A. Beltrán, Ilus.). Fondo de Cultura Económica (Popular).
- Liscano, J. (1961). *Rómulo Gallegos y su tiempo*. Universidad Central de Venezuela (Biblioteca Cultural Universitaria).
- Medina, J. R. (1973). *Rómulo Gallegos: Ensayo biográfico*. Monte Ávila Editores (Biblioteca Popular El Dorado).
- Pérez, T. (Sel. & Pról.). (1975). *Tres novelas ejemplares*. Casa de las Américas (Valoración Múltiple).
- Rodríguez Monegal, E. (1976). *Narradores de esta América* (Tomo 1). Editorial Alfa Argentina.
- Sánchez, L. A. (1940). *América, novela sin novelistas*. Ediciones Ercilla.
- Zum Felde, A. (1959). *La narrativa hispanoamericana*. Editorial Guaranía.

RAFAEL DE JESÚS ARAUJO GONZÁLEZ*

El río, el mito y la poética en Chiapas**River, Myth, and Poetics in Chiapas****Resumen**

El presente texto reflexiona en torno al uso del río como motivo para la producción de textos creativos. Me centraré en reflexionar cómo el caudal de agua ha sido utilizado poéticamente para: uno, su utilización en la tradición creativa poética de Chiapas; y dos, el rol de imagen discursiva manejada para referir algo distinto a lo que es el río, de cualquier modo, en ambos casos está presente la significación mitológica en la vida cotidiana.

Palabras clave: río, literatura, poesía, Chiapas, imagen discursiva

Abstract

This article explores the river as a motif in creative writing. It focuses on the poetic use of water's flow, examining: first, its role in the Chiapas poetic tradition, and second, its function as a discursive image representing concepts beyond the river itself. In both instances, however, mythological significance remains integral to everyday life.

Key words: river, literature, poetry, Chiapas, discursive image

Fuentes Humanísticas > Año 37 > Número 70 > I Semestre > enero-junio 2025 > pp. 101-110 > ISSN 0188-8900 > eISSN 2007 5618.

Fecha de recepción 06/01/2025 > Fecha de aceptación 07/04/2025
rafael.araujo@unicach.mx

* Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México.

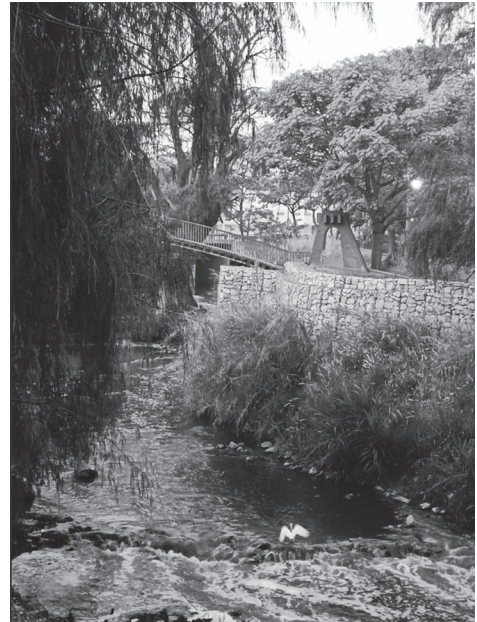
Proyectos como el rescate ambiental del río Sabinal (ilustración 1) en Tuxtla Gutiérrez, a principios de este siglo, han generado una dinámica de interpretación/representación de lo que el río es para los artistas visuales de la ciudad. Aunque así planteado indica que es un tema reciente en las artes, no lo es, como voy a demostrar a continuación. Sus aguas desembocan en el río Grijalva, que da forma al conocido Cañón del Sumidero, en Chiapas. La cuenca de este brazo que alimenta al Grijalva:

[...] es una pequeña corriente situada en la parte central de Chiapas, nace en las cercanías del poblado de Berriozábal y corre hacia el este atravesando la población de Tuxtla Gutiérrez y continúa su curso hasta confluir con el río Grijalva, por su margen izquierda, aguas arriba del Cañón del Sumidero. (Subdirección General Técnica Gerencia de Aguas Subterráneas, 2024, p. 9)

El río es un motivo para la generación de significados. Posee la ventaja de asociarse con el agua, elemento que está presente en las religiones y en las creencias populares. Mircea Eliade (1981), al abordar el simbolismo de los mitos relacionados con espacios sagrados, recurre a la imagen del “centro” para referir que, en varias culturas antiguas, el lugar sacro existió y estuvo físicamente ubicado. El área sagrada tenía como característica que ahí confluían todos los niveles de la realidad, los pueblos creían en una especie de puerta donde se comunicaba el cielo con la tierra. Eliade ejemplifica (1994, p. 43):

Pero siempre es en Babilonia donde se realizaba la unión entre la Tierra y las regiones inferiores, porque la ciudad había sido construida sobre *Bâb-apsû*, la “Puerta de *apsû*”; “*apsû*” designaba las aguas del Caos antes de la Creación”, es por ello que las aguas del río y el río mismo han encontrado otra forma de ser parte del espacio sagrado en las culturas actuales.

Imagen 1: Río Sabinal posterior al saneamiento ambiental (2023)



Después de varios años y acciones municipales, el río Sabinal ha logrado recuperar parte de su equilibrio ecológico. En la imagen se aprecia el regreso de aves que se alimentan de peces.

Uno de estos casos es la cuenca de “El Sabinal”, en Tuxtla Gutiérrez. Ha sido utilizada para desarrollar asentamientos hu-

manos desde épocas remotas. A decir del cronista José Luis Castro Aguilar (2017), el asentamiento que hoy es la ciudad se realizó en 1560, en los márgenes de este afluente. Desde este lugar, la recreación de signos a través de las creencias o de la recuperación de la memoria es recurrente. Aunque la tradición oral se ha perdido entre los habitantes de la ciudad, ellos siguen considerando al río como un elemento importante. Ahora domina una especie de fe sobre la protección del medio ambiente y de la fauna, que se complementa con rasgos de identidad en las comunidades: una creencia dominante en la ideología contemporánea local y global, inserta en las políticas públicas, como la señalada en materia de recuperación de la sanidad del afluente. Como dice Antonio Carlos Diegues en "Los mitos bioantropomórficos, los neomitos y el mundo natural":

Cuando se habla de mito moderno, se refiere a un conjunto moderno de representaciones existentes entre importantes sectores del conservacionismo ambiental de nuestro tiempo, portador de una concepción biocéntrica de las relaciones hombre/naturaleza, por la cual el mundo natural tiene idénticos derechos que el ser humano. Como corolario de esa concepción, el hombre no tendría derecho de dominar la naturaleza. Ese mito tiene profundas raíces en las grandes religiones, sobre todo en la religión cristiana, y está asociado a la idea del paraíso perdido (Diegues, 2000, p. 147).

Esta convicción viene de años atrás. Como en cualquier mito, hay un conjunto de ideas que se han divulgado entre la

población y esta las ha hecho propias. Expresiones así son apropiadas a través de distintos mecanismos, entre ellos, el de la creación poética. La poesía también se alimenta de doctrinas ancestrales, surge en la cultura local, desde cualquiera de los elementos que van dando forma a la identidad comunitaria, pues son una pieza de la memoria compartida. En algunos casos existen registros ancestrales, como el que relata Fray Francisco Ximénez, en el siglo xvii, información que el religioso consigue de fuentes documentales y orales de la América Central profunda:

Lo primero que se nos ofrece tratar es que antes de la creación, no había hombres, ni animales, pájaros, pescados, cangrejos, palos, piedras, hoyos, barrancos, paja ni mecate, y ni se manifestaba la haz de la tierra; el mar estaba suspenso, el cielo estaba sin haber cosa alguna que hiciera ruido, no había cosa en orden, cosa que tuviese ser, sino es el mar y el agua que estaba en calma y así todo silencio y obscuridad, como noche [...] (Ximénez, 1929, pp. 6 y 7).

La producción literaria, poética, contiene esa información generada desde la memoria colectiva; por eso, en ella está presente la filosofía y la forma de ser y estar en el mundo por parte del grupo social, de una época. Al darse a conocer, mantiene vigente la idiosincrasia, cuyo registro llega a trascender el tiempo al publicarse. El escritor se nutre del conocimiento propio, muchas veces aprendido en el núcleo familiar; otras, a través del relato oral, del intercambio de información con sus mayores, su entorno está presente ahí, lo da a conocer en cualquiera de las expresiones que utilice al comunicarse.

En Chiapas existen piezas poéticas generadas por los escritores locales, quienes utilizan la imagen del río para decir algo distinto a una descripción. Así, encontramos que, desde el siglo XIX, hay publicaciones con este contenido. Don Saturnino Ocampo escribió, en 1864, un poema titulado “Al río de Jonuta”:

Caudaloso y bello río
Que naces de rica fuente,
Que formas con tu corriente
Copos de alfójar sutil!
¡Cuántas veces pensativo
Sin proferir un acento,
A tu diáfano elemento
Miré con ansia febril!
¡Cuántas haciendas y pueblos
Que engalanan tus orillas,
Dejando allí mil semillas
Recorres sin descansar!
[...] (Esponda y Gutiérrez, 2009, pp. 54 y 55).

En Ocampo, el río es fuente de vida y sitio privilegiado, cercano al mito del sitio sagrado y al del paraíso original. Influenciado por el espíritu positivista de la época, Don Saturnino deja entrever que el río está vinculado con la vida y con la productividad. Aunque el sentido moderno está en el señalamiento de las haciendas que están cercanas al río, el agua ha sido un elemento recurrente, generador de vida, en mitos antiguos. En la historia recuperada por Fray Francisco Ximénez (1929) menciona que las culturas originarias de Chiapas y Guatemala creían que el agua era el principio de la vida, así lo plasma:

El primero Cacul hahuracán (esto es rayo de una pierna) el segundo se llamaba

Chipi caculha (esto es el más pequeño de los rayos) y el tercero se llamaba Raxacaculha (esto es, rayo muy hermoso); y así son tres aquel corazón del cielo; y viniendo con Tepeu y Cucumatx se consultó entre ellos acerca de la vida y creación y consultando entre sí dijeron: ¿quién ha de ser el que los ha de sustentar y alimentar? dad vuestro voto. Y mandaron y dijeron: salga aquesta agua y desembarase para que salga la tierra y de esos modos no será embarazo y se aclarará el cielo y la tierra [...] (Ximénez, 1929, p. 7).

El agua es un elemento propio de todo espacio sagrado. Con la representación de un río “caudaloso y bello”, Don Saturnino está ayudando a construir la imagen de un elemento natural que debe ser protegido, es decir, está actualizando el mito del espacio sagrado para empezar a dar forma al mito contemporáneo de la naturaleza que debe ser intocada porque de ella surge la vida, ella es la vida.

Otro autor del siglo XIX, José Emilio Grajales (alrededor de 1891)¹ escribió:

De un riachuelo en las ondas de
[cristal
Sumergida una vez te vi jugando;
Tus rizos se agitaban y flotando
Ocultaban tu espalda angelical.

En tus pechos de nieve y de coral
Una gota corrió ¡e iba temblando

¹ Publicado en 1969, en la imprenta “La Sirena”. El promotor del libro fue su hijo, el General Francisco J. Grajales, quien menciona que el libro fue concebido por el poeta José Emilio Grajales, pero que no lo pudo publicar en vida. El título en men- ción es *Flores silvestres*.

La gota cristalina! y resbalando
 Calló inerte en el límpido raudal.

Como entreabierta flor de la alborada
 De un rayo abrasador, que se extasía
 Al soplo de la brisa perfumada,

De la onda así emergió la amada mía,
 Y, el óculo al sentir mi mirada,
 Sus pechos palpitantes se cubría
 (Grajales, 1969).

Este escritor se acerca al río para hablar de sensualidad y erotismo de la misma manera en que escribían los autores de la segunda mitad del siglo XIX. El énfasis se encuentra en el erotismo asociado al río, vinculándolo estrechamente con la generación de la vida. El agua ha sido un elemento importante para la humanidad desde épocas antiguas, a orillas de ríos y lagos se han asentado poblaciones y, luego de las aseveraciones de Charles Darwin en *La evolución de las especies*, el pensamiento científico popularizó la información sobre la importancia del agua en la generación de todo tipo de existencia. También ha sido considerada uno de los cuatro elementos esenciales del mundo. En la historia del pensamiento universal, por ejemplo, Tales de Mileto (S. VII-VI a.C.) mencionó que el agua era el elemento primordial de la existencia. En el *Rig Veda* (1,400 a.C.), en el "Himno a las aguas y a las energías interiores", se menciona que en las aguas están todas las medicinas y curan todas las enfermedades. Entre los griegos y romanos precristianos se creía que el mundo estaba rodeado de un "océano" cuyo flujo de agua recuerda al de un río. Muchos siglos antes, los antiguos egipcios dejaron grabado en piedra las ideas cosmogónicas

que ellos valoraban. En *Egyptians Miths*, George Hart menciona el valor dual que el agua posee ya que es generadora de vida y asesina:

Antes del desarrollo de un cosmos estructurado existía en la oscuridad un océano de agua inerte, al que se consideraba el ser primordial, llamado Nu o Nun. Nunca se construyeron templos para honrarlo, pero la naturaleza de Nu está presente en el culto de muchos santuarios bajo la forma de lago sagrado que simboliza la "no existencia" antes de la creación. De hecho, esta vasta extensión de vida inanimada nunca dejó de existir y tras la creación se imaginaba que rodeaba el firmamento celeste guardando al sol, la luna, las estrellas y a la tierra al igual que lo hacía con las fronteras de los infiernos. Por eso siempre hubo temor en la mente de los egipcios a que Un se cayese estrepitosamente a través de los cielos e inundase la tierra (Hart, 1990, p. 11).

En la epopeya acadiana de Gilgamesh, escrito cerca de seis mil años antes de nuestra era, la idea de los límites de la vida y del mundo están marcados por el agua:

¡Quien cruza el mar es Shamash el valeroso!
 ¿Quién si no Shamash podría cruzarlo?
 La travesía es difícil,
 Muy arduo el viaje.
 Y en medio, las aguas de la muerte
 Impiden el paso (Silva, 2000, p. 149).

Un aspecto más, presente en los mitos sobre el agua, ahora contemporáneo, versa sobre la naturaleza intocada, este factor, el de generación de vida, se maneja

como un bien implícito en el agua, derivado de una ideología cientificista, de una comprensión del mundo sesgada por el conocimiento racional que recupera las ideas planteadas por la mitología antigua, a la que Mircea Eliade refiere, cuando afirma que: “Las aguas simbolizan la suma universal de las virtualidades. Son *Fons et origo*, depósito de todas las posibilidades de existencia” (1994, 163).

Otro escritor nacido en ese siglo que, además, es considerado el precursor de la poesía moderna en Chiapas, Rodolfo Figueroa, escribe las siguientes estrofas que forman parte del “Canto primero” del poema “Olvidos”. En ellas está presente la misma mentalidad racionalista que se observa en Ocampo, al mismo tiempo que otorga el significado de libertad al agua del río, un principio moderno y urbano, resultado de una sociedad en proceso de industrialización que dejó atrás a las sociedades monárquicas:

Se me ocurre decir que desde el cerro
Bajaba dando tumbos á la aldea,
Pugnando por salirse de su encierro,
Un arroyo rebelde y tumultuoso
Deshecho en gritos y en palabras vanas
Como si fuese un chico revoltoso.
Era digno de verse el cuadro hermoso
Que formaban allí las aldeanas
Lavando entre las piedras de la orilla,
Cantando siempre una canción sencilla,
Y á los niños desnudos y enlodados
Sacando á los cangrejos de su nido,
Metiendo al zambullirse tanto ruido
Como pequeños gnomos asustados.

Iba siguiendo el curso retorcido
Una intrincada selva gigantesca
De ceibos, de sabinos y de amates,
Y cada cual en actitud grotesca

Que remedaba humanos disparates
[...] (Figueroa, 1905; pp. 205 y 206).

La libertad es un ideal cercano a lo que es una creencia, un dogma, que es concebido como algo que existe porque sí sin cuestionar qué es y cómo se ejerce. Es similar a la existencia de cualquier ser sobrenatural cuya realidad es considerada incuestionable por el grupo social.

Con el nuevo siglo, en algunos periódicos locales, aparecen otros textos. Uno de ellos fue publicado en el periódico comiteco *El clavel rojo* un 16 de septiembre de 1901, Juan B. Delgado agrega un epígrafe de Núñez de Arce, de corte naturalista (“Para que fructifique la simiente abramos con la reja y con la pluma los surcos de la tierra...”):

He aquí dos fuentes: la primera inunda
De gárrulos murmullos la colina,
Y desplegando su honda cristalina
Los terruños estériles fecunda.

Estancada en el cielo la segunda,
Durmiendo entre reptiles, no camina:
Que la pereza siempre reclina
En el lecho de vicios en que abunda.

Tal pasa con el hombre: cuando ufano
Con útiles labores se divierte,
Es ninfa que fecunda surco y llano;

Más ¡ay! Si en él la ociosidad se advierte,
Su alma truécase en pantano
Que inficiona, envenena y da la muerte
(Delgado, 1901, p. 16).

El río como imagen retórica es utilizado para mandar un mensaje sobre lo bueno y lo malo, es comparado con la trayectoria de vida, así es como el autor le otorga al

río un doble significado: puede actuar positivamente en su recorrido, en su senda, como lo señala en la primera estrofa, o puede dañar tal como queda dicho en el último verso. El autor se limita a utilizar al río como elemento secundario, pues centra la comparación en el sendero del río, relacionado con el paso de los años en la existencia de las personas. En tanto que los mitos antiguos hacen del agua y del río el elemento purificador con el mismo doble sentido, como se observa en los relatos del diluvio donde el agua destruye todo; pero, con su significado opuesto, es la puerta para acceder al mundo que está más allá de este: por ejemplo, en la religión católico-cristiana, Jesús es bautizado con agua por Juan, convirtiendo al agua en la puerta de acceso al espacio sobrenatural.

La llegada de la estabilidad gubernamental, posterior a la conclusión de la Revolución mexicana de 1910, junto al desarrollo de las políticas educativas nacionales y locales, dio paso a nuevas voces con otras formas de expresión, entre ellas, la poesía de Héctor Eduardo Paniagua, quien escribe "Manantial", un poema antologado en el libro *Fiesta de pájaros*, publicado originalmente en 1932. En el texto, Paniagua expresa un gozo especial por estar cerca del río que no es nombrado, pues se limita a dar importancia al nacimiento del afluente: el manantial, no duda en mencionar:

Corre festivo bajo la sombra; del sauz doliente, sobre la alfombra/ verde y mulleda del yerbazal/ y mil endechas dulces modula/ esa corriente que leda ondula/ en la espesura del carrizal (2011, pp. 336 y 337).

La emoción expresada remite a una experiencia casi religiosa, el poeta la escribe así en la estrofa final:

Por eso siempre, siempre quisiera/ vivir oyendo la bullangera/ música de oro del manantial/ pues escuchando su dulce canto/ mi ser abraza divino encanto/ Y mi alma sueña con lo inmortal..." (Paniagua, (2011, pp. 336 y 337).

es un acercamiento al paraíso perdido, y el río es la puerta de acceso a esa otra realidad. Otra vez, el paraíso y el espacio sagrado presentes.

Años después, siguiendo la insinuación sobre el arraigo y la tierra donde nace el poeta, significados que se desprenden de los mitos también, Enoch Cancino Casahonda usa como metáforas diversos aspectos del río en su célebre "Canto a Chiapas", dado a conocer públicamente cuando el autor ganó los Juegos Florales de Tuxtla Gutiérrez, en 1949. Él escribe: "...Y fue preciso/ que el caudal de los años se rompiera/ sobre mi triste vida solitaria/ como la espuma en flor, de roca en roca" (1949, p. 10); descripción casi perfecta del cauce de un río, utilizada para describir el avance de los años en la persona que escribe. El agua al avanzar recorre el camino del tiempo y genera la conciencia que da la madurez. Una estrofa después insiste: "(Supe que Chiapas no era solo insomnio de la selva/ Besando la palabra de los vientos/ Y el río de epopeyas/ En el torrente de las horas viejas...)" (Cancino, 1949, p. 10).

El edén perdido que genera esa nostalgia indescriptible que tiene voz en la poesía. La añoranza por el terruño que, en el fondo, todo migrante o viajero lleva en sí. El río como elemento dual como

he señalado líneas antes, también el río nos recuerda que es el límite de la vida; ya Caronte con su canoa hace cruzar las almas para que arriben al lugar de donde no se regresa. Tal vez por eso, Daniel Robles Sasso, al trabajar esa añoranza del terruño y de lo que puede significar un río, como el Sabinal, o como cualquier otro que alimenta a una población, en la década de los años cincuenta, describe poéticamente el otro lado de la puerta, el agua del río, que permite atravesar los distintos planos de la existencia y de la muerte:

Con agua duerme un campesino

El agua pasa junto al Grabador
Y lo despierta.

Franco Lázaro Gómez

¿Qué va diciendo al río la canoa del
ahogado?

Antes de pudrirlo no lo dará el misterio.
La arena del fondo le golpea los zapatos
Su traje de tablero honrado.

Como una cuerda viene a dar a mi
guitarra
Su nombre con un grillo adentro,
Con oscuridad y agua;
Su chaqueta de campesino con hierba
Que levanto y la vuelvo bandera.

El frío en la canoa volcada
Con un minuto que se baja solo.

Cuerpo de escuela tiene el nuevo
ahogado.

[...] (Robles Sasso, 2018, p. 64).

Del grupo conocido como “La Espiga Amotinada” donde los chiapanecos Juan Bañuelos, Óscar Oliva y Eraclio Zepeda coincidieron con Jaime Labastida y con Jaime Augusto Sheley, existen algunos

poemas que juegan con el río, ya sea como imagen poética o como motivo principal para la creación. Imagen poética es la apertura de la posible interpretación que tiene el mensaje, una de las funciones que Roman Jakobson le atribuye a los mensajes en el proceso de comunicación y que es la posibilidad de que su significación sea distinta a la literal. En tanto, motivo de la creación es aprovechar la existencia del río para describirlo, compararlo, soñarlo, etcétera. En *La Espiga amotinada*, publicado originalmente en 1960, el capítulo de Eraclio es considerado como su primer libro de poesía publicado formalmente, bajo el título *Los soles de la noche* incluye el poema completo, a continuación, la primera parte en donde aparece una de tantas cualidades inmortales que el agua y el río poseen, especialmente si es una sección del espacio sagrado:

Río de cien piedras

Exactamente igual que un niño,
El río nos alcanza y nos observa.
Fuerte y viejo es este río.
Viene de lejos,
De más lejos que la estrella que vimos,
Más lejano que la voz de un pastor de
nubes y pinares,
Más allá de donde salta el día.
He recorrido todas sus orillas;
Mi padre las recorrió también
Y mi abuelo fue por ellas como por las
piernas de
Una muchacha.
Habitado de cien piedras,
El río conoce lo que el tiempo lleva.
Camina sobre él mismo, salta, va
enrollándose,
Avanza.
[...] (Zepeda en Boergeson, 1994, p. 334).

Como he dejado constancia, el río está presente en la creación poética de Chiapas, es un motivo para la construcción de versos y poemas, incluso de libros completos, como lo hace Roberto López Moreno (1991). El río también es utilizado como elemento de actualización de los mitos antiguos, ya sea porque está vinculado al agua, elemento fundamental para generar la vida; o porque ayuda a construir la imagen del paraíso perdido o al que se encaminan los pueblos antiguos y actuales; o porque se usa como signo de enlace entre el mundo terrenal y el sobrenatural, puerta misteriosa que define a todo lugar sagrado. López Moreno reescribe mitos antiguos para expresarlos de una forma contemporánea y poética. En *El río* (1991) sin mencionar a las entidades aztecas antiguas, Huitzilopóchtli, representado como una cara humana saliendo del pico de un colibrí (como lo narra Lesur, 1966); y a Chalchuitlicue, deidad primigenia azteca, compañera de Tláloc que reinaba sobre de lagos y ríos (Vaillant, 1988, p.148), este autor recrea en su imaginario poético la relación entre ambas deidades:

Colibrí supremo, erizado de fósforo,
baja a lermar, a beber agua del río,
a medir el paisaje con tu espada,
a agitarlo con el batir hechizado
que te mantiene en vilo.
Baja a alumbrar para nombrar las cosas;
tócalas, hazlas células de tu ala
y retorna al solio a contemplar
la perfección de tu trabajo,
también es río
pero de fuego, y vuela (López Moreno,
1991, p. 7).

Walter Krickeberg (1988, p.22) menciona cómo cuatro dioses aztecas crearon el universo. Tecaztliopoca rojo, Tezcatlipoca negro, Quetzalcóatl y Huitzilopóchtli, de ellos, los dos últimos fueron los encargados de la creación, para lograrlo, además de dar vida a los primeros seres humanos, también generaron otros dioses, entre éstos a Tláloc y a Chalchuihtlicue. Como sea, López Moreno juega con los significados y utiliza la palabra para describir imágenes relacionadas con deidades antiguas.

El agua es el elemento mítico y el río es una de sus formas, el sitio por donde fluye. Como entidad sobrenatural el agua es dual, puede generar vida o quitarla. Puede alimentar o hacer sufrir. Está presente en casi todas las historias antiguas de aquellos pueblos que fueron colonizadores, que impusieron una filosofía e ideología sobre otros. El aspecto negativo del agua está también en la poesía escrita por autores chiapanecos, así lo demuestra "Aguas negras" de Chary Gumeta, cuando dice:

En el canal de aguas putrefactas
Rasguño los bordes de la noche
Quiero salir
Decir que soy aire
Mi cuerpo se encuentra en esta fosa
Donde es devorado por el fango.

No puedo librarme de estos humedales
Han destruido toda señal de violencia
Mis manos fueron cortadas.
Mis pechos cercenados
Y mis piernas amputadas.

Aquí esperaré
Hasta que la justicia se compadezca
Y venga a buscarme (Gumeta, 2021,
p. 96).

Gumeta recrea la imagen deprimente de la muerte violenta de nuestra época, critica a las autoridades encargadas de garantizar la seguridad y nos recuerda que las madres buscadoras son quienes se están responsabilizando por gritar y recordar la incapacidad gubernamental en materia de seguridad pública. Sí, pero recurre a una imagen negativa del agua y del río. Las palabras que usa contienen los significados ocultos de una tradición milenaria que le adjudica al río la vida y la muerte.

La mayoría de los poetas de este milenio han olvidado al río, pero no cejan en usar al agua como imagen que contiene uno y mil significados, muchos de ellos mitológicos. Sin embargo, aún aparecen poemas donde al agua y el río son utilizados para la creación y como complemento de la temática que los autores abordan.

Referencias

- Boergeson, P. (1994). *La lucha permanente: Artes y sociedad en La Espiga Amotinada*. Gobierno del Estado de Chiapas.
- Cancino, E. (1999). *Canto a Chiapas*. Consejo Estatal para la Cultura y las Artes.
- Castro, J. (2017). *Tuchtlán, ciudad fundada entre ríos*. Coneculta.
- Diegues, A. (2000). Los mitos bioantropomórficos, los neomitos y el mundo natural. En F. Botero y L. Endara (Eds.), *Mito, rito, símbolo* (pp. 147-153). Instituto de Antropología Aplicada.
- Esponda, V., y Gutiérrez, C. (2009). *Poesías del señor D. Saturnino Ocampo*. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Figuerroa, R. (1905). *Poesías*. Arturo Si-guerres.
- Grajales, J. (1969). *Flores silvestres*.
- Gumeta, Ch. (2021). *El silencio que habita la casa*. Amargord.
- Hart, G. (1990). *Egyptian Myths*. Akal.
- Krickeberg, W. (1988). *Mitos y leyendas de los Aztecas, Incas, Mayas y Muiscas*. Fondo de Cultura Económica.
- de Lesur, Y. G. (1966). El dios Huitzilopochtli en la peregrinación mexicana. De Aztlán a Tula. En *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia* (pp. 175-190). Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- López Moreno, R. (1991). *El río y morada del colibrí*. Universidad Autónoma de Chiapas.
- Paniagua, H. (2011). *Fiesta de pájaros*. Edición crítica de I. Ruiz-Pérez. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Robles Sasso, D. (2018). *Daniel Robles Sasso* (M. del C. M. Venegas Díaz, Ed.). UNACH.
- Silva, J. (2000). *Gilgamesh o la angustia por la muerte, poema babilonio*. El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África.
- Subdirección General Técnica Gerencia de Aguas Subterráneas. (2024). *Actualización de la disponibilidad media anual de agua en el acuífero Tuxtla (0703), Estado de Chiapas*. https://sigagis.conagua.gob.mx/gas1/Edos_Acuiferos_18/chiapas/DR_0703.pdf
- Ximénez, F. (1929). *Historia de la Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala, de la orden de predicadores* (Tommo I). Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala.
- Vaillant, G. (1988). *La civilización azteca: Origen, grandeza y decadencia*. Fondo de Cultura Económica.

MARÍA DEL CARMEN RIVERO QUINTO*

La imagen del caballo como vínculo interdisciplinario entre arte, historia y literatura

The Image of the Horse as an Interdisciplinary Link Among Art, History, and Literature

Resumen

El artículo propone una reflexión interdisciplinaria que consta de dos partes. Una, el estudio de la imagen del caballo como motivo literario en las novelas *Huesos de lagartija*, de Federico Navarrete, y *Tu sueño imperios han sido*, de Álvaro Enrique, junto con algunas referencias históricas. Otra, la representación del caballo en la serie *Los Teules*, de José Clemente Orozco, en *La fusión de dos culturas*, de Jorge González Camarena, y en el tema "Moxica and the Horse", del músico Vangelis.

Palabras clave: caballo, historia, interdisciplinariedad, literatura

Abstract

This article offers an interdisciplinary reflection in two parts. First, it examines the image of the horse as a literary motif in Federico Navarrete's novel *Huesos de lagartija* and Álvaro Enrique's *Tu sueño imperios han sido*, supported by relevant historical references. Second, it explores the representation of the horse in visual art through José Clemente Orozco's paintings *Los Teules*, Jorge González Camarena's *La fusión de dos culturas*, and Vangelis' musical theme "Moxica and the Horse".

Key words: history, horse, interdisciplinarity, literature

Fuentes Humanísticas > Año 37 > Número 70 > I Semestre > enero-junio 2025 > pp. 111-127 > ISSN 0188-8900 > eISSN 2007 5618.

Fecha de recepción 29/11/2024 > Fecha de aceptación 19/03/2025
carmening@hotmail.com

* Universidad Autónoma del Estado de México, México.

Introducción

Uno de los hitos mayores en la historia universal es la llegada de los europeos a tierra americana y también una de las raíces de las desavenencias y las coincidencias entre Oriente y Occidente. Del mismo modo, el encuentro entre Moctezuma y Cortés, así como la caída de México-Tenochtitlan son dos sucesos de difícil tratamiento para historiadores, literatos, artistas y la sociedad mexicana debido a que polarizan las opiniones. La arqueóloga Laurette Séjourné señala, en este tenor, que:

Hoy nos parece inconcebible que Europa haya podido ignorar hasta el siglo xvi la existencia de una civilización como la que reinaba entonces en México desde hacía más de mil quinientos años. No menos inconcebible es la indiferencia de que dieron prueba los conquistadores hacia el nuevo mundo que les fue dado sorprender. El obsequio de las cuentas de vidrios que Cortés hizo a los señores aztecas aclara inmejorablemente la actitud interior que este soldado mantendría hasta el fin de la Conquista: a pesar de su sorpresa frente a manifestaciones culturales de gran refinamiento, no dudará jamás de que se encuentra en presencia de un pueblo bárbaro cuyo único interés reside en su fabulosa riqueza. En ninguna parte de sus escritos manifiesta la menor inquietud por comprender una realidad que condena irremisiblemente aun antes de acercarse a ella. Así, apenas nos permite percibirla, cuando ya la ha convertido en ruinas (2020, p. 7).

El debate entre Occidente y las tierras que no se veían en su reducido mapa se

ejemplifica con el sitio y caída de México-Tenochtitlan. La conmemoración de los quinientos años de aquel episodio bélico aún se percibe como un asunto susceptible y de no corta vigencia. A decir del escritor Álvaro Enrique:

La modernidad nació en el momento en que el emperador azteca Moctezuma y Hernán Cortés, el conquistador español, se miraron por primera vez a los ojos en 1519, una colisión de imperios que puso en marcha la toma de la ciudad dos años después [y en algunos periódicos de renombre con fecha del 13 de agosto de 2021] no se publicó ni un solo artículo, y eso que era la gran ciudad de América en aquella época (Russell, 2024, s/p).

Con el fin de explicar cómo y por qué decidió escribir la novela *Huesos de lagartija*, el historiador Federico Navarrete comenta que la llamada Conquista de México es uno de los “pocos acontecimientos históricos que se prestan mejor para conjugar la historia y la narración”; sin embargo, y como es de esperarse, este suceso tantas veces enunciado por los relatos literarios y la historiografía hace, a su juicio, “más compleja la labor del narrador, pues un relato contado muchas veces es más difícil de contar nuevamente” (Navarrete, 2000, p. 8).

El pintor mexicano José Clemente Orozco reconocía tanto la vigencia del debate como la dificultad de la representación de este desgarrador proceso para él y sus contemporáneos al sostener que en sus tiempos se seguía hablando de la Conquista como si hubiera sucedido el día anterior, es decir, no se experimentaba la sensación del tan necesario abismo

temporal histórico para interpretar en la pintura este evento.

Por su parte, para Jorge González Camarena, el problema de la representación visual de aquel evento debe centrarse en una postura crítica frente a las polarizaciones hispanistas e indigenistas, más bien con una tendencia si no conciliadora, al menos equilibrada, empresa también difícil de lograr. Por último, el músico griego Vangelis siempre se interesó en la historia de su país y de otras latitudes; el artista compuso la música para varias películas de corte histórico y su aporte se reconoce en el rescate y la combinación de instrumentos de la época (la vihuela o el laúd, por ejemplo) con los sintetizadores de la suya. En la película *1492, Conquest of Paradise*, compone un tema a partir de la impresión que el caballo hizo en los habitantes del mundo prehispánico.

En este marco surgen las preguntas ¿por qué aquella épica ocurrida en el siglo xvi aún es motivo de interés para historiadores y literatos?, ¿qué perspectivas captura la plástica y cómo se escucha ese violento e inevitable momento de la historia? y ¿cómo se significa la figura del caballo en los contextos histórico, literario y artístico? Estas interrogantes parten de la lectura de dos novelas históricas, *Huesos de lagartija*, de Federico Navarrete, y *Tu sueño imperios han sido*, de Álvaro Enrígue, ello a partir de un elemento de suma relevancia en ambas obras, la presencia del caballo. Esta representación las vincula en un diálogo interdisciplinar¹

con *Los Teules*, serie pictórica de José Clemente Orozco (1947), *La fusión de dos culturas*, pintura de Jorge González Camarena (1964), y el tema musical “Moxica and the Horse”, del músico griego Vangelis (1992).

El caballo, motivo literario en dos novelas históricas

El caballo es un elemento clave en el proceso de caída de México-Tenochtitlan y un motivo importante en la tradición literaria universal. Por ambas razones, conviene señalar, de forma sucinta, la relevancia del animal en la tradición narrativa de la Edad Media, por ejemplo, en la que el cuadrúpedo completa la imagen del jinete. Así, Bayardo, Babieca o Rocinante definen la función y los atributos de los caballeros, lo que ellos puedan lograr, dependerá, en parte, de sus fieles corceles. En la tradición literaria mexicana del siglo xix, merece mención, al menos, El Chamberín de Luis G. Inclán, quien es sus *Recuerdos*, especie de *hipopeya* en décimas, recapitula las hazañas en el campo que realizara montando al caballo criollo que adquirió cuando éste era un potrillo. Las menciones podrían continuar, mas la intención es recapitular la relevancia literaria del animal para contextualizar su dinamismo en dos novelas históricas mexicanas y cómo éstas entablan un diálogo interdisciplinario con otras manifestaciones artísticas en las que éste es su ícono central.

¹ Para Francisco Paoli, la interdisciplinariedad consiste en la integración de saberes que “exige abandonar una visión simple, vista desde diversas ven-

tanás que son las disciplinas, requiere diseñar y construir una visión compleja, mirar desde una sola plataforma teórica compartida y analizarla con una sola metodología. Exige un nivel de integración conceptual” (2019, p. 351).

Cementerio de sillas, Muerte súbita, Vidas perpendiculares, Decencia, Ahora me rindo y eso es todo son algunos títulos de la extensa obra narrativa de Álvaro Enrígue (Guadalajara, 1969), cuya lectura permite conocer que su interés y fuente de inspiración es el pasado mexicano. Estas obras se suscriben en el subgénero de la novela histórica.² Para Enrígue, el auge y la caída de Tenochtitlan quizá sean las obsesiones más importantes de su vida y *Tu sueño imperios han sido* narra la mañana, la tarde y la noche del 8 de noviembre de 1519 cuando Moctezuma recibió en su palacio a Hernán Cortés.

Por su parte, el historiador Federico Navarrete (Ciudad de México, 1964) divide sus intereses académicos en dos líneas: los pueblos originarios de México y el racismo en el país. Sobre estos temas

ha publicado los títulos: *¿Quién conquistó México?*, *Historias mexicas, Malintzin, o la conquista como traducción* o *El alfabeto del racismo mexicano*, entre otros. Interesado en la divulgación del conocimiento del pasado indígena de México, ha escrito *La conquista de México, Huesos de lagartija* y su secuela, *El código perdido*, además de coordinar el proyecto Noticonquista,³ un experimento, a decir del historiador, “de reflexión, imaginación y cuestionamiento colectivos sobre esos eventos que nunca terminan de estar en el pasado, y que siempre volveremos a disputar en el presente” (Navarrete, 2021, p. 1).

La efectividad de *Tu sueño imperios han sido* radica en que la narración no se concentra en la entrevista entre los destacados personajes históricos, sino en la invención de un soldado español, Jazmín Caldera, quien, consciente de que no saldrán vivos de la capital del imperio mexica, decide vestirse como *colhua* e internarse en la ciudadela, mientras que Cortés espera la audiencia con el *tlatoani*, quien ya se ha enterado de la presencia y temor que causa entre los mexicas el animal extraño al que llaman *cahuayo*.

En el palacio se desarrolla la trama de intriga entre el español, un hombre que soñaba con Jesucristo quien le pedía que les hable de él a los nativos, un fanático de las novelas de caballería, quien, al buscar dentro de su saco, encontró “su ejemplar de *Amadís de Gaula*, su traducción del primer *Orlando furioso*” (Enrígue, 2021, p. 168), libros en los que el caballo completa al jinete, además de ser víctima

² En este espacio no puedo extenderme en las minucias concernientes a la novela histórica, ya que ese no es mi objetivo. Sin embargo, toda vez que me he pronunciado por considerar las obras de Enrígue y Navarrete en este rubro, diré de manera sucinta que entiendo por novela histórica como aquella obra narrativa que ficcionaliza el pasado, ya sea porque el personaje histórico se traslada al contexto ficticio en el que se vuelve un personaje novelesco (como hace Fernando del Paso), ya porque un evento relevante del pasado se narra y se modifica según las necesidades del relato ficcional (el caso de los cuentos de Elena Garro) o bien, porque el espacio novelesco sirve al autor para reflexionar y polemizar sobre su idea de Historia (Jorge Ibargüengoitia y Ricardo Piglia, por ejemplo). La nomenclatura y caracterización de este subgénero aún son aspectos debatibles que innumerables críticos han engrosado en publicaciones especializadas. El lector interesado puede consultar *La novela histórica*, de György Lukács (1966), *La nueva novela histórica de la América Latina (1979-1992)*, de Seymour Menton (1993), *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, de Noé Jitrik (1995) o *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo xx*, de María Cristina Pons (1996).

³ Este proyecto se puede consultar en la siguiente liga: <https://www.noticonquista.unam.mx/> Consultado el 8 de noviembre de 2024.

de la sabiduría chamánica; y un decadente Moctezuma, viejo, melancólico y adicto a los hongos alucinógenos, un mandatario descalificado por su propia corte:

Van a decir que soy un débil. Ya lo dicen, llevan diciéndolo desde que decidiste dejar que los caxtiltecas hicieran alianzas con todos tus enemigos mientras tu ejército los protegía durante su viaje a la ciudad (Enrique, 2022, p. 113).

Y reivindicado por la misma ficción como estrategia con una perspectiva irónica y carnavalesca:

Y si alguien vuelve a decir la palabra hormiga en este imperio, dijo el *huel tlatoni* mientras se levantaba del trono de Axayácatl, y se sacudía la capa, lo matas, pero antes le recuerdas que aunque la hormiga no hable, al final siempre señala el camino [y] se acomodó la tiara que igual le quedó un poco chueca (Enrique, 2022, p. 222).

Moctezuma instruye a Atotoxtli, su hermana y emperatriz, a que vaya a hablar con Malinalli para obtener información sobre los caballos:

Si puedes, agregó, dile que te lleve a ver los cahuayos, dile que nunca has visto uno de cerca; los cuentas, cuentas a los guardias que los cuidan, que te muestren las sillas y cómo se ponen. Ella bajó la cabeza para señalar que acataba (Enrique, 2022, p. 114).

Según se aprecia, en esta novela, la pronunciación de la palabra *caballo* se hace por asimilación, es decir, cómo sonaría para un hablante del náhuatl este neologismo, *cahuayo*, o, en su defecto, cómo imagina el autor esa pronunciación.

Interesado en los caballos por los cuales dictará la decisión que da un giro a la versión histórica sobre el sitio de México-Tenochtitlan, Moctezuma desea tenerlos, le parecen útiles y estratégicos para sus fines expansionistas:

Decían que los barbones tenían palos de fuego y perros y venados sin cuernos. Esto le interesó al tlatoani, que desde el principio entendió que unos venados domésticos eran un bien estratégico. Se veía a sí mismo entrando en montura a Tzintzuntzán, la capital insobornable de los purépechas (Enrique, 2022, p. 126).

Luego de que el emperador acuerda con sus consejeros y Tlilpotonqui, el *cihuacoatl*, enviar a un emisario a recibir a los extraños, Moctezuma se cuida de:

No decir ni una palabra sobre su interés por los venados. Si alguien más notaba que lo valioso no eran ni las ballestas ni los palos de fuego sino los animales, se los iban a quitar en el camino (Enrique, 2022, p. 126).

La nota histórica explica que los nativos pensaban que caballo y jinete eran un solo animal y los consideraban como seres humanos fantásticos. En este sentido, conviene recuperar aquello que habían

vaticinado los *tetzahuitl*,⁴ los presagios funestos:

Innumerables signos que predecían el fin del Imperio. Estos presagios inquietantes, que todos los cronistas relatan y que ningún historiador ha puesto en duda, se suceden durante diecisiete años y son manifestaciones evidentes de una grave crisis interior del mundo azteca. En estos presagios, Moctezuma está siempre señalado como responsable de las catástrofes que deben llegar (Séjourné, 2020, p. 47).

El paso de un cometa, el incendio del templo de Huitzilopochtli o el agua hirviendo en el lago de Texcoco son algunas malas señales. La séptima de ellas menciona que un pescador atrapó una grulla con un espejo en la cabeza en el que se reflejaba el cielo nocturno, al mirar por segunda vez en él, Moctezuma:

Vio allá en lontananza; como si algunas personas vinieran de prisa; bien estiradas; dando empujones. Se hacían la guerra unos a otros y los traían a cuestras unos como venados (León-Portilla, 2018, p. 8).



Séptimo presagio (*tetzahuilt*).

La grulla con el espejo estrellado.

Códice Florentino, Libro XII, volumen IV.

Mediateca INAH, México.

El motivo de llamar *venados* a estos animales radica no sólo en su parecido, fuerza y agilidad, pues

Para los mesoamericanos, los venados como presas de cacería eran considerados análogos a los guerreros capturados en combate; después, ambos eran muertos y devorados por sus enemigos. Por eso, al llamar así a los caballos, los indígenas enfatizaban su cercanía con los seres humanos y su vinculación con la guerra (Navarrete, 2021, p. 1).

Huesos de lagartija narra la historia de Francisco Cuetzpalómitl, cuyo nombre originario significa el homónimo del libro; es un miembro de la sociedad mexicana que vivió el pasado prehispánico, sobrevivió a la matanza de México-Tenochtitlan y se hizo viejo en la Nueva España. El personaje concentra en sí las dos caras de Janos, el dios romano de los umbrales, de lo limítrofe entre pasado y presente, entre historia y ficción:

⁴ Un *tetzahuiltl* es "cosa maravillosa, escandalosa, espantosa o cosa de agüero", explica Diana Pérez (2021). Se trata, continúa la autora, de "pasajes relacionados con acontecimientos extraordinarios o hechos portentosos que pronosticaban la pérdida y destrucción del mundo conocido", "señales inusitadas que previenen o anuncian un suceso" (p. 14).

Yo vengo de ese mundo, hijos míos, pero ahora vivo en éste. He contemplado tanta muerte que el dolor no cabría en ocho mil pechos más fuertes que el mío. Pero lo resisto porque también he visto nacer a muchos hombres y muchas cosas nuevas. He visto templos destruidos y nuevos templos erigidos sobre ellos; he visto reyes muertos y nuevos reyes coronados en su lugar; he visto arder a las viejas figuras de los dioses y he adorado a las nuevas que han tomado su puesto (Navarrete, 2019, p. 216).

Francisco Cuetzpalómitl concentra la función y el estilo del cronista indio en la Nueva España que con probabilidad se recupera de los escritos de los tres cronistas novohispanos de ascendencia real indígena, Hernando Alvarado Tezozómoc, Domingo Chimalpahin y Fernando de Alva Ixtlixóchitl. Además, Navarrete acude a la metaliteratura⁵ para que Francisco, mediante su relato, y sobre todo mediante la escritura de éste, exponga cómo se escribiría una crónica histórica, de manera novelada, en 1573, casi veinte años después de la redacción del *Códice Florentino*, de

1555, uno de los documentos indígenas más próximos en datación a la fecha del relato novelesco, y que Cuetzpalómitl narra y redacta para sus nietos:

Todo esto lo vi yo, Francisco Cuetzpalómitl, el viejo, su abuelo. Yo lo sufrí y lo lloré, yo viví hambres y miedos, yo combatí y fui herido, yo maté a varios de los enemigos. Y ahora que han pasado tantos años soy el único que lo recuerda. [...] Así pues, me he sentado a escribir este libro. He comprado hojas y hojas de papel español y de tinta negra como *capulines* y he practicado cómo trazar bien las letras de los españoles para escribir correctamente todo lo que recuerdo. Y también he preguntado con otros viejos, con la gente sabia, para que me cuenten lo que ellos conocen y lo que ellos vieron. (Navarrete, 2019, pp. 12-13)

La particularidad de la novela histórica *Huesos de lagartija* es que resulta complicado para Navarrete desprenderse del estilo con el que se elabora un texto histórico. Según se aprecia en la cita anterior, los comentarios metaliterarios de Francisco permean tanto la explicación histórica para la construcción del relato como la manera en que un historiador hace para recopilar y contrastar información. En la introducción se señala cómo funciona la relación entre historia y ficción:

Huesos de lagartija es una ficción basada en hechos reales. Los personajes principales [...] son inventados, pero su historia es la historia del pueblo mexicano que vivió la conquista y la destrucción de su ciudad por los españoles entre 1519 y 1521 (Navarrete, 2019, p. 7).

⁵ A grandes rasgos, es una forma de autorreferencialidad, de guiño del texto hacia sí mismo, que tiene varias formas de manifestarse, la más común es que el autor irrumpa en su propio texto para hacer aclaraciones, juicios sobre la obra, comentarios concernientes a las técnicas de escritura o tratar temas relacionados con el género, en este caso, la novela histórica. Según Jesús Camarero, entre las diversas dimensiones que adquieren las estructuras metaliterarias están: "la página-soporte, la narratología combinatoria, la crisis de la referencia, el autor en la escritura-laboratorio", entre otras (2004, p. 8). La metaficción o los comentarios sobre el proceso de creación de la obra, es un rasgo que Seymour Menton atribuye a la nueva novela histórica (1993, p. 42).

Francisco Cuetzpalómitl es un miembro de la sociedad mexicana que vive y testimonia los sucesos de la Conquista. En su relato, reproduce las primeras noticias que llegaban a la ciudad relativas a la presencia de los extraños montados en caballos, en este caso, por medio de la voz de su padre:

Sus barcos son grandes como casas –nos contó mi padre cuando regresó del palacio–. Los extraños son blancos y algunos tienen el cabello amarillo. No parecen hombres como nosotros. Pero los más terribles son los otros seres que vienen con ellos. Son unos venados inmensos y fuertes, con cabeza y cuerpo de hombres, pero con patas de animal. Corren muy rápido y hacen mucho ruido. Nuestros embajadores lo vieron y sintieron mucho miedo. Entonces, hijos míos, no conocíamos los caballos. Por eso pensábamos que eran venados y también que el jinete y el caballo eran un solo animal (Navarrete, 2019, p. 35).

En las últimas líneas se percibe el tono explicativo del relato histórico y también llama la atención que el padre de Francisco describe la visión de los caballos como si de un microrrelato de terror se tratase, en el que la presencia de un ser híbrido, un ser sobrenatural, anuncia el inicio de las desgracias. En la novela, al equino se le llama *caballo*, es decir, la palabra en castellano que se hizo familiar una vez iniciada la etapa virreinal. En la etapa previa a la Conquista, se tiene registro de sueños como el de aquel sacerdote purépecha, quien vislumbró

a gente que traían bestias, que eran los caballos, que él no conocía, y que entra-

ban en las casas de los papas y que dormían allí con sus caballos, y que traían muchas gallinas que ensuciaban sus *qués* [templos] (Pérez, 2021, p. 51).

Según este relato, la imagen onírica reveló su sentido después de pasados los eventos, y es desde esta posición *a posteriori*, tan importante para el historiador, que se narra en la obra de Navarrete.

En tanto elemento desconocido, imponente, destructivo, salvaje, la imagen del extraño animal alimenta las pesadillas de Francisco, quien en una de ellas:

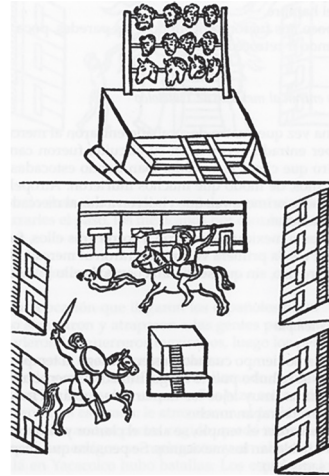
Soñé con la nueva gente extraña. Aparecían por el camino que venía de Iztapalapa y avanzaban montados sobre sus venados, que tenían cuernos inmensos y afilados. Eran blancos como la sal y sus cuerpos brillaban como si estuvieran hechos de metal. Sus rostros eran en verdad temibles, llenos de pelo, como los de las fieras. Sus ojos eran inmensos y rojísimos como los de los duendes *tzitzimime*. Cuando abrían la boca, mostraban sus colmillos larguísimos y daban gritos que hacían derrumbarse las casas. Si se les acercaba un hombre, ellos extendían sus brazos con un inmenso ruido, como un trueno, y con solo tocarlo lo hacían desaparecer en el acto, como si lo hubieran devorado los dioses. Sus venados también abrían las bocas y arrancaban de cuajo las plantas de maíz que crecían en las *chinampas* (Navarrete, 2019, p. 54).

Según explica Margarita Cossich (2021), en su texto contribución al proyecto Noticonquista, tal fue el impacto y la importancia del animal en la región que los tlaucuilos y cronistas indígenas representaron

en los lienzos de conquista y en códices del periodo virreinal los caminos que los hombres europeos recorrieron hasta alcanzar el corazón del imperio mexica alternando imágenes de pies humanos con las pisadas de los animales. La historiadora refiere que es en el libro XXIII de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* donde Díaz del Castillo detalla cómo hicieron para transportar a los animales e, incluso, menciona los nombres de algunos de ellos y lo costoso que fue llevarlos en la expedición. De ahí que en la novela de Enrigue, Moctezuma enfatiza: “¿Dónde pusieron los cahuyos?, preguntó. Los soltaron en la huerta del palacio de tu papá. No se te puede morir ni uno, dijo el emperador; costó mucha sangre que llegaran completos hasta acá” (Enrigue, 2022, p. 73).

Durante el sitio a México-Tenochtitlan y en las batallas posteriores a la caída de la ciudad mexica, se confeccionaron *tzompantli*, en los que se insertaban lo mismo cráneos humanos que equinos, ya que, como explica Navarrete, los mexicas habían concebido que los caballos poseían un nahual o podrían ser el nahual de los extraños:

cuando capturaban o mataban un caballo en combate, los mesoamericanos trataban su cuerpo como lo hacían con los cuerpos de sus enemigos españoles. Tenemos imágenes de cabezas de caballo colocadas en los *tzompantli*, las hileras de cráneos en que acomodaban las cabezas-trofeos de los guerreros humanos que capturaban y sacrificaban (Navarrete, 2021, p. 2).



Cabezas de españoles y caballos sacrificados
(Códice Florentino). Miguel León-Portilla (2018).

Visión de los vencidos (p. 143).

La mención de los caballos en el relato de Enrigue varía según se enuncie en boca de los españoles, del narrador o de los mexicas. Una vez instalados en el jardín del palacio de Axayácatl:

En el lado opuesto del arco de la entrada al edificio estaba el jardín, ese sí enorme, en el que los caballos destrozaban pausadamente setos de flores y árboles frutales variadísimos y, seguramente –pensó Caldera–, preciosos. Otros bebían agua del canal que conectaba directamente con los manantiales de Chapultepec. Badillo los vigilaba con una pajita en la boca y mirada lerdá. [...] Les quedaban 27 caballos de los 29 con que habían desembarcado (Enrigue, 2022, p. 66).

Mientras que son *cahuyos* para la emperatriz mexica, quien los mira por primera vez en la caballería improvisada:

Atotoxtli se detuvo en seco y con susto: los cahuayos estaban sueltos. Preguntó si mordían y Malinalli le dijo que sólo las plantas. Y efectivamente: no habían pasado ahí ni una tarde completa y ya se habían comido todas las flores, habían cagado sobre las camas de hierbas medicinales y estaban terminando de limpiar la fruta de los árboles. La destrucción escandalizó a la emperatriz, pero encajó el escándalo con una sonrisa que no tardó en volverse sincera porque el rumor de los resoplidos de las bestias, el brillo más bien felino de sus lomos, la paz milenaria con que voltearon a verlas en cuanto irrumpieron en el jardín para volverse de inmediato a lo suyo no eran comparables a nada que hubiera visto antes [...] Nada en el zoológico de Chapultepec tenía esa talla, mucho menos esa docilidad (Enrique, 2022, p. 193).

Por último, en el texto de Enrique, el animal es el objeto de la estrategia militar para los mexicas, mientras que en la novela de Navarrete la injerencia del caballo reproduce la función de estrategia militar española que recogen distintas fuentes históricas:

En verdad nadie esperaba que los enemigos avanzaran tanto. Cuando sonaron las caracolas, todos corrimos hacia el gran templo. Los españoles huyeron al vernos llegar y los perseguimos con furia. Los hubiéramos acabado, pero entonces llegaron sus caballos a defenderlos. Eran como monstruos alados que se movían de un lugar a otro y nadie podía con ellos. Un jinete español podía atravesar al mejor guerrero mexica con solo un golpe de su lanza (Navarrete, 2019, p. 150).

El carácter interdisciplinario de la imagen del caballo en la pintura y la música

La descripción en la última parte de la cita anterior parece muy cercana a lo que Jorge González Camarena retrata en su cuadro *La fusión de dos culturas* de 1964.



Jorge González Camarena (1964),
La fusión de dos culturas, México.
Museo Nacional de Historia,
Castillo de Chapultepec.

En este cuadro, el peso de la grupa del caballo se derrumba sobre una estructura mexica que destruye en su caída; el jinete cae montado mientras un guerrero águila atraviesa su cuello con una lanza. La muerte es recíproca porque la espada perfora el plexo del mexica. Más arriba, otro puño, tal vez de otra águila, atraviesa al mismo tiempo el cuello del extranjero. En la interpretación de la crítica de arte Ana Torres: “el puño cerrado simboliza la presencia del pueblo, la batalla, la resistencia, la lucha revolucionaria y valentía indígena por defender sus culturas” (2017, p. 26). En este sentido, cabe señalar la polémica muralista relativa a la presencia de los indígenas en las obras con la intención

de que se vieran integrados en la lucha y construcción de la nueva nación.

Por último, en esta escala vertical de la disposición de los elementos iconográficos que ocupan el centro de la composición, se distingue la cabeza de un caballo. La escena es de gran violencia y denota dinamismo y fuerza, ya que muestra los movimientos enérgicos de los hombres y la bestia que indican la autoridad del caballo.

El foco rojizo encendido en su ojo inyectado de furia y de sangre, junto con la pedacería metálica de la barda, hacen pensar en el caballo como un objeto mecánico irreparable; la embocadura sin rienda, la crin y el tupé hirsutos reflejan la histeria del momento. Su cabeza mira al lado izquierdo de la composición en el que un barco español parece consumirse por el fuego de la batalla. En el otro extremo, aún se perciben con claridad un penacho, una serpiente de cola emplumada, en alusión al mito del retorno de Quetzalcóatl. Por último, algunos estandartes y pendones mexicas se mantienen en pie. De entre los metales de la barda del animal y del casco del soldado sobresalen los ojos y unos puntos rojizos que hacen pensar en el maquinismo occidental que se había desarrollado durante las guerras medievales, el pasado más inmediato de los europeos, y causa de la aniquilación indígena. Así, en el análisis iconográfico de Torres (2017) se señala que:

Todo en el soldado es una máquina, hasta parece que la espada es una extensión de su cuerpo, pues no se ve una mano como tal que la empuñe: no se distingue el límite entre ambos. La espada y sus piernas son más largas de lo común, pero la desproporción de éstas sólo nos hace

darnos cuenta de que no son humanas, son las de una máquina que arrasa con el peso de la fuerza (p. 21).

La caída de México-Tenochtitlan como tóxico pictórico es uno de los mitos fundadores de la nación, sobre todo en un momento en el que el gobierno estaba necesitado de dinámicas unificadoras y de reconstruir la imagen del país dentro y fuera del territorio nacional. José Clemente Orozco y Jorge González Camarena retratan la destrucción de un imperio y de una cultura y también la muerte que genera vida, el nacimiento de una sociedad diferente. Ambas obras son una reflexión artística del mismo tema, con el caballo en tanto elemento común.

En su análisis de *La fusión de dos culturas*, Torres estima que González Camarena “no representó este episodio como la superioridad del conquistador sobre las culturas nativas, sino como una lucha frontal en la cual se aniquilan ‘el hispanismo’ y ‘el indigenismo’” (2017, p. 12). En el cuadro se presentan dos realidades en un mismo plano: muerte y renacimiento. Entre 1947 y 1964, años posrevolucionarios, continúa Torres:

Se construyeron discursos e imaginarios colectivos que presentaron la conquista como un episodio violento, pero también como la fusión de dos realidades contrapuestas y unidas al mismo tiempo, cuyo resultado fue el comienzo de una nueva raza y una nueva cultura (Torres, 2017, p. 9).

De modo similar, las novelas históricas *Huesos de lagartija* y *Tu sueño imperios han sido* destacan el nacimiento de una nueva cultura gracias a la actuación del caballo

y su atractivo en ambas narraciones. En las obras *Los Teules* y *La fusión de dos culturas*, Orozco y González se valen de lo que se puede llamar pintura histórica para articular un discurso histórico y público, pues es bien sabido que la recepción de una imagen tiene un impacto más inmediato (que no menos valioso) que el proceso comprensivo de un texto. En ambos casos, lo atractivo consiste en valorar la manera en la que estos pintores (y también los narradores) conciben la épica del siglo XVI, violenta y destructiva, lejos de posturas indigenistas, hispanistas o sin caer en el cliché del asunto nacionalista.

Orozco y González privilegian la expresión del drama humano de una cultura occidental destructiva, sin ningún interés por conocer lo que aniquilaban, siguiendo a Séjourné, y de una cultura cimentada en las guerras y el sacrificio, asunto que causaba inconformidad entre los pueblos vecinos al mexica. La serie *Los Teules* pondera la experiencia humana sobre los hechos del sitio a México-Tenochtitlan bastante conocidos, estudiados y narrados.

Al igual que Enríque, quien en la parte última de su obra anota algunas “atribuciones”, las cuales no cita ni mucho menos sigue obedientemente, Orozco rechazó las reconstrucciones historicistas, es decir, para su labor hubiera sido infructuoso rastrear en las fuentes documentales o iconográficas para pintar con detalle las máscaras, los tocados o las armaduras que portan los guerreros. Según la experta en arte Itzel Rodríguez: “sus diseños son una invención plástica más cercana a propuestas modernas –de sesgo primitivista– que a una realidad histórica” (2017, p. 18).

Si *Huesos de lagartija* y *Tu sueño imperios han sido* narran literariamente aspectos particulares del asedio y caída de la capital mexica, en especial aquellos episodios relevantes por la mención de los caballos; Orozco:

Tuvo como objetivo narrar visualmente la conquista de México [y para ello] hizo una desmitificación sobre la *forma* de contar esa historia. Siempre hizo severas críticas a la concepción heroica de la resistencia indígena y cuestionó en buena medida la percepción académica (Cruz, 2017, p. 1).

Para Rodríguez, la violencia es la idea que cohesiona al conjunto, el espacio pasa a segundo plano y la mirada del pintor se concentra en capturar “la expresión sobre los cuerpos y sus acciones” (2021, p. 19). A mi entender, los cuadros demuestran que sufren, por igual, hombres y animales, en este caso, los caballos, en tanto víctimas propicias para el sacrificio a los dioses que verán nacer una nueva sociedad.

En *Los Teules I, II y IV* el caballo es la figura central. La importancia de este animal en la narrativa pictórica de Orozco no se limita a esta serie, sino que está presente en otros lienzos como *Caballos*, también conocida como *Cabeza de caballo, mano y cabezas humanas acribilladas por flechas*.



José Clemente Orozco (1947),
Los Teules I (Escena de la batalla).
 México, Museo de Arte Carrillo Gil, INBA.

En *Los Teules I*, se ven espectros de hombres y animales en medio de un mar de fuego y oscuridad. Un equino atraviesa al otro lado del lienzo para embestir el extremo indígena, otro más cae en picada a un mar que ya no es de agua y otro caballo intenta trepar la ladera de espectros. En el ámbito simbólico, este animal se relaciona con el principio de las civilizaciones dominantes, y con la superioridad, de ahí que su representación sin jinete o sin caporal, es decir, libre y desbocado, señala el poder sin freno.

¿A qué se debe que el caballo sea uno de los íconos más importantes de esta serie de lienzos al igual que en la pintura de González? Según explica Jack Tresidder en su diccionario de símbolos: “de todos los animales, el simbolismo del caballo es el menos limitado, abarcando de la luz a la oscuridad, los tránsitos del cielo a la Tierra, de la vida a la muerte” (2008, p. 42) y está vinculado con el movimiento de los cuatro elementos. En *Los Teules I*, el caballo blanquecino que cae, en el extremo izquierdo de la composición, representa el descenso del cielo a la Tierra, la entrada del espíritu en el plano de la materia, y una vez en contacto con lo caduco, éste se convierte en corrupción;

mientras que el caballo que atraviesa a galope la composición de izquierda a derecha, junto con aquel que trepa desesperadamente, representa el trote frenético de la muerte.



José Clemente Orozco (1947),
Los Teules II (Escena de la conquista).
 México, Museo de Arte Carrillo Gil, INBA.

En *Los Teules II* predominan los ocreos oscuros. El caballo emerge de un mar de cuerpos unidos por la muerte, lleva en su lomo al jinete que parece vencido, casi a punto de caer, pero el animal se mantiene junto con su compañero, ubicado más al fondo corriendo desbocado, difuminado y libre del yugo, abriéndose paso entre el campo de muertos. El equino de la parte central trota sobre espigas humanas amorfas, inertes; el jinete muerto sobre su lomo lo hace lucir un emisario apocalíptico que con su trote enloquecido anuncia la consumación del cuarto sol. En los funerales militares, el caballo sin jinete aún se emplea como símbolo intenso de la fuerza que ha perdido su control.



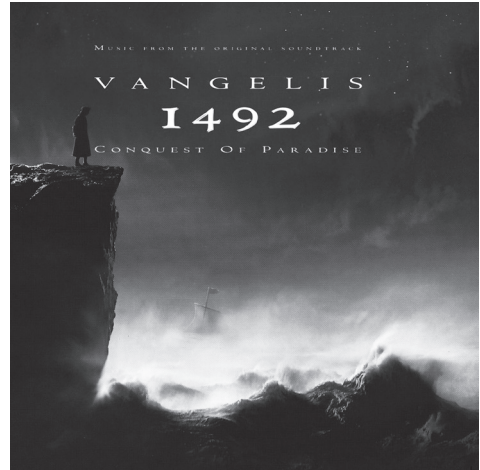
José Clemente Orozco (1947), *Los Teules IV*.
México, Museo de Arte Carrillo Gil, INBA.

Por último, en *Los Teules IV*, ¿quiénes son los salvajes?, ¿quiénes son los bárbaros? Brilla el rojo de la violencia y del dolor sobre un campo de astillas óseas, hombres atravesados por lanzas y blancos como cadáveres. En el escenario entre la vida y la muerte, sufren por igual hombres y animales. ¿Quién ha muerto primero? En un ángulo, puntas, espadas, lanzas trozadas, miembros desarticulados. En otro, una diestra estacada o travesada por una flecha de águila o de español, da igual.

Al fondo, dos cabezas, la del hombre barbado con un ojo estacado y sumida en los escombros de la destrucción y la derrota; detrás, la de un águila que poco a poco se oscurece. Un caballo enrojecido de furia, miedo, desesperación; pata y hocico al cielo sin comprender cómo su cuerpo fue, por un momento, arma y deseo, aliado y enemigo. Tres cabezas para el *tzompantli* de la historia y de la muerte expiran sus destinos en el remolino de la venida de una nueva época.

Como se puede observar, en las obras de González y Orozco, este animal funciona en tanto hilo conductor de las tramas icónicas y simboliza la transmutación de su destino. Esto es fundamental en la

lectura interdisciplinar que propongo, pues en la novela de Navarrete, el sentido de la enunciación del caballo es cerrado, es decir, se ajusta a lo que los registros históricos señalan sobre su papel en la estrategia de conquista; mientras que en la obra de Enríquez, el *cahuayo* será el elemento que transmuta el destino de la sociedad mexicana hacia el futuro; en cambio, en las obras pictóricas, el destino de triunfo deviene en muerte antes de que se concrete la imposición española.



Portada de la banda sonora de la película. Música compuesta por Vangelis.

La película *1492, Conquest of Paradise*, dirigida por Ridley Scott y estrenada en 1992, se sumó a la efusión de obras relativas al centenario de la llegada de los europeos a tierras allende el Atlántico. En el Blog Otras músicas. Otros mundos, además de lamentar la muerte reciente del músico griego, se reconoce que

Vangelis publica *su* disco, y no necesariamente una banda sonora exhaustiva de la película, por lo que los temas están ordenados a *su* gusto y no de forma cronológica (2012).

Esto porque parte de la música de la película no se incluye en el disco y viceversa, tal es el caso de la extraordinaria pieza epilodal "Pinta, Nina, Santa María".

La película retrata la llegada de Cristóbal Colón al llamado Nuevo Mundo, en específico a la isla semi-virgen de Guanahani, y sus consecuencias para los diversos pueblos indígenas de las latitudes americanas. Se considera "Moxica and The Horse" en este diálogo interdisciplinar entre historia, ficción y arte, ya que se trata de una de las secuencias musicales más destacadas de la película y la que mejor traslada al lenguaje musical la sensación de poder que el animal extraño supuso para los nativos.

El tema ilustra las aviesas intenciones de algunos de los hombres que iban llegando a los nuevos territorios, y el título hace referencia al personaje histórico Adrián de Mujica (1453-1500). Poco se sabe de este noble hidalgo y compañero de Cristóbal Colón en su segunda expedición; en 1497, se unió a Francisco Roldán, quien encabezó una rebelión en contra del famoso navegante; fue arrestado por las tropas de Colón, enjuiciado y ejecutado en la fortaleza de La Concepción, La Española, en marzo de 1500. En el contexto de la película, es el villano que aparece en la aldea indígena montado a caballo dispuesto a imponer su vasallaje y poder por medio de la pericia con la que domina al animal y el temor que hombre y bestia imponen a los nativos.

"Moxica and The Horse"⁶ es el tema número diez del disco, luego de "Hispanola" y antes de "Twenty Eighth Parallel". Tiene una duración de poco más de siete minutos y se divide en dos momentos. En el primero, predomina el repique de un tambor y la voz del cantaor Pepe Martínez. El tambor imita el trote o las pisadas del caballo, mientras que el canto suena como un lamento, como un anuncio de la muerte en manos del español; añade fuerza, busca imitar la imposición y el temor que aquel venado sin cuernos de enormes proporciones y su jinete causaron en los habitantes de tierras prehistóricas. En el segundo movimiento, la tensión se escucha en el sintetizador mezclado con los ecos del flamenco.

Según explica Cossich, caballos y yeguas llegaron a las playas del entonces territorio prehispánico en 1493, descendieron de los barcos de Cristóbal Colón y, casi un siglo después, la figura del caballo fue indisoluble de la del propio español. Como se ha mencionado antes, en la novela de Enriquez, Jazmín Caldera señala el número de caballos que llegan a los jardines del palacio de Axayácatl. En este sentido, a decir de la historiadora, "los reportes de la cantidad de caballos y yeguas que llegaron con los españoles son tan diversos como las fuentes que los contienen" (Cossich, 2021, p. 1), entre ellas el texto de Bernal Díaz, el cual detalla los apodos de los animales, y los abundantes registros de los cronistas indígenas.

⁶ Liga para escuchar el tema: https://www.youtube.com/watch?v=UJQHdb1Obgl&list=PLJJRskNUQx6-M1BadtgirOgVKQm_w3eVn&index=10. Consultado el 8 de septiembre de 2024.

Reflexiones finales

La enunciación del caballo en el contexto de las novelas históricas *Huesos de lagartija* y *Tu sueño imperios han sido* muestra los posicionamientos de sus autores ante la historia y ante la ficción. Se trata de un par de textos literarios en los que la función del equino permite identificar una postura, en el caso de Navarrete, concentrada en seguir el relato verídico de los hechos durante el cerco a la gran Tenochtitlan y que retrata la relevancia del caballo en la empresa militar por parte de los españoles. En cambio, en la novela de Enríque, cuando el *huei tlatoani* Moctezuma se interesa por el *cahuayo* desencadena una trama llena de argucias con un grado de suspenso, puesto en la estrategia militar para los mexicas si lograran arrebatarse los caballos a los *popolca* y, además, su presencia en la narración es un referente lingüístico de apropiación e identificación entre los personajes novelescos de ambos bandos.

En la primera parte del análisis, se enfatiza que, para Navarrete, en *Huesos de lagartija* resulta difícil desprenderse del estilo de escritura que requiere el texto histórico, aunque su intención sea abiertamente lograr una novela histórica para un público meta joven; mientras que en *Tu sueño imperios han sido*, la intención es claramente lingüística y estratégica, lo cual define las posturas de los personajes, sobre todo la de Moctezuma, quien es reivindicado mediante la figura del caballo.

Si bien los contextos de las tramas de ambas novelas, los de las representaciones pictóricas y el del tema musical se desarrollan antes del periodo virreinal, cabe comentar que fue en esta época en la que surgió la versión del poder de San-

tiago Apóstol (Santiago Mayor o Santiago Matamoros)⁷ montado en un caballo blanco, señal que los indios de México y Perú interpretaron como manifestación de las divinidades del rayo en favor de los españoles, mientras que el caballero blanco sería identificado como el héroe europeo conquistador.

El diálogo entre las obras *Los Teules* de Clemente Orozco y *La fusión de dos culturas* de Jorge González pondera la relevancia del ícono del caballo como elemento rector en la iconografía de ambos pintores y destaca su valor histórico y simbólico en las representaciones artísticas que se entrelazan con los sucesos consignados por la historiografía. Estas perspectivas, literaria, histórica y pictórica, recuerdan los sonidos de las pisadas, el porte y el trote del caballo que el músico griego Vangelis supo traducir musicalmente en el tema "Moxica and The Horse", cuyo título concentra la imposición y la señal de poder europeo que el animal significó para los nativos del continente americano.

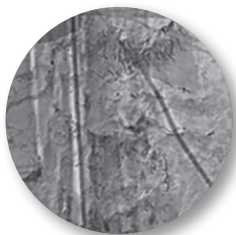
Las obras literarias han sido el punto de partida para presentar una reflexión transversal con ciencias sociales como la historia en diálogo con la pintura y la música. Gracias a la interpretación de estas obras se puede apreciar cómo cada una aporta tratamientos propios para conocer un elemento de interés común entre ellas, a saber, el estudio histórico y la interpretación artística de la figura del caballo.

⁷ Llamado Santiago Matamoros en el periodo medieval, durante la expulsión de los árabes, Santiago mata-indios una vez que la imagen atravesó el Atlántico como uno de los santos a quienes se encomendaron los soldados españoles.

La caída de México-Tenochtitlan es una cuestión que rebasa el plano histórico, y se suma a la constitución del perfil del mexicano actual; es la raíz de la que nace su ser cultural. La figura del caballo simboliza ese encuentro y esa donación de un elemento constitutivo, su poder y agonía trazan el curso de una parte de la historia mexicana; enriquece la conciencia de la sociedad al ver la herida y trascenderla en un diálogo interdisciplinario e intercultural por una cultura reintegrada y reconciliada con esa sombra del pasado.

Referencias

- Camarero, J. (2004). *Metaliteratura: Estructuras formales literarias*. Anthropos Editorial.
- Cossich, M. (2021). *Las huellas de la conquista: Los primeros caballos y yeguas en la Nueva España*. Noticonquista. <https://www.noticonquista.unam.mx/amoxtli/875/859>
- Enrique, Á. (2022). *Tu sueño imperios han sido*. Anagrama.
- Jitrik, N. (1995). *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Editorial Biblos.
- León-Portilla, M. (2018). *Visión de los vencidos: Relaciones indígenas de la conquista* (11a. reimp.). UNAM.
- Lukács, G. (1966). *La novela histórica*. Era.
- Menton, S. (1992). *La nueva novela histórica en la América Latina (1979-1992)*. Fondo de Cultura Económica.
- Navarrete, F. (2019). *Huesos de lagartija* (3a. reimp.). Editorial MS.
- Navarrete, F. (2000). Historia y ficción: Las dos caras de Jano. En V. Guedea (Comp.), *El historiador frente a la Historia. Historia y literatura* (pp. 7-39). UNAM.
- Navarrete, F. (2021). *Los caballos, los españoles y Santiago Matamoros*. Noticonquista. <https://www.noticonquista.unam.mx/amoxtli/878/878>
- Otras músicas. Otros mundos. (2012, octubre 23). *Vangelis-1492: Conquest of Paradise*. Recuperado de <https://otrasmusicasotrosmundos.blogspot.com/2012/10/vangelis-1492-conquest-of-paradise.html>
- Paoli, F. J. (2019). Multi, inter y transdisciplinariedad. *Problema. Anuario de Filosofía y Teoría del Derecho*, (13), 347-357. <https://www.scielo.org.mx/pdf/paftd/n13/2007-4387-paftd-13-347.pdf>.
- Pérez, D. R. (2021). *Ecos de 1521: Portentos y presagios en las conquistas de América*. UNAM.
- Pons, M. C. (1996). *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo xx*. Siglo XXI Editores
- Rodríguez, I. (2017). Los Teules: Pintura de historia y alegoría de la violencia. En *Orozco y Los Teules (1947)* (pp. 17-27). Museo de Arte Carrillo Gil.
- Russell, B. P. (2024, enero 13). La trama no es una superstición, sino una corte-sía: Álvaro Enrique habla de su último libro. *The New York Times en Español*. <https://www.nytimes.com/es/2024/01/13/espanol/alvaro-enrique-tu-sueno-imperios-han-sido.html>
- Séjourné, L. (2020). *Pensamiento y religión en el México antiguo* (14a. reimp.). Fondo de Cultura Económica.
- Torres, A. (2017). Paradojas en las imágenes sobre la Conquista: Murales de José Clemente Orozco y Jorge González Camarena. *Americania, Revista de Estudios Latinoamericanos Nueva Época*, (5), 9-33.
- Tresidder, J. (2008). *Diccionario de símbolos*. Grupo Editorial Tomo.



ELINA ALEJANDRA GIMÉNEZ*, GRACIELA BARBIERI**, VERÓNICA MAILHES***

Modo indicativo, salvación y *ethos*. Cristina Fernández de Kirchner y la retórica de la certeza

The Indicative Mood, Salvation, and Ethos: Cristina Fernández de Kirchner's Rhetoric of Certainty

Resumen

El propósito del presente artículo es mostrar cómo la expresidenta argentina, Cristina Fernández de Kirchner construye, en el primer discurso que pronuncia luego del atentado del que fue víctima el 1º de septiembre de 2022, un *ethos*, una imagen de sí misma, sustentada en la certeza de que fue salvada de la muerte gracias a intervención divina de Dios y de la Virgen.

Palabras clave: Modo Indicativo, fe, estrategias retóricas, *ethos*

Abstract

The purpose of this article is to show how former Argentine President Cristina Fernández de Kirchner constructs, in her first speech delivered after the attack of which she was a victim on September 1, 2022, an *ethos* –an image of herself– one supported by the certainty that she was saved from death through the divine intervention of God and the Virgin.

Key words: Indicative Mood, faith, rhetorical strategies, *ethos*

Fuentes Humanísticas > Año 37 > Número 70 > I Semestre > enero-junio 2025 > pp. 129-140 > ISSN 0188-8900 > eISSN 2007 5618.

Fecha de recepción 07/10/2024 > Fecha de aceptación 19/02/2025

literatura1967@gmail.com, graciela-barbieri@gmail.com, veronicaessex@hotmail.com

* Universidad Nacional de La Plata/Universidad Nacional de Buenos Aires, Argentina.

** Universidad Nacional de San Martín/Universidad de Buenos Aires, Argentina.

*** Universidad Nacional de La Matanza, Argentina.

Introducción

El 15 de septiembre de 2022, catorce días después del intento de magnicidio del que fuera víctima, la expresidenta argentina, Cristina Fernández de Kirchner, a quien nos referiremos desde ahora como CFK, se refirió públicamente a dicho episodio y a otras cuestiones de naturaleza religiosa y política. Al respecto, pronunció el discurso desde su despacho en el Senado de la Nación, donde convocó, por primera vez, a numerosos representantes de la Iglesia católica, sacerdotes y monjas, a quienes ella misma presentó como amigos y amigas personales.

A lo largo de casi toda la alocución, CFK optó por las estructuras verbales del modo indicativo, es decir, por las formas del modo que expresa como real el significado del verbo (Bello, 1951; Gili y Gaya, 1964; López García, 1990; Hernández Alonso, 1990). El cuadro que sigue muestra en porcentajes la preferencia por el indicativo en comparación con el uso, muy restringido, del modo subjuntivo.

Modo indicativo	Modo subjuntivo	Totales
312 (97.5%)	8 (2.5%)	320

Atendiendo al hecho de que, tal como acabamos de señalar, el indicativo expresa como real el significado del verbo, la predilección de CFK por ese modo verbal resulta muy significativa. En efecto, lo emplea en la apertura y en el cierre del discurso, es decir, en los dos momentos en que expresa su agradecimiento a Dios y a la Virgen por haber salido ilesa del ataque. En ese marco, reitera el uso de for-

mas del indicativo para hacer referencia al apoyo espiritual que, inmediatamente después de ocurrido el suceso, le brindó el Papa Francisco.¹

Vale destacar que desde el comienzo de su gestión al frente del Poder Ejecutivo, a partir de 2007, la imagen de la expresidenta es reconocida por haber logrado establecer una relación con la mayoría del pueblo, asentada en su condición de líder populista. Esa condición no solo estaría dada por lo que enuncia, sino, y fundamentalmente, por cómo utiliza aquellos presupuestos y creencias compartidas (Aboy Carlés, 2004). Las referencias permanentes a Dios y a la Virgen constituyen una de las principales creencias compartidas por CFK y una gran parte del electorado argentino.

El propósito de este trabajo reside, entonces, en mostrar que el uso hegemónico de las formas verbales del modo indicativo a lo largo de todo el discurso, en particular aquellas en las que nombra a Dios, a la Virgen, al Papa y a Cristo, así como la escena que engloba la totalidad de la alocución, permiten visualizar la construcción de un *ethos*, por parte de CFK, sustentado en la idea de que su continuidad en la tierra responde a una decisión divina que podría pensarse, desde el plano de la fe, como una especie de retribución por las decisiones

¹ Se trata del ex Cardenal argentino Jorge Mario Bergoglio quien desde el 13 de marzo de 2013 es el Soberano del Estado de la Ciudad del Vaticano, luego de la renuncia de Benedicto XVI. El Papa Francisco ha actualizado en sus homilias la *Opción preferencial por los pobres*, principio central de la teología de la liberación. Esa noción aparece explícitamente formulada en el documento final de la III Conferencia General del Episcopado Latinoamericano realizada en Puebla en 1979.

políticas en favor del pueblo, consistentes con la postura de la Iglesia en relación con los pobres y, en consecuencia, consistentes con lo que Dios espera de los hombres. En efecto, para dar cuenta de las políticas sociales, implementadas durante su gestión como presidenta de la Nación, CFK emplea términos tales como “trabajo”, “familia”, “esperanza” y “cristianos”, conceptos ligados con los postulados del Concilio Ecuaménico Vaticano II.² Dicho de otro modo, parece enunciar la existencia de un vínculo entre la fe en Dios, su palabra, y la práctica política. En este sentido, la cercanía de CFK con el Papa Francisco se configura como un detalle muy relevante. El excardenal argentino, Jorge Mario Bergoglio, se encuentra fuertemente consustanciado con la teología de la liberación.³ Las políticas sociales de CFK son consistentes con la prédica de la “opción preferencial por los pobres” que propone esa postura teológica.

A fin de concretar entonces el objetivo propuesto, hemos recurrido al análisis del discurso, entendido como una práctica interdisciplinaria e interpretativa (Calsamiglia Blancafort y Tusón Vals, 1999;

Narvaja de Arnoux, 2009; Giménez, 2016 y 2021; Mailhes, 2016 y 2021). Desde esa perspectiva, el análisis del discurso constituye un instrumento que permite entender las prácticas discursivas que se producen en la vida social, en las que el uso de la palabra –oral y escrita– forma parte de las actividades que en ella se desarrollan. Este enfoque de lo interdisciplinario refiere un concepto que Calsamiglia Blancafort y Tusón Vals (1999) han denominado “disciplinas implicadas”.⁴ Puesto que casi todas esas disciplinas inherentes al uso del lenguaje están presentes en el análisis del discurso, porque se interesan por los usos de la lengua, “se presenta como legítimo recurrir a ellas” (Narvaja de Arnoux, 2009, p. 17). Hemos optado además por la nueva retórica (Perelman, 1997), puesto que constituye, a nuestro criterio, el eje teórico medular sobre el cual se apoya este estudio focalizado en la indagación de la imagen que CFK elabora de sí misma a partir del intento de magnicidio que la tuvo como blanco.

El uso del Indicativo, Dios y la doctrina de la iglesia católica

Es bien sabido que en la lengua española existen tres modos verbales: el modo indicativo, el subjuntivo y el imperativo. Según López García:

² El Concilio Ecuaménico Vaticano II fue el vigésimo primer concilio ecuménico de la Iglesia Católica que tenía por objeto principal debatir y regular la relación entre la Iglesia y el mundo moderno. Fue convocado por el Papa Juan XXIII, quien lo anunció el 25 de enero de 1959.

³ Se trata de una corriente teológica cristiana integrada por vertientes católicas y protestantes. Se origina en América Latina hacia la década de 1960 tras la aparición de las comunidades eclesiales de base, el Concilio Vaticano II (1962-1965) y la Conferencia Episcopal de Medellín. La teología de la liberación focaliza su pensamiento en considerar que el Evangelio exige la opción preferencial por los pobres, y entiende que la Iglesia debe recurrir a las ciencias humanas y sociales para definir las formas en que debe realizarse dicha opción.

⁴ Calsamiglia y Tusón (1999) refieren como “disciplinas implicadas” en el análisis del discurso las siguientes: antropología lingüística, etnografía de la comunicación, interaccionismo simbólico, análisis de la conversación, sociolingüística interaccional, psicolingüística, filosofía del lenguaje, pragmática, lingüística funcional, lingüística textual, teoría de la enunciación, retórica clásica y nueva retórica.

El indicativo enuncia hechos que se consideran como reales y efectivos, es decir, juicios asertivos, mientras que el subjuntivo y el imperativo enuncian los hechos como existentes sólo en nuestra imaginación (López García, 1990, p. 139).

Bello, por su parte, afirma que:

la aseveración pide el indicativo. Las proposiciones que dependen de una aseveración negativa se acomodan regularmente con el indicativo o con el subjuntivo común: "No está demostrado que la luna tiene o tenga habitantes" (1951, p. 12).

En estudios posteriores a los realizados por Bello, Gili-Gaya señala:

Cuando pensamos el verbo como una acción o fenómeno que tiene lugar efectivamente, nuestro juicio versa sobre algo que consideramos real, con existencia objetiva, y afirmamos o negamos hechos pensando que se producen, se han producido o se producirán empleamos el modo indicativo (1964, p. 131).

Hernández Alonso postula otra caracterización:

El indicativo es el modo objetivo en que el hablante o sujeto de la enunciación emite su enunciado sin tomar parte en él. El subjuntivo es el modo que expresa la subjetividad del hablante o del sujeto de la comunicación ante el enunciado (Hernández Alonso, 1990, p. 137).

Esta afirmación de Hernández Alonso respecto del indicativo resulta particular-

mente interesante, puesto que le otorga más apariencia de objetividad a las aseveraciones formuladas por CFK en cuanto a que su salvación fue obra divina. Veamos, entonces, el fragmento que sigue. Previamente, vale aclarar que, para agilizar la focalización de la lectura en las formas verbales, resaltamos en negrita las formas del indicativo y, mediante el subrayado, distinguimos las formas pertenecientes al subjuntivo.

Bueno. Yo **quiero** agradecerles en primer lugar que hayan venido todos y todas. Yo **quería** que mi primera actividad pública, por así decirlo, o fuera de un despacho, fuera con ustedes. Yo **siento que estoy** viva por Dios y por la virgen, realmente. Así que **estoy** viva por Dios y por la virgen. Así que me **pareció** que, si **tenía** que agradecer a Dios y a la virgen, **tenía** que hacerlo rodeada de curas por lo pobres, de curas villeros y de hermanas laicas, de hermanas religiosas. Me hubiera gustado que estén mis amigas, las carmelitas de San Nicolás, pero no **pueden** porque **son** de clausura. Sí, yo las **invité** y después me **di** cuenta que no **podían**, pero ya **hablamos** mucho, nos **mandamos** mensajitos. Y ellas me **mandan** miel de la basílica de Rosario de San Nicolás. Y bueno, me **mandan** también nueces de Pecán y cositas así. Yo las **quiero** mucho y ellas me **quieren** mucho. Nada. **Quería** por eso que mi primera actividad fuera con ustedes. Me hubiera gustado estar el otro día en la Basílica de Luján, pero **iba a haber** mucha seguridad y no **quería** entorpecer con mi presencia lo que **era** un momento muy especial. Ustedes **saben** que el Papa Francisco me **llamó** bien temprano al otro día de ese

jueves, el viernes tempranito me llamó. Estuvimos hablando por teléfono y me **dijo** algo así como que los actos de odio, los actos de odio y de violencia siempre **son** precedidos por palabras y verbos de odio y de violencia. Primero **es** lo verbal ¿no?, la agresión, y después ese clima **va creciendo**, creciendo y creciendo y finalmente **se produce**, bueno... Pero yo no **quiero** hablar de eso, de ese día. No, no. Yo **quiero** hablar de mi país, de nuestro pueblo, de lo que ustedes **ven** y **viven** junto al pueblo en los barrios. [...] Cuando **gobernaba** Néstor o cuando me **tocó** ser presidenta a mí [...] **había** trabajo, **había** esperanza, **había** expectativa y yo **creo** que eso es lo que **tenemos que volver** a construir entre todos y todas, y **hacerlo** con la actitud de hablar con todos, con los que nos **gustan** y con los que no nos **gustan**, como **hacía** Cristo, en definitiva.

Como puede observarse, CFK inicia el discurso agradeciendo, en primer lugar, la presencia de los religiosos, sacerdotes y monjas que la acompañan y, a continuación, agradece a Dios y a la Virgen dos veces seguidas. Es evidente que recurrir a la reiteración como recurso tiene por objeto enfatizar ese aspecto del decir. A esa estrategia discursiva, CFK le suma la elección preponderante de las formas del indicativo, con lo cual pone de relieve un fuerte grado de certeza y de objetividad en relación con lo que enuncia. Por el contrario, emplea las formas del subjuntivo para otro tipo de cuestiones más intrascendentes y/o menos factibles de realización, o bien **más ligadas con lo subjetivo**, tales como: "A todos nos gusta el orden [...] El orden de que cada uno

esté haciendo lo que **sabe** y lo que **tiene** que hacer. Por lo menos para mí, ese es el orden".

Considerando lo planteado por Hernández Alonso, puede inferirse que, mediante el uso del indicativo, la expresidenta manifiesta que esa intervención divina en su favor no configura un parecer o una subjetividad de ella, sino un evento objetivo, perteneciente a otro plano, ajeno al de lo terrenal, un suceso propio de la voluntad de Dios. Otro aspecto lingüístico que considerar es el uso, al final del enunciado de apertura, del adverbio *realmente*: "Yo **siento** que **estoy** viva por Dios y por la virgen, realmente". Vale recordar aquí que los adverbios en *-mente* constituyen expresiones predicativas. El adverbio *realmente* pertenece al grupo de los adverbios epistémicos, tales como *ciertamente*, *seguramente*, *posiblemente*, *francamente*, destinados a explicitar la evaluación del hablante hacia el contenido de su enunciado (Di Tullio, 2007). La elección del adverbio *realmente*, por parte de CFK, refuerza la percepción de certeza en torno a la intervención divina en el atentado, ya que deriva del adjetivo *real* y, de acuerdo con la gramática estructural moderna, "las formas modales del indicativo y el subjuntivo responden a la correlación realidad/no realidad" (López García, 1990, p. 136). Siguiendo en la línea del uso del indicativo, es interesante observar, además, que la expresidenta formula una alusión al gobierno de su esposo, Néstor Kirchner, y al suyo propio, afirmando que en ambas gestiones "había trabajo, había esperanza, había expectativa". Los términos "trabajo" y "esperanza" resultan significativos, en el contexto de este discurso de CFK,

puesto que remiten, como ya se dijo, a los postulados del Concilio Ecuménico Vaticano II, específicamente a los capítulos II, III, titulados *La adecuada promoción del progreso de la cultura*, *La vida económico-social*. Los conceptos de “trabajo” y “esperanza” constituyen nociones que integran lo que Aboy Carlés (2004, p. 79) llama “presupuestos y creencias compartidas”. Hacia el final de ese mismo fragmento, CFK formula una exhortación a la unidad mediante el uso de una frase verbal obligativa y establece una analogía con la conducta de Jesucristo:

[...] **tenemos que volver** a construir entre todos y todas, y **hacerlo** con la actitud de hablar con todos, con los que nos **gustan** y con los que no nos **gustan**, como **hacía** Cristo, en definitiva.

Esas palabras de CFK remiten a otro de los postulados del Concilio Ecuménico Vaticano II:

Dios, que atiende paternalmente a todos los hombres, quiso que formaran una sola familia y trataran unos con otros con ánimo fraterno. Todos son creados a imagen suya, y los llamó a un idéntico fin que es Él mismo. Por lo cual el amor de Dios y del prójimo es el primero y mayor mandamiento (Libro del Concilio, 1980, p. 32).

En relación con la mención de Jesucristo por parte de CFK, resulta pertinente recordar que Perelman propone la existencia de argumentos basados en la estructura de lo real que apelan a nexos de sucesión, tales como la relación de causa a efecto, o a nexos de coexistencia, tales como los existentes entre la persona y sus

actos. Este segundo nexo da cuenta de que la influencia de la persona se sustenta en la manera de acoger sus actos y esto se ejerce por intermedio del prestigio. El prestigio es la cualidad de aquellos que producen en los otros la propensión a imitarlos. De ahí la relevancia del argumento de autoridad, donde el prestigio de una persona o de un grupo de personas se utiliza para hacer admitir una tesis. En el límite, la autoridad indiscutida es, según Perelman, la autoridad divina: “Es el argumento fundamental que justifica la sumisión a la palabra de Jesús” (Perelman, 1997, pp. 128-129).

Cristina Fernández de Kirchner y Dios como valor supremo

Según Perelman, el “valor supremo **«Dios»** es un valor fundamental en la argumentación” (Perelman, 1997, p. 49). Para este autor, los valores universales no son sino instrumentos de persuasión:

Una especie de útiles espirituales totalmente separables de la materia que permanecen intactos después de que han sido utilizados, disponibles para otras ocasiones (1997, p. 49).

Dichos valores juegan un papel fundamental en la argumentación, ya que permiten presentar los valores particulares, aquellos sobre los cuales se establece el acuerdo de grupos particulares, como un aspecto determinado de los valores universales. Al respecto, Perelman señala que no debe dejarse a un lado la distinción, a su criterio medular, entre los valores abstractos, tales como la belleza y la justicia, y los valores concretos, tales como Fran-

cia o la Iglesia. En este sentido, enfatiza, además, que en la argumentación no puede prescindirse ni de los unos ni de los otros, pero pueden subordinarse. Es así como, para Aristóteles, el amor a la verdad, valor abstracto, es superior a la amistad debida a Platón, valor concreto. Para Erasmo, una paz injusta, valor concreto, es preferible a la justicia, valor abstracto. Los razonamientos relativos a Dios manifiestan este vaivén de perspectivas. "Todos los valores derivan del valor «Dios», supremo valor concreto" (Perelman, 1997, p. 49). Partiendo de la estructura de lo real, de los nexos de sucesión y de los nexos de coexistencia, Perelman plantea, además, que se pueden presentar argumentos de doble jerarquía. Los argumentos de doble jerarquía más frecuentes están fundados sobre lazos de coexistencia y, especialmente, sobre la relación entre una persona y sus actos. Las más interesantes, en este sentido, son las dobles jerarquías cualitativas. Por ejemplo, señala el autor, la superioridad de los hombres con relación a los pájaros se sustenta en el argumento *a fortiori* postulado por Leibniz según el cual "Dios, habiendo cuidado de los pajarillos, no olvidará a las criaturas razonables que le son infinitamente más queridas" (Perelman, 1997, p. 130). Siguiendo ese razonamiento, para quienes tienen fe en Dios, como parece ser el caso de CFK, bien pueden creer que Dios no se olvidó de ellos. De ahí que CFK asevera asertivamente que la continuidad de su vida, luego del intento de magnicidio del que fue objeto, es obra de Dios.

Vale traer a la memoria, en relación con lo dicho por la expresidenta, un pequeño fragmento de la alocución que el General Juan Domingo Perón le dirigió a

las Fuerzas Armadas durante la cena de camaradería del día 5 de julio de 1946:

La verdadera fe, cuando Dios la concede para las grandes empresas, no es una gracia estática: es un soplo creador de inspiración dinámica que se abre en un haz de virtudes para perdurar a través del tiempo. Quiera el Todopoderoso mantener a la Patria, como hasta ahora, altruista y pacífica, pero decorosa y altiva, libre, independiente y soberana (Perón, 1946, p. 10).

La fe en Dios y en Jesucristo era también un tópico recurrente en los discursos del presidente venezolano Hugo Chávez Frías.⁵ En el discurso pronunciado el día 7 de septiembre de 2000, señaló:

Desde la Última Cena, por allá en el año 33, hasta esta Cumbre del Milenio del 2000, los seres humanos nos hemos visto arrastrados por el mismo drama, por la misma búsqueda interminable de los caminos hacia la justicia, la paz, la dignidad y la vida.

Siete años más tarde, el día 10 de enero de 2007, afirmó: "Cristo para mí es el símbolo supremo del revolucionario, del que da la vida por amor a los demás, del que va a la cruz, al máximo sacrificio por los más humildes". Las referencias a Dios, al Todopoderoso y a Cristo, que emplean ambos líderes, Juan Domingo Perón y Hugo Chávez Frías, le asignan una dimensión religiosa a la práctica política y los instalan, por su rol de enunciadores,

⁵ Puede consultarse al respecto Narvaja de Arnoux (2008, pp. 83-117).

en el lugar de aquel que está autorizado a actualizar el mensaje divino. Las alusiones de CFK a Dios y a la Virgen van más allá de eso. Se inscriben en la gratitud del creyente, por la intervención milagrosa e inesperada, que fortalece humana y políticamente a CFK, en la medida en que solo la involucra a ella en relación directa con la divinidad.

Salvación y *ethos*

Aristóteles designa, mediante la noción de *ethos*, la imagen que implícitamente construye de sí mismo el orador a través de sus modos de decir (Aristóteles, [347 a. C.] 2007). En este sentido, nos interesa especialmente destacar la concepción que, sobre dicho concepto, sostiene Maingueneau: “todo discurso, oral o escrito, implica cierta representación del cuerpo de su *garante*, del enunciador, que asume su responsabilidad frente a lo que enuncia” (Maingueneau, 2008, p. 47). Esto significa que su habla participa de un comportamiento global, una manera de moverse, de vestirse, de entrar en relación con los otros. Según Maingueneau, al *ethos* se le puede atribuir un carácter –un conjunto de rasgos psicológicos, tales como jovial, severo, simpático– y una corporalidad que se manifiesta mediante una serie de características físicas. “Carácter y corporalidad” son inseparables. Según el autor, ambos se apoyan en estereotipos valorizados o desvalorizados en el espacio social en el cual tiene lugar la enunciación. En otras palabras, el *ethos* no puede ser aislado de esos parámetros que hacen al discurso, puesto que contribuyen de manera decisiva a su legitimación (Maingueneau, 2008, p. 48). En el

discurso que nos ocupa, CFK aparece vestida de blanco, con un discreto rosario que pende de su cuello hasta su pecho, y se encuentra sentada en el centro de una larga mesa a cuyos lados se hallan sentados los invitados.⁶ La imagen evoca la *Última Cena*, pintada por Leonardo da Vinci. El atuendo y toda la escena en su conjunto que exhibe CFK resultan consistentes no solo con las palabras que utiliza para comenzar su alocución, sino también con las que emplea para darla por finalizada. Veamos el fragmento de cierre:

[...] Me **puse** un poquito mística ahora. Sí, sí, **convengamos** que razones para hacerlo me **asisten**, me **asisten** razones para hacerlo. Y por eso **quería** hoy estar cerca de ustedes, porque **ustedes están** al lado de los que más **sufren**, **están llevando** la palabra de Dios siempre, y de la Virgen y del Evangelio. [...] Y **quería** estar con ustedes porque a mí me **parece** que estando con ustedes **estoy** un poquito más cerca de Dios y de la Virgen también. Así que gracias por venir, y le **copié** una cosa a Francisco, ahora digo ‘por favor, **recen** mucho, mucho por mí’. Pero **recen** mucho porque lo **necesito**. Gracias, muchas gracias.

Lo místico⁷, perteneciente o relativo al misticismo, es, como se sabe, aquello que incluye misterio o razón oculta. Refiere, además, a quien se dedica a la vida espiritual y configura la parte de la teología que trata la vida espiritual, la vida del

⁶ Puede verse al respecto <https://www.casarosada.gob.ar/informacion/archivo/16462-blank-35472369>

⁷ Que incluye misterio o razón oculta. Puede verse al respecto [dle.rae.es](https://www.dle.rae.es)

conocimiento, la dirección de los espíritus y las experiencias con lo divino. Esta última acepción que ofrece el diccionario de la RAE, “experiencias con lo divino”, nos resulta esencialmente importante, ya que, como hemos dicho antes, CFK afirma que siente que está viva por Dios y por la Virgen. Significativamente, la indumentaria, el atuendo blanco y el rosario que exhibe, robustecen la idea de esa percepción “mística”. Por otra parte, la producción de sentido que pone de relieve el vestir de los políticos viene siendo objeto de estudio por parte de Travesedo Rojas y Gil Ramírez, quienes señalan que la forma en que visten varios de los líderes actuales expresa valores ideológicos (Travesedo Rojas y Gil Ramírez, 2019). La elección del color blanco por parte de figuras políticas femeninas estaría asociada a la representación de la honradez, la serenidad, la sabiduría y la transparencia. En este sentido, es muy interesante destacar que CFK opta, muy a menudo, por el color blanco. A propósito de esta cuestión, la revista argentina *Noticias* publicó una nota editorial, durante la campaña electoral de 2019, titulada *¿Por qué Cristina Kirchner eligió el blanco para la campaña?*, en referencia a esa publicación sobre el atuendo de CFK en los actos de campaña,⁸ la diputada Elisa Carrió, líder de la Coalición Cívica, afirmó públicamente: “Se viste de

blanco para dar noción de transparencia frente a Alberto”.⁹

En relación con los valores, la inspiración religiosa que atraviesa la enunciación del orador, Perelman define al justo como aquel que imita a Dios y acepta sus prescripciones: “Esta operación discursiva no admite discernimiento alguno, dado que bastará inspirarse en Dios para recorrer el sendero de la verdad” (Perelman, 1997, p. 151). Parecería, entonces, que las afirmaciones de CFK y la elección de su vestimenta se orientan en esa dirección, es decir, en la aceptación de las prescripciones de Dios y en el percibirse y/o mostrarse inspirada en lo divino. Tal como referimos anteriormente, el *ethos* prediscursivo de la expresidenta es reconocido, desde el comienzo de su gestión frente al Poder Ejecutivo, por establecer una relación en torno al binomio dirigente/dirigido que se sustenta en su condición de líder populista y, como tal, se configura en su imagen de sí a partir del contexto en que se inscribe. Es decir, su legitimidad no está dada solo por lo que dice, sino que fundamentalmente se construye a partir de la *doxa*: aquellos presupuestos y creencias compartidas con el auditorio. Para terminar, consideramos muy oportuno mencionar el trabajo de los teólogos Rubén Dri y Oscar Bocconi (2007) quienes afirman que la Virgen de Luján, así como la Virgen de Itatí, constituyen símbolos religiosos con fuerte reconocimiento y adhesión popular en todo el territorio argentino.

⁸ Cristina Fernández de Kirchner fue vicepresidenta de la Nación entre 2019 y 2023. En ese período Alberto Ángel Fernández fue el presidente luego de ganar las elecciones en diciembre de 2019. La fórmula electoral fue Fernández-Fernández de Kirchner.

⁹ Puede accederse la publicación completa en noticias.perfil.com (noviembre 2019)

Conclusiones

Reflexionar sobre el aporte semántico del modo indicativo en el primer discurso pronunciado por Cristina Fernández de Kirchner, luego del intento de magnicidio del que fue víctima, pone de relieve un efecto de sentido sustentado en una retórica fuertemente ligada con la convicción personal de que su salvación fue una decisión de Dios y de la Virgen. Esa retórica, apoyada en la certeza de la intervención divina, no puede escindirse del *ethos* previo que CFK ha venido construyendo en torno a sí misma. En efecto, en el discurso que hemos analizado, la expresidenta, líder, personalista y carismática, se ha mostrado, a lo largo del tiempo, persuadida del apoyo altamente institucionalizado¹⁰ de un amplio número de seguidores quienes han establecido con ella una suerte de lazo libidinal inscripto en la "identificación". En términos de Freud, "[...] exteriorización de una ligazón afectiva con el otro" (Freud, 2001, p. 99). La libido es, a nuestro criterio, una de las claves para explicar el vínculo social que cohesiona al sector del pueblo que inviste al líder como tal. No es más que una energía, una magnitud de aquellas pulsiones que, según Freud, "tienen que ver con todo lo que puede sintetizarse como 'amor'" (Freud, 2001, p. 100). En ese vínculo afectivo que CFK estableció con un

sector amplio del pueblo se halla el factor de lo religioso. El discurso que CFK pronuncia, expresando desde el inicio su gratitud a Dios y a la Virgen por dejarla a salvo de la muerte, la identifica explícitamente con gran parte de sus seguidores y la identifica, además, con un sector de la iglesia católica ligada con los postulados del Concilio Ecuménico Vaticano II, con la ideología del Papa Francisco, la teología de la liberación. En este sentido, se refuerza un vínculo que apela a la creencia mutua de un ideal común. En ese acto se enlazan el líder y el pueblo como tales. Se trata del acto mítico de la hipóstasis.¹¹ Es oportuno recordar que, según Laclau, la identidad del pueblo es el resultado retroactivo del propio proceso de nominar. Es el líder quien le da el nombre en un pagano rito bautismal. El nombre, así, "se convierte en el fundamento de la cosa" (Laclau, 2005, pp. 36-46). El pueblo del populismo es una *plebs*¹² que reivindica ser el único *populus* legítimo y lo hace por medio de una operación retórica de sinécdoque en la que una parte se presenta como el todo en una plena afirmación de la potencia plebeya (García Linera, 2008). El *ethos* previo de la expresidenta, asentado en su condición de líder populista, resignificó esa condición a partir del atentado del que fue víctima. El poder ya no le está conferido solamente por delegación del

¹⁰ Nos referimos a que Cristina Kirchner accedió al poder como presidenta de la República Argentina con una legitimación del 46% sobre el 76% de los votantes en 2007, 54,11%, sobre el 79% de los votos escrutados en 2011 y en la fórmula compartida con Alberto Fernández en 2019 con más del 48% sobre el 82% del total de votos emitidos. Información en: <https://www.argentina.gob.ar>. Ministerio de Capital Humano.

¹¹ Hipóstasis procede del latín tardío *hypostāsis*, a su vez derivado del griego *hypóstasis*, designa a la consideración de lo abstracto o irreal como real. En la religión cristiana, refiere especialmente a la Santísima Trinidad. La primera definición mencionada por la Real Academia Española (RAE).

¹² En la antigua Roma era la gente común, en contraste con los patricios y más tarde con la nobleza senatorial o la orden ecuestre. Puede verse al respecto [dle.rae.es](https://www.rae.es)

pueblo, sino que, desde ahora, desde el intento de magnicidio, media también la intervención divina en su favor. Esto puede interpretarse no sólo a partir de la elección predominante del modo indicativo, sino también a partir del uso de los conceptos con los que el Concilio Ecuménico Vaticano II y de la Teoría de la Liberación aluden a la relación del hombre con Dios. En efecto, Cristina Fernández de Kirchner se muestra persuadida, según sus elecciones lingüísticas e ideológicas, de que fue salvada de la muerte por decisión de Dios, “valor supremo” (Perelman, 1990). Las experiencias asociadas con ese tipo de eventos en que alguien está puesto en riesgo de muerte y milagrosamente resulta salvado, recibe el nombre de hierofanía¹³ (Elíade, 1973, pp.18-21). Se trata de una especie de revelación sacra que irrumpe en la realidad, a través de lo profano, intentando transmitir lo inexpresable por medio de analogías, las que poseen un elemento no racional difícilmente conceptualizable.

Consideramos, por último, que de nuestra indagación podría inferirse que el *ethos* que Cristina Fernández de Kirchner exhibe, en el discurso analizado, se muestra fuertemente arraigado en la certeza de que le fue otorgada otra oportunidad en la tierra como forma de retribución a su liderazgo, uno enraizado en la preferencia por los compatriotas más desprotegidos. Esa certeza que, tal como hemos expuesto, se observa en

lo que dice y en los modos de decirlo, contribuye, a nuestro criterio, al rediseño de un proyecto político afianzado en la firme decisión de continuar enlazando la fe en Dios y los mandatos de la teología de la liberación con la práctica política.

Referencias

- Aristóteles. (2007). *El arte de la retórica*. Eudeba.
- Aboy Carlés, G. (2004). *Releer los populismos*. Centro Andino de Acción Popular.
- Bello, A. (1954). *Gramática de la lengua castellana*. Sopena.
- Calsamiglia Blancafort, H., y Tusón Vals, A. (1999). *Las cosas del decir: Manual de análisis del discurso*. Ariel.
- Di Tullio, A. (2007). *Manual de gramática del español*. La isla de la luna.
- Dri, R., y Bocconi, O. (2007). *Símbolos y fetiches religiosos en la construcción de la identidad popular*. Biblos.
- Eliade, M. (1973). *Lo sagrado y lo profano*. Guadarrama.
- Freud, S. (2001). Psicología de las masas y análisis del yo. En *Obras Completas* (Vol. 18, p. 86). Amorrortu Editores.
- García Linera, A. (2008). *La potencia plebeya*. Prometeo.
- Gili y Gaya, S. (1964). *Curso superior de sintaxis española*. Vox.
- Giménez, E. (2016). *Las alternancias entre las formas Dios y Jehová: Una interpretación desde el uso variable de las formas lingüísticas en las revistas y los trípticos de los Testigos de Jehová* [Tesis de maestría no publicada]. Universidad de Buenos Aires.
- Giménez, E. (2021). Lingüística y Literatu-

¹³ Del gr. ἱερός hierós «de origen divino, sagrado» y -φάνεια- *pháneia* «manifestación»; cf. fr. hiérophanie. Manifestación de lo sagrado en una realidad profana. Puede verse al respectodle.rae.es

- ra: Una relación más que inevitable. *Cuadernos de la ALFAL*, 2(13), 67-80.
- Hernández Alonso, C. (1984). *Gramática funcional del español*. Gredos.
- Laclau, E. (2005). *On populist reason*. Verso.
- López García, A. (1990). La interpretación metalingüística de los tiempos, modos y aspectos del verbo español: Ensayo de fundamentación. En I. Bosque y V. Damonte (Comps.), *Gramática descriptiva de la lengua española: Las construcciones sintácticas fundamentales. Relaciones temporales, aspectuales y modales* (p. 39). Cátedra.
- Maingueneau, D. (2009). Ethos y escena genérica. En *Análisis de los textos de comunicación* (pp. 93-96). Claves.
- Mailhes, V. (2016). *El futuro de los políticos: Un estudio de la variación morfosintáctica en el empleo de los tiempos de futuro en el discurso político* [Tesis de maestría no publicada]. Universidad de Buenos Aires.
- Mailhes, V. (2021). "*Serás lo que debes ser*": *La variación de los tiempos de futuro en el discurso político* [Tesis doctoral no publicada]. Universidad Nacional de La Plata.
- Narvaja de Arnoux, E. (2009). El análisis del discurso como campo interdisciplinario. En *Análisis del discurso: Modos de abordar materiales de archivo* (pp. 17-18). Santiago de Arcos.
- Perelman, Ch. (1997). Las premisas de la argumentación. En *El imperio retórico* (pp. 49-56). Norma.
- Perelman, Ch. (1997). Los argumentos basados sobre la estructura de lo real. En *El imperio retórico* (pp. 129-151). Norma.
- Perón, J. D. (1946). A las Fuerzas Armadas de la Nación. En *Política y estrategia: No ataco, critico* (pp. 4-10). Pleamar.
- Travesedo Rojas, R., y Gil Ramírez, M. (2019). Vestir la política: La indumentaria como estrategia en comunicación electoral. *Revista Internacional de Relaciones Públicas*, 9(18), 95-118.

La homosexualidad en Túnez: la dialéctica entre la inclusión deseada y la exclusión vivida

Homosexuality in Tunisia: The Dialectic Between Desired Inclusion and Lived Exclusion

Resumen

Este artículo explora la compleja relación entre el deseo de inclusión y la experiencia de exclusión que enfrentan las personas homosexuales en Túnez, en un contexto de tensiones culturales, religiosas y políticas. Se analizará cómo el marco legal vigente, las interpretaciones religiosas conservadoras y las fuertes presiones sociales contribuyen a la persistente marginalización de esta comunidad. Asimismo, se destacará el papel crucial de organizaciones tunecinas como Shams, que trabajan incansablemente en la defensa de los derechos humanos y la promoción de la igualdad.

Palabras clave: Túnez, diversidad sexual, homosexualidad, homofobia, discriminación

Abstract

This article explores the complex relationship between the desire for inclusion and the experience of exclusion faced by homosexual individuals in Tunisia, within a context of cultural, religious, and political tensions. It examines how the current legal framework, conservative religious interpretations, and strong social pressures contribute to the persistent marginalization of this community. Furthermore, the crucial role of Tunisian organizations like Shams will be highlighted, as they tirelessly work in the defense of human rights and the promotion of equality.

Key words: Tunisia, sexual diversity, homosexuality, homophobia, discrimination.

Fuentes Humanísticas > Año 37 > Número 70 > I Semestre > enero-junio 2025 > pp. 141-157 > ISSN 0188-8900 > eISSN 2007 5618.

Fecha de recepción 15/09/2024 > Fecha de aceptación 21/01/2025

wiemessaoudi@yahoo.com

* Universidad de Sfax, Túnez.

"Hemos aprendido a volar como los pájaros, a nadar como los peces; pero no hemos aprendido el sencillo arte de vivir como hermanos"

Martin Luther King

En pleno siglo XXI, una época caracterizada por notables avances en derechos humanos y significativos progresos en la lucha contra diversas formas de discriminación a nivel global, resulta sorprendente y profundamente preocupante que las personas homosexuales¹ continúen enfrentándose a altos niveles de discriminación, estigmatización y violencia. A pesar de los esfuerzos internacionales por promover la igualdad y la inclusión, aún persisten actitudes y comportamientos que marginan a este grupo, privándolos de sus derechos fundamentales y exponiéndolos a situaciones de vulnerabilidad.

Sin embargo, esta realidad varía considerablemente entre diferentes regiones del mundo. En el caso de Túnez, el camino hacia la inclusión y la aceptación de la diversidad sexual se ve obstaculizado por una compleja interacción de factores culturales, religiosos y legales que perpetúan la discriminación y la marginación de la comunidad LGBT.² Este artículo exa-

mina detalladamente esta problemática, destacando cómo las dinámicas de inclusión deseada frecuentemente chocan con la exclusión vivida por las personas homosexuales en el país.

En primer lugar, se aborda el concepto de homofobia, considerada la causa principal de la discriminación y victimización de las personas homosexuales. A continuación, se exploran las causas religiosas, legales y políticas que sustentan esta discriminación. Se analiza cómo la interpretación de preceptos religiosos y la legislación vigente contribuyen a la marginación de las personas LGBT, así como el rol de las políticas públicas en este contexto. Seguidamente, se examinan los ámbitos de la familia, educación, trabajo y salud, identificando cómo en cada uno de ellos se perpetúa la discriminación hacia la comunidad LGBT. Se incluyen también recomendaciones prácticas para combatir esta situación, como la adopción de políticas inclusivas, la promoción de la educación en diversidad y la creación de espacios seguros en todas las esferas de la vida. Posteriormente, se destacan las formas de resistencia y organización de la comunidad LGBT en Túnez. Se resalta el papel de asociaciones como Shams y la importancia de plataformas como Shams Rad, que no solo visibilizan las problemáticas, sino que también ofrecen un espacio seguro y de apoyo para la comunidad. Finalmente, se presenta una comparación con la situación en Argelia y Marruecos, situando a Túnez dentro de un contexto regional.

¹ Con el término "personas homosexuales" vamos a referirnos tanto a hombres como a mujeres cuyo deseo y atracción afectivo-sexual se orienta, básicamente, hacia personas de su mismo sexo.

² LGBT es un término colectivo que engloba a personas lesbianas, gays, bisexuales y transgénero. En diferentes regiones del mundo, se amplía con otras letras para incluir a personas travestis,

intersexuales, queer, asexuales y en proceso de cuestionamiento, formando las siglas LGBTIQ+.

En la sociedad tunecina, las personas homosexuales son víctimas de un sistema que las margina y les niega sus derechos humanos más fundamentales. Esta realidad representa una profunda herida en nuestro entramado social que debemos confrontar y superar. Durante generaciones, un velo de silencio ha envuelto la realidad de las personas homosexuales en Túnez. Este silencio surge del profundo temor a la discriminación y la exclusión social. En un país donde la orientación sexual rara vez se discute abiertamente, muchos homosexuales eligen ocultar su identidad por miedo a represalias y al rechazo, tanto de familiares y amigos como de desconocidos. Esta situación perpetúa un ciclo de invisibilidad y sufrimiento, donde las víctimas se ven obligadas a vivir en la sombra para protegerse de un entorno hostil.

Para comprender completamente esta problemática, es crucial abordar una serie de preguntas fundamentales: ¿Cuáles son las razones detrás de la persistente discriminación de las personas homosexuales en Túnez? ¿Qué factores religiosos, sociales, culturales y políticos contribuyen a esta discriminación? ¿Cuáles son las implicaciones psicológicas y emocionales de vivir en un entorno hostil para los homosexuales? Y, sobre todo, ¿Cómo podemos unirnos en un esfuerzo conjunto para enfrentar y superar estos desafíos, trabajando hacia un futuro más inclusivo y respetuoso para todos los ciudadanos de Túnez?

En efecto, la discriminación contra las personas homosexuales en Túnez tiene su origen en la homofobia, un fenómeno que va más allá de los prejuicios individua-

les y que está estrechamente vinculado a estructuras sociales y culturales profundamente arraigadas, afectando la forma en que se construyen las relaciones y se perciben las identidades dentro de la sociedad. Por ello, antes de abordar la situación de las personas homosexuales en Túnez, es fundamental comprender qué es la homofobia y cómo se manifiesta en nuestra sociedad.

El término homofobia proviene de dos palabras griegas: *fobia*, que significa miedo, y *homo*, que denota igualdad o similitud. Este término fue introducido por el psicólogo estadounidense George Weinberg en su libro *Sociedad y el homosexual saludable*, publicado en 1972. Weinberg lo utilizó para describir el miedo irracional que algunos heterosexuales sentían al interactuar con personas homosexuales. A lo largo del tiempo, la homofobia ha evolucionado para englobar no solo el miedo, sino también “el odio, el rechazo irracional, la aversión hacia la homosexualidad o los homosexuales” (Generelo Lanaspá, 2004, p. 147), perpetuando así un ciclo de exclusión y violencia que desafía los principios básicos de los derechos humanos y la dignidad humana.

Con el tiempo, las definiciones de homofobia han evolucionado y se han enriquecido, reflejando una mejor comprensión de este fenómeno complejo. La Real Academia Española la describe como “aversión obsesiva hacia las personas homosexuales” (Real Academia Española, s.f., definición 1), mientras que el Oxford English Dictionary la define como “hostility towards, prejudice against, or (less commonly) fear of homosexual people or homosexuality” (Oxford University Press,

2023).³ En el diccionario francés Larousse, se describe como “rejet de l’homosexualité, hostilité systématique à l’égard des homosexuels”,⁴ Estas definiciones reflejan una hostilidad irracional hacia la homosexualidad y las personas que la practican, destacando la profundidad de este problema.

El académico Daniel Borrillo amplía esta definición describiendo la homofobia como una “hostilidad general, psicología y social, respecto a aquellos y aquellas de quienes se supone que desean a individuos de su propio sexo o tienen prácticas sexuales con ellos” (Borrillo, 2001, p. 36).

Además, el término homofobia también se emplea en un sentido amplio para referirse al miedo y la intolerancia irracionales contra quienes transgreden las convenciones de género, abarcando a transexuales, transgéneros y travestistas (Aguirre y Rendón, 2008, p. 33). La Organización Panamericana de la Salud (OPS) describe la homofobia como

el fenómeno del prejuicio, estigma o discriminación hacia las personas que mantienen relaciones sexuales con otras de su mismo sexo o que no se ajustan al modelo masculino-femenino (Salinas Hernández, 2010, p. 42).

Esto demuestra cómo la homofobia se extiende más allá de la orientación sexual, afectando a cualquier persona que desafíe las normas de género tradicionales.

En el mismo contexto, el psiquiatra Luis Rojas Marcos introduce el concepto de “pánico homosexual”, describiéndolo como:

Una perturbación grave pero transitoria del equilibrio mental de los adultos, caracterizada por pavor, sin motivo real, a ser acosado y dominado por alguien del mismo sexo. La lista de síntomas incluye ansiedad, agitación, alucinaciones, fantasías persecutorias y comportamientos violentos. Este estado de terror a la homosexualidad tiende a afligir a personas de carácter suspicaz, que se sienten inseguras de su identidad sexual y han eludido a lo largo de su vida situaciones de intimidad física (Rojas Marcos, 2003, p. 2).

Esta descripción del “pánico homosexual” ilustra cómo la homofobia puede desencadenar consecuencias graves y extremas, afectando tanto el bienestar psicológico como el comportamiento de las personas.

La homofobia se manifiesta de manera específica en distintas regiones y culturas, adoptando formas diversas que reflejan las particularidades de cada sociedad. En algunos contextos, se traduce en leyes que criminalizan la homosexualidad, discursos de odio, exclusión social y, en los casos más extremos, violencia física e incluso asesinatos. Estos ejemplos evidencian la gravedad de la homofobia y resaltan la urgencia de abordar este problema a nivel global, promoviendo un cambio cultural que respalde los derechos humanos y la igualdad.

La homofobia en Túnez se manifiesta a través de una combinación de prácticas cotidianas y estructurales que perpe-

³ Traducción nuestra: hostilidad hacia, prejuicio contra o (menos comúnmente) miedo a las personas homosexuales o a la homosexualidad.

⁴ Traducción nuestra: rechazo de la homosexualidad, hostilidad sistemática hacia los homosexuales.

túan un ciclo de exclusión y sufrimiento para la comunidad LGBT. En los espacios públicos, es común que las personas LGBT enfrentan acoso tanto verbal como físico. Desde insultos en las calles hasta agresiones en el transporte público, la hostilidad hacia la diversidad sexual está profundamente arraigada. Estas conductas, lamentablemente, son toleradas e, incluso, justificadas por ciertos sectores de la sociedad, lo que contribuye a la normalización de la discriminación.

En el entorno privado, la homofobia se manifiesta a través del rechazo familiar y social, donde muchas personas enfrentan la marginación y la exclusión al revelar su orientación sexual. Esta hostilidad también se extiende al nivel institucional, donde las leyes que penalizan las relaciones homosexuales legitiman la discriminación y perpetúan un clima de opresión y miedo. Estas normativas no solo permiten prácticas homofóbicas, como detenciones arbitrarias y redadas, sino que también desalientan a las víctimas a denunciar debido al temor de represalias o mayor estigmatización.

Además, Los medios de comunicación y ciertas figuras públicas juegan un papel clave en la perpetuación de la homofobia en Túnez. A través de discursos que refuerzan estereotipos negativos y estigmatizantes, se alimenta un entorno donde la discriminación se ve como algo aceptable. Este tipo de mensajes limita la posibilidad de establecer un diálogo abierto y constructivo sobre la diversidad sexual, dejando poco espacio para el cambio social.

Adentrándonos más en el tema, podemos decir que la discriminación persistente hacia las personas homosexuales en Túnez se ve fuertemente influenciada por una compleja interacción de factores

religiosos, legales políticos y culturales. Estos elementos se entrelazan de manera intrincada, creando un entorno en el que las personas homosexuales enfrentan considerables desafíos en su búsqueda de igualdad y el reconocimiento de sus derechos humanos.

La percepción de la homosexualidad en Túnez ha sido moldeada significativamente por influencias religiosas, que han contribuido a una visión más restrictiva y conservadora. El islam, la religión predominante en el país, ha sido frecuentemente utilizado para justificar actitudes negativas hacia la homosexualidad. Según la interpretación mayoritaria del islam, la actividad homosexual es considerada 'haram', es decir, un pecado prohibido por la ley religiosa, basándose en pasajes coránicos y hadices que condenan estas prácticas.

El Corán incluye aleyas que describen las prácticas sexuales del pueblo de Lot, denunciando estas acciones como deshonestas y contrarias a la ley divina. Estas aleyas reflejan el enfoque del islam hacia la homosexualidad y su posición dentro del estricto marco moral que la religión establece. Un ejemplo notable se encuentra en la aleya siguiente que relata la historia de Lot y su advertencia a su pueblo, donde se condenan las prácticas homosexuales como una transgresión moral grave:

وَلُوطًا إِذْ قَالَ لِقَوْمِهِ أَتَأْتُونَ الْفَاحِشَةَ مَا سَبَقَكُمْ بِهَا مِنْ أَحَدٍ مِنَ الْعَالَمِينَ. إِنَّكُمْ لَأَتَأْتُونَ الرِّجَالَ شَهْوَةً مِنْ دُونِ النِّسَاءِ بَلْ أَنْتُمْ قَوْمٌ مُّسْرِفُونَ

(El Sagrado Corán, Surah Al-A'raf, 80-81).⁵

Este pasaje coránico constituye la base que respalda la percepción de la homosexualidad como un pecado en el contexto islámico, fortaleciendo así la influencia de la religión en la sociedad tunecina y contribuyendo a la discriminación y estigmatización que enfrentan las personas homosexuales en Túnez.

El Profeta Mahoma también expresó claramente su postura respecto a la homosexualidad en un hadiz, en el cual mencionó que aquellos que realizan actos similares a los del pueblo de Lot deben ser castigados:

مَنْ وَجَدْتُمُوهُ يَعْْمَلُ عَمَلًا قَوْمِ لُوطٍ فَاقْتُلُوا الْفَاعِلَ وَالْمَفْعُولَ بِهِ

(Mezziane, 2008, pp. 285-286).⁶

Este hadiz refuerza la visión religiosa que condena la homosexualidad, sirviendo como una base teológica que ha sido ampliamente citada para justificar actitudes de rechazo hacia las personas homosexuales en muchas sociedades islámicas.

Su interpretación estricta ha llevado a la creación de leyes punitivas y políticas discriminatorias que refuerzan la marginalización de la comunidad LGBT.

En el caso de Túnez, la influencia de estos textos religiosos ha consolidado en Túnez una percepción profundamente arraigada de que la homosexualidad es inaceptable y pecaminosa (Khouili y Levine-Spound, 2019, p. 35). Esta visión se ha integrado firmemente en las normas culturales y sociales, reforzando actitudes de rechazo hacia las personas homosexuales. Como resultado, estas personas enfrentan frecuentes y altos niveles de discriminación, estigmatización e incluso violencia debido a su orientación sexual. El entorno creado por estas creencias y prácticas dificulta aún más el avance de los derechos de la comunidad LGBT, perpetuando su marginación en diversos aspectos de la vida social, legal y política del país.

Por otro lado, las leyes tunecinas aún penalizan las relaciones homosexuales, lo que resulta contradictorio con los avances legales y sociales que el país ha experimentado en los últimos años. A pesar de ciertos progresos en materia de derechos humanos, el marco legal sigue siendo represivo en lo que respecta a la diversidad sexual. El artículo 230 del Código Penal de 1913, aunque modificado en 1964, continúa considerando las relaciones homosexuales consensuadas como un delito, castigándolas con penas de prisión de hasta tres años. El texto de este artículo establece:

⁵ Traducción nuestra: Y a Lot cuando dijo a su pueblo: ¿Cometéis una deshonestidad que ninguna criatura ha cometido antes? Ciertamente, por concupiscencia, os llegáis a los hombres en lugar de llegaros a las mujeres. Vosotros sois un pueblo transgresor.

⁶ Este Hadiz del Profeta Mahoma, que aborda la pena de muerte, es ampliamente citado por los Malikíes, Shafíes y Hanbalíes como respaldo para justificar la aplicación de dicha sanción en determinados contextos legales y religiosos. Traducción nuestra: Si encontráis a alguien haciendo lo que hizo la gente de Lot, matad al que lo hace y al que se lo hacen.

اللوّاط أو المساحقة إذا لم يكن داخلًا في أي صورة من
الصور المقررة بالفصول المتقدمة يُعاقب مرتكبهُ بالسجن
مدة ثلاثة أعوام
(C.P.T., 2012 [1913]).⁷

Además del artículo 230, otros artículos del Código Penal tunecino se utilizan para perseguir y criminalizar la expresión de la sexualidad LGBT en el país. Por ejemplo, el artículo 226 aborda los atentados contra la decencia pública, permitiendo la penalización de actos considerados inmorales según interpretaciones subjetivas. El artículo 227 contempla penas severas, incluida la pena de muerte por violación, aunque este castigo extremo no se aplica directamente a cuestiones de orientación sexual, refleja un marco legal punitivo. El artículo 228 establece penas de 6 a 12 años de prisión por agresión sexual, mientras que el artículo 229 incrementa las penas cuando existe un vínculo familiar o una relación de autoridad sobre la víctima (Human Dignity Trust, 2025).

Este conjunto de disposiciones legales crea un entorno hostil y represivo para la comunidad LGBT en Túnez, donde la legislación no solo criminaliza las relaciones homosexuales, sino que también facilita la persecución y estigmatización de las personas por su orientación sexual. A pesar de los avances en algunos ámbitos, como los derechos de las mujeres y la libertad de expresión, la persistencia de estas leyes represivas muestra la disparidad en el progreso hacia la igualdad y la protección de los derechos humanos

para todos los ciudadanos tunecinos.

Esta situación contradice directamente los principios de igualdad y no discriminación consagrados en la Constitución Tunecina, particularmente en su artículo 23, que establece que todos los ciudadanos, independientemente de su género u orientación sexual, deben disfrutar de los mismos derechos y obligaciones ante la ley. El texto del artículo 23 subraya claramente:

المواطنون والمواطنات متساوون في الحقوق والواجبات
وهم سواء أمام القانون دون أي تمييز

(Constitución Tunecina, Artículo 23).⁸

Este artículo refleja un compromiso constitucional con la igualdad y la justicia, garantizando que ninguna persona sea objeto de discriminación por cualquier motivo. Sin embargo, la persistencia de leyes punitivas que penalizan las relaciones homosexuales y otras expresiones de la diversidad sexual pone en evidencia una disonancia entre los principios constitucionales y la práctica legal vigente.

Estas leyes discriminatorias, que continúan siendo aplicadas en Túnez, han conducido a una extensa marginalización y persecución de las personas homosexuales, creando un entorno de exclusión y violencia sistemática. Las autoridades tunecinas han utilizado estas disposiciones legales, basadas en prejuicios y estigmatización, para realizar arrestos, procesos judiciales y condenas que tienen como

⁷ Traducción nuestra: La sodomía, si no entra en ninguna (condena) de los casos incluidos en los artículos anteriores, será castigada con penas de hasta tres años de prisión.

⁸ Traducción nuestra: todos los ciudadanos tienen los mismos derechos y las mismas obligaciones. Son iguales ante la ley sin discriminación alguna. Véase ILGA (2017).

único fundamento la orientación sexual de los individuos. Este enfoque ha fomentado un clima de miedo, represión y discriminación en la sociedad, donde las personas homosexuales son vistas como criminales simplemente por ser quienes son.

Se han documentado múltiples casos de detenciones arbitrarias, violencia física y psicológica, y acoso policial dirigido específicamente hacia la comunidad LGBTQ+. En 2017, por ejemplo, se formularon 71 acusaciones por sodomía (The Guardian, 2018), lo que refleja la persistente criminalización de las relaciones homosexuales en el país. Hacia finales de ese mismo año, un total de 196 homosexuales tunecinos fueron encarcelados (Jeune Afrique, 2017), una cifra alarmante que subraya la gravedad de la situación y la continua violación de los derechos humanos. Estas prácticas legales no solo resultan en la privación de la libertad, sino que también afectan profundamente la dignidad y la privacidad de las personas.

En algunos casos particularmente atroces, la policía ha recurrido a prácticas invasivas y humillantes, como los exámenes rectales forzados, con la intención explícita de "demostrar" la orientación sexual de los detenidos (USDs, 2017). Estas acciones constituyen una violación flagrante de los derechos humanos, así como una falta de respeto total a la privacidad y la dignidad de los individuos. Las personas sometidas a este tipo de humillaciones se enfrentan no solo a la criminalización de su identidad sexual, sino también a un daño psicológico y físico que marca profundamente su vida.

Como consecuencia de estas leyes punitivas y prácticas abusivas, se ha observado un aumento significativo en el

número de personas homosexuales que huyen de Túnez en busca de un entorno más seguro y respetuoso de sus derechos. En 2017, aproximadamente 2,079 personas solicitantes de asilo huyeron del país, buscando protección en naciones como Italia, Alemania y Suiza, que ofrecen garantías legales para la protección de los derechos de las personas LGBT (World Data info, s.f.). Este éxodo masivo pone de manifiesto la gravedad de la persecución que enfrentan las personas homosexuales en Túnez, forzándolas a abandonar su hogar y país en busca de seguridad, libertad y la posibilidad de vivir sin temor a la violencia o la detención.

Este escenario revela la disonancia entre los valores constitucionales de igualdad y no discriminación que deberían regir la sociedad tunecina y las políticas represivas que siguen prevaleciendo. La falta de protección para la comunidad LGBT en Túnez destaca la urgente necesidad de reformas legales y sociales que garanticen la igualdad de derechos y la dignidad para todos los ciudadanos, sin importar su orientación sexual.

Además, la persistencia de la discriminación hacia las personas homosexuales en Túnez se debe en gran medida a la influencia de la política en la formulación y aplicación de las leyes que refuerzan esta discriminación. La falta de voluntad política para abordar de manera efectiva estos problemas y no promulgar leyes que garanticen la no discriminación ha permitido que prevalezca una profunda injusticia. En lugar de promover un marco legal que proteja a todas las personas, independientemente de su orientación sexual, las autoridades han mantenido y reforzado un entorno legal que discrimina a la comunidad LGBT, privándola de sus de-

rechos fundamentales y perpetuando un clima de miedo, represión y persecución en la sociedad tunecina.

Este escenario se ve exacerbado por la política de los grupos islamistas que gobernaron el país después de la Revolución tunecina, conocida como la Revolución del Jazmín, que derrocó al régimen autoritario de Ben Ali en 2011. A pesar de los avances en algunos ámbitos, como la libertad de expresión y la democratización, los islamistas, particularmente el partido Ennahda, que asumió el poder en los primeros años posrevolución, adoptaron una postura conservadora y, en muchos casos, hostil hacia la comunidad homosexual. Bajo su liderazgo, se produjeron retrocesos significativos en cuanto a la aceptación de la diversidad sexual. Ennahda y otros grupos islamistas promovieron políticas basadas en una interpretación estricta del islam, en la que la homosexualidad sigue siendo vista como un pecado grave y una amenaza para los valores tradicionales de la sociedad tunecina.

Este enfoque se tradujo en una retórica pública que, aunque a veces matizada, dejó claro que las personas homosexuales eran vistas como una minoría marginada que debía ser corregida o, en el mejor de los casos, ignorada. Durante este período, se alentó a la sociedad a seguir las enseñanzas religiosas que condenan las relaciones homosexuales, y las autoridades no mostraron disposición alguna para modificar el marco legal punitivo. En lugar de promover la inclusión y la igualdad, se dieron pasos atrás en el reconocimiento de los derechos de las personas LGBT, lo que permitió que las leyes discriminatorias siguieran vigentes,

contribuyendo a la persecución y el acoso de las personas homosexuales.

Además, algunos miembros de la comunidad islamista alentaron explícitamente la persecución de los homosexuales, afirmando que tales prácticas eran incompatibles con los valores nacionales. De este modo, se creó un entorno en el que la identidad sexual de las personas se convirtió en un tema de debate político y religioso, con consecuencias devastadoras para quienes se identifican como homosexuales. Esta postura gubernamental, respaldada por un sector importante de la sociedad, consolidó una cultura de represión y criminalización, dificultando el avance hacia una sociedad más inclusiva y respetuosa de la diversidad.

La falta de respuesta política efectiva ante las crecientes demandas de la sociedad civil para reformar las leyes y garantizar los derechos de las personas homosexuales subraya la persistente desconexión entre los ideales constitucionales de igualdad y no discriminación y las realidades políticas del país. La negativa de los líderes políticos, especialmente los islamistas, a abordar las preocupaciones de la comunidad LGBT y la ausencia de una legislación clara en contra de la discriminación han mantenido a las personas homosexuales en una posición de vulnerabilidad constante, forzándolas a vivir en las sombras y a enfrentar un futuro incierto en su propio país.

También, la falta de educación adecuada sobre la diversidad sexual y de género en países como Túnez desempeña un papel crucial en la perpetuación de la discriminación contra las personas homosexuales en la sociedad tunecina. Cuando la sociedad carece de información precisa

y accesible sobre la pluralidad de orientaciones sexuales e identidades de género, se fomenta el desconocimiento y, con ello, la propagación de estereotipos dañinos y prejuicios. Estos estereotipos, que distorsionan la realidad de las personas homosexuales, contribuyen a crear un entorno de intolerancia y hostilidad hacia aquellos que no se ajustan a las normas sociales tradicionales sobre género y sexualidad en Túnez.

Este vacío educativo no solo favorece la ignorancia, sino que también facilita la perpetuación de actitudes negativas y la construcción de una cultura de rechazo hacia las personas LGBT en Túnez. La falta de programas escolares o iniciativas sociales que promuevan la aceptación y el respeto por la diversidad sexual y de género alimenta el miedo y la desinformación, factores que refuerzan los prejuicios y la discriminación. A lo largo de los años, estas actitudes se han institucionalizado, especialmente en una sociedad tunecina influenciada por normas conservadoras que, en gran parte, aún consideran la homosexualidad como un tabú o una aberración.

La carencia de una educación inclusiva y una mayor conciencia pública sobre estos temas contribuye a que las personas homosexuales en Túnez enfrenten constantemente la marginación, el acoso y la victimización. En muchos casos, se ven forzadas a ocultar su orientación sexual por miedo a las repercusiones sociales, legales o incluso familiares. La falta de espacios seguros y de apoyo educativo crea un entorno donde los homosexuales en Túnez son vistos como "anormales" o "indeseables", lo que incrementa la discriminación sistemática que enfrentan en su vida cotidiana. Como resultado, se per-

petúa un ciclo de exclusión social que afecta no solo a las personas directamente involucradas, sino también al progreso social del país, que sigue estando marcado por la ignorancia y la falta de empatía hacia la diversidad humana.

Uno de los ámbitos más desafiantes para las personas homosexuales en Túnez es el entorno familiar. En este país, la familia ocupa un lugar central en la vida social y cultural, siendo considerada un pilar fundamental de apoyo emocional, social y económico. Los lazos familiares en Túnez son extremadamente fuertes y se espera que los miembros de la familia se mantengan unidos, ofreciendo amor, apoyo y comprensión incondicionales. Sin embargo, esta estructura de apoyo puede convertirse en una fuente de sufrimiento y victimización para las personas homosexuales, quienes a menudo se enfrentan a una realidad muy distinta dentro del núcleo familiar.

Cuando un miembro de la familia decide revelar su orientación sexual, a través del proceso conocido como *coming out*⁹, lo hace con la esperanza de encontrar aceptación y comprensión por parte de sus seres queridos. Este paso es especialmente valiente en una sociedad como la tunecina, donde la homosexualidad sigue siendo un tema tabú y cargado de estigmatización. A pesar de esta valentía, la realidad para muchos jóvenes homose-

⁹ *Coming out*, expresión acortada del inglés "coming out of the closet", literalmente "salir del armario", en el sentido de desvelar algo que está oculto, y es utilizada actualmente por las personas homosexuales, activistas gays/lesbianas y la comunidad científica, para referirse a la asunción pública –en grado variable– de la identidad homosexual. Véase Llopart (2000) y Valocchi (1999, p. 220).

xuales es que, en lugar de recibir el apoyo esperado, se enfrentan al rechazo y la incompreensión por parte de sus propias familias.

En muchas familias tunecinas, la revelación de la orientación sexual de un miembro suele enfrentarse a prejuicios profundamente arraigados, influenciados por creencias religiosas, normas culturales conservadoras y la presión social. La mayoría de los padres tunecinos y los familiares no solo rechazan la orientación sexual de sus hijos, sino que también pueden recurrir a medidas extremas como el aislamiento, el castigo físico o psicológico, e incluso la expulsión del hogar. La desaprobación abierta, la negación de su identidad y la exclusión de eventos familiares refuerzan en estos jóvenes la sensación de diferencia y no pertenencia. En este contexto, Gilbert Herdt y Bruce Koff argumentan lo siguiente:

Todas las familias son homófobas (a menos que se las entrene para que dejen de serlo): las tías, los primos, los padres, las madres, y también las abuelas, esperan y fomentan cierto estilo de vida para sus miembros. Han sido educados para ello. En el imaginario mental familiar, los hijos producen nietos y estos bisnietos, que vivirán como ellos (o si es posible mejor). Nadie previene a las familias de que hay otras opciones. Por eso los y las adolescentes de las minorías étnicas y raciales cuentan con un apoyo del que jóvenes gays y lesbianas carecen: sus familias. En una sociedad racista o xenófoba los hijos de los negros y de los inmigrantes cuentan con quien les proteja de la sociedad que les agrede. Pero ¿con quién cuentan los adolescentes gais al regresar de la escuela? (Herdt y Koff, 2002, p. 16).

Frecuentemente, los familiares culpan al joven homosexual por su orientación sexual, haciéndolo responsable de la deshonra o el sufrimiento en el seno familiar. Esto provoca sentimientos de vergüenza y culpa que impactan negativamente en su autoestima y bienestar psicológico. Además, algunas familias ejercen presión para que sus hijos cambien su orientación sexual, llegando incluso a someterlos a terapias de conversión para ajustarse a las normas heterosexuales. Estas presiones tienen consecuencias devastadoras para la salud mental, generando una lucha interna entre ser fiel a sí mismo y satisfacer las expectativas familiares y sociales.

En casos extremos, la reacción familiar puede escalar a la violencia verbal o física, creando un ambiente de miedo, inseguridad y trauma. La falta de aceptación y el estigma persistente resultan en exclusión, discriminación e incluso la expulsión del hogar, dejando a las personas homosexuales en situación de vulnerabilidad y desamparo.

Este rechazo no solo deja a los jóvenes homosexuales sintiéndose incomprendidos y desamparados, sino que también puede tener graves consecuencias para su salud mental y emocional. El miedo al rechazo familiar y a las posibles represalias obliga a muchas personas homosexuales en Túnez a ocultar su verdadera identidad, viviendo una vida de constante disimulo y temor. La falta de aceptación en el entorno familiar, que debería ser su principal fuente de apoyo y seguridad, los empuja a buscar comprensión y refugio en otros círculos, o incluso a considerar la emigración como una solución para escapar de la opresión y el rechazo.

La victimización de los homosexuales en Túnez no se limita al ámbito familiar, sino que también permea el entorno educativo, incluyendo escuelas, institutos y facultades. Las instituciones educativas tunecinas, en su mayoría, carecen de la preparación adecuada para abordar las necesidades específicas y preocupaciones de los estudiantes homosexuales. Esta falta de preparación conduce a experiencias frecuentes de acoso escolar y discriminación, lo que afecta gravemente el bienestar emocional y el rendimiento académico de estos jóvenes.

En el entorno educativo, se espera que todos los estudiantes encuentren un espacio seguro y acogedor, caracterizado por el respeto y la aceptación, independientemente de su orientación sexual. Sin embargo, la realidad para muchos jóvenes homosexuales en Túnez es diferente. Estos estudiantes enfrentan discriminación persistente y estigmatización en diversas instituciones educativas del país.

La victimización en las escuelas, institutos y facultades puede manifestarse de varias formas. Muchos estudiantes homosexuales son víctimas de acoso verbal, siendo objeto de insultos, burlas y comentarios ofensivos basados en su orientación sexual. Estas expresiones discriminatorias pueden ser tanto directas como indirectas, contribuyendo a un ambiente de hostilidad.

Además del acoso verbal, los estudiantes homosexuales también enfrentan estereotipos negativos y prejuicios profundamente arraigados. Estas ideas equivocadas perpetúan la discriminación y el trato desigual hacia ellos. En situaciones más graves, estos jóvenes pueden ser víctimas de agresiones físicas, que van desde golpizas y empujones hasta otras

formas de violencia. Estas agresiones tienen consecuencias físicas y psicológicas severas para los afectados.

Con el avance de la tecnología, el ciberacoso se ha convertido en una nueva forma de victimización. En las plataformas en línea, los estudiantes homosexuales son objeto de insultos, amenazas y difamaciones, lo que amplifica el alcance y el impacto negativo de la discriminación.

Estas formas de maltrato se agrupan bajo el término *bullying* homofóbico, definido como "toda forma de maltrato físico, verbal o psicológico que se produce entre escolares, de forma reiterada y a lo largo del tiempo" (Buelga, Cava y Musitu, 2010, p. 784).

La discriminación que enfrentan los estudiantes homosexuales tiene un impacto profundo en sus vidas. A nivel emocional, puede provocar elevados niveles de estrés, ansiedad, tristeza, nerviosismo, alteraciones del sueño y depresión. También puede llevar al ausentismo escolar, bajo rendimiento académico e incluso al abandono escolar, limitando su participación completa y equitativa en el proceso educativo.

El impacto de la victimización no se limita a los estudiantes directamente implicados, sino que también afecta a toda la comunidad escolar. Un ambiente tóxico y hostil dificulta el proceso de aprendizaje, fomenta actitudes intolerantes y perpetúa los prejuicios.

El ámbito laboral es otro contexto en el cual los homosexuales tunecinos sufren victimización y discriminación debido a su orientación sexual. Esta discriminación puede manifestarse de diversas formas, como en el proceso de contratación. Las personas homosexuales enfrentan barreras para acceder al empleo debido a los

prejuicios profundamente arraigados en la sociedad tunecina. Algunos empleadores muestran preferencia por candidatos que se ajustan a las normas heteronormativas, negando oportunidades laborales a individuos homosexuales.

Además de la discriminación en la contratación, los empleados homosexuales también enfrentan hostigamiento y acoso en el lugar de trabajo por parte de colegas, superiores o clientes. Esto puede incluir bromas de mal gusto, chistes homofóbicos y comentarios despectivos basados en su orientación sexual. Asimismo, estos empleados sufren discriminación en términos de condiciones laborales, promociones y oportunidades de desarrollo, siendo frecuentemente excluidos de proyectos importantes y beneficios.

La victimización en el entorno laboral debido a la orientación sexual provoca emociones negativas en las personas afectadas, como ansiedad, inseguridad, miedo, tristeza y vergüenza. Estos sentimientos generan exclusión y marginación, afectando negativamente su desempeño laboral y obstaculizando su progreso profesional.

Sin embargo, la victimización de los homosexuales en el lugar de trabajo no solo perjudica a las personas directamente involucradas, sino que también impacta negativamente en el clima y la dinámica laboral. Esto genera tensión y desconfianza entre los empleados, deteriorando la colaboración, la moral y la productividad en el entorno laboral.

El ámbito sanitario es otro contexto donde los homosexuales tunecinos enfrentan victimización y discriminación debido a su orientación sexual. Los profesionales de la salud a menudo carecen de los conocimientos y la sensibilidad necesarios hacia la diversidad sexual, lo

que resulta en un trato inapropiado hacia las personas homosexuales. Este trato inadecuado puede manifestarse de múltiples formas, desde comentarios ofensivos y falta de confidencialidad hasta el rechazo en la atención médica. Como consecuencia, muchas personas homosexuales sienten temor al revelar su orientación sexual a los proveedores de atención médica, por miedo a la discriminación y el maltrato. Este temor limita su acceso a servicios de salud esenciales.

Un problema aún más alarmante es la medicalización de la orientación sexual, en la que algunos profesionales de la salud ven la homosexualidad como un problema médico que necesita ser "curado". Esta práctica discriminatoria es una violación flagrante de los derechos humanos y los principios éticos fundamentales, y también socava la dignidad de quienes la experimentan.

La victimización de los homosexuales en el ámbito sanitario tiene graves consecuencias. Mina la confianza de las víctimas y las lleva a evitar o postergar la atención médica necesaria, lo cual puede tener efectos devastadores en su salud física y emocional. Además, esta discriminación perpetúa un ciclo nocivo de estigmatización y marginación.

A causa de la continua y sistemática victimización que sufren en diversos ámbitos como la familia, la educación, el entorno laboral y el sector sanitario, muchas personas homosexuales en Túnez eligen ocultar su orientación sexual. Esta decisión, que buscan como un mecanismo de protección, les permite resguardar tanto su privacidad como su libertad personal. Este comportamiento refleja el conocido proverbio: "Vivons heureux, vivons cachés" (Vivamos felices, vivamos ocultos), el

cual encapsula la idea de que la discreción y el anonimato pueden ser la clave para una vida más tranquila y segura en un contexto social que aún no ha logrado una aceptación plena de la diversidad sexual.

En los últimos años, la comunidad LGBT en Túnez ha logrado desarrollar varias formas de organización y resistencia para enfrentar la discriminación y los desafíos que surgen en una sociedad que aún está en proceso de aceptar plenamente la diversidad sexual. Entre los pilares fundamentales de esta lucha se encuentra Shams (que significa sol en árabe), la asociación LGBT más influyente y reconocida del país. Desde su creación en 2015, Shams ha trabajado incansablemente para defender los derechos de las personas LGBT, enfrentándose a leyes discriminatorias y promoviendo la igualdad de derechos. Esta organización ha jugado un papel crucial en la visibilización de los problemas que enfrenta la comunidad, brindando apoyo legal, psicológico y social a quienes lo necesitan.

Shams ha conseguido importantes logros en su labor. Por ejemplo, en 2018, lograron que un tribunal tunecino aceptara la demanda de un hombre trans para cambiar su género en los documentos oficiales, un precedente significativo en un país donde la identidad de género y la orientación sexual son temas altamente controvertidos. Además, Shams ha llevado a cabo campañas públicas para despenalizar la homosexualidad, una lucha constante dado que el artículo 230 del Código Penal tunecino sigue castigando las relaciones homosexuales con penas de hasta tres años de prisión.

Otro hito clave en esta batalla por los derechos LGBT es Shams Rad, la primera radio gay en el mundo árabe, lanzada en

2017. Esta emisora desafía los tabúes profundamente arraigados al proporcionar una plataforma para la expresión de la comunidad LGBT. Con una programación que abarca desde temas de derechos humanos hasta relatos personales de miembros de la comunidad, Shams Rad ha jugado un papel fundamental en educar y sensibilizar a la sociedad tunecina. A través de programas como *Parlons* (Hablemos), donde se discuten abiertamente temas relacionados con la sexualidad y los derechos, la radio ha conseguido abrir un espacio de diálogo en un entorno que muchas veces es hostil hacia la diversidad.

Además de sus actividades mediáticas, Shams Rad ha organizado eventos culturales y educativos, como proyecciones de películas y debates públicos, para promover la inclusión y el respeto por la diversidad. Un ejemplo notable fue la organización de un festival de cine LGBT en Túnez, que atrajo a un público diverso y generó un espacio de reflexión sobre los derechos y la aceptación de la comunidad.

Estos esfuerzos liderados por Shams y Shams Rad representan un rayo de esperanza y resistencia en un contexto de adversidad. A pesar de los numerosos obstáculos, estas iniciativas continúan avanzando hacia la igualdad y la aceptación, demostrando que la lucha por los derechos LGBT es posible incluso en entornos complejos. La sociedad civil tunecina, con sus activistas y organizaciones, se destaca como un defensor audaz de los derechos humanos, enfrentando el estigma y abogando por un cambio tanto en el ámbito legal como social.

Sin embargo, aún queda mucho por hacer. La persistencia de desafíos como la discriminación, la violencia y la falta de reconocimiento legal subraya la nece-

sidad de un esfuerzo continuo. La superación de estos obstáculos requiere la colaboración de todos los sectores de la sociedad, incluyendo instituciones gubernamentales, organizaciones no gubernamentales y la comunidad en general. Esta lucha es un recordatorio constante de que la transformación social y el avance hacia una igualdad real solo se logran mediante la perseverancia y el compromiso colectivo, un proceso en el que cada paso cuenta y cada voz es fundamental.

Los desafíos enfrentados por la comunidad en Túnez reflejan, en gran medida, una realidad común en la región del Magreb, donde países vecinos como Argelia y Marruecos también lidian con problemas similares, aunque cada país tiene sus propias particularidades en cuanto a legislación, sociedad y activismo.

Argelia, al igual que Túnez, mantiene leyes que criminalizan las relaciones homosexuales. El artículo 338 del Código Penal argelino impone penas de prisión de hasta dos años para las relaciones entre personas del mismo sexo. Además de la represión legal, la sociedad argelina es predominantemente conservadora, lo que genera un ambiente hostil para las personas LGBT. Los ataques homofóbicos, tanto físicos como verbales, son frecuentes, y las personas LGBT a menudo son obligadas a ocultar su orientación sexual por miedo a la discriminación y la violencia.

Sin embargo, a pesar de este entorno restrictivo, han surgido movimientos de resistencia. Organizaciones como Alouen y Mawjoudin han empezado a trabajar en la visibilización de la comunidad LGBT y en la promoción de los derechos humanos. Aunque estas organizaciones operan mayormente en la clandestinidad debido

al riesgo de represalias, su existencia es un testimonio del deseo de cambio y del esfuerzo por construir una sociedad más inclusiva.

En Marruecos, la situación es similar en cuanto a la penalización de la homosexualidad. El artículo 489 del Código Penal marroquí castiga las relaciones homosexuales con penas de prisión de seis meses a tres años. Al igual que en Argelia, la sociedad marroquí es profundamente influenciada por valores tradicionales y religiosos, lo que perpetúa el estigma y la discriminación hacia las personas LGBT.

A pesar de ello, Marruecos ha visto emerger grupos activistas que luchan por los derechos LGBT. Organizaciones como Aswat y Mouvement Alternative pour les Libertés Individuelles (MALI) están a la vanguardia de esta lucha, utilizando plataformas digitales para crear conciencia y brindar apoyo a la comunidad LGBT. Estas organizaciones también trabajan para documentar las violaciones de derechos humanos y abogar por reformas legales, aunque enfrentan una fuerte oposición tanto del gobierno como de sectores conservadores de la sociedad.

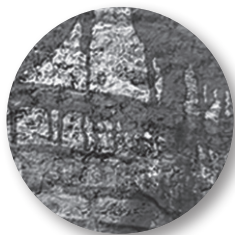
Para concluir, podemos decir que la discriminación hacia las personas homosexuales en Túnez es un problema profundamente enraizado, influenciado por la homofobia, interpretaciones religiosas conservadoras y un marco legal y político que limita los derechos y libertades de la comunidad LGBT. Esta discriminación se manifiesta en múltiples ámbitos, como la familia, el entorno educativo, el entorno laboral y el acceso a servicios de salud, perpetuando un ciclo de exclusión y marginalización. Sin embargo, en medio de estas dificultades, es crucial destacar el papel fundamental de organizaciones

como Shams y plataformas como Shams Rad. Estas iniciativas no solo luchan incansablemente por los derechos de la comunidad LGBT, sino que también actúan como faros de esperanza y motores de cambio en una sociedad que aún enfrenta fuertes resistencias al respecto. El trabajo de estas organizaciones es vital para visibilizar las injusticias y promover un diálogo que fomente el respeto y la inclusión. Es imperativo que sus voces continúen siendo amplificadas, y que las políticas evolucionen de manera progresiva para garantizar la dignidad, los derechos y la igualdad de todos los ciudadanos, independientemente de su orientación sexual. Aunque el camino hacia una sociedad más justa e inclusiva es largo y desafiante, el esfuerzo constante de estas organizaciones y un compromiso colectivo de la sociedad pueden abrir paso a un futuro donde la igualdad y el respeto sean una realidad para todos.

Referencias

- Borillo, D. (2000). *Homofobia*. Bellaterra.
- Buelga, S., Cava, M.-J., y Musitu, G. (2010). Cyberbullying: victimización entre adolescentes a través del teléfono móvil y de Internet. *Psicothema*, 22(4), 784-789.
- República de Túnez. (2014). *Constitución Tunecina*. https://www.constituteproject.org/constitution/Tunisia_2014?lang=es
- República de Túnez. (2012 [1913]). *Código Penal de Túnez*. Publicaciones de la Imprenta Oficial de la República de Túnez. <https://www.ilo.org/dyn/natlex/docs/ELECTRONIC/61250/60936/F1198127290/TUN-61250.pdf>.
- El Sagrado Corán (J. Cortés, Trad.). (s.f.). http://www.jzb.com.es/resources/el_sagrado_coran.pdf.
- Generelo Lanaspá, J. (2004). *Cómo superar la homofobia: Manual de supervivencia en un medio hostil*. Gay Saber.
- Herdt, G., y Koff, B. (2000). *Gestión familiar de la homosexualidad*. Ediciones Bellaterra.
- Human Dignity Trust. (2025). *Country Profile: Tunisia*. <https://www.human.dignitytrust.org/country-profile/tunisia/#:~:text=Same%2Dsex%20sexual%20activity%20is,are%20criminalised%20under%20this%20law.>
- ILGA. (2017). State-Sponsored Homophobia. https://ilga.org/downloads/2017/ILGA_State_Sponsored_Homophobia_2017_WEB.pdf
- Jeune Afrique. (2017, diciembre 19). Tunisie: Shams Rad, la première radio gay du monde arabe. *Jeune Afrique*. <https://www.jeuneafrique.com/503420/societe/tunisie-shams-rad-la-premiere-radio-gay-du-monde-arabe/>.
- Khouili, R., y Levine-Spound, D. (2019, Marzo). Article 230. *Une histoire de la criminalisation de l'Homosexualité en Tunisie*. Hirschfeld-Eddy-Stiftung; Law and Society in the Muslim World – Harvard Law School; European Endowment For Democracy.
- Larousse. (s.f.). Homophobie. En *Larousse*. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/homophobie/40296>
- Llopart, A. (2000). *Salir del armario*. Temas de hoy.
- Mezziane, M. (2008). Sodomie et masculinité chez les juristes musulmans du IXe au XIe siècle. *Arabica*, 55(2), 276-306.

- Oxford University Press. (2023). Homophobia. En *Oxford English Dictionary* <https://www.oed.com/search/dictionary/?scope=Entries&q=homophobia>
- Real Academia Española. (s.f.). Homofobia. En *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/homofobia?m=form>
- Rojas Marcos, L. (2003). *La pareja rota: Familia, crisis y superación*. Espasa.
- Salinas Hernández, H. M. (2010). *Políticas de disidencia sexual en América Latina: Sujetos sociales, Gobierno y mercado en México, Bogotá y Buenos Aires*. Ediciones Eón.
- The Guardian. (2018, noviembre 14). Rights groups condemn 'brutal and humiliating' tests on gay men in Tunisia. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/global-development/2018/nov/14/rights-groups-condemn-brutal-and-humiliating-tests-on-gay-men-in-tunisia>.
- U.S. Department of State. (2017). *Country Report on Human Rights Practices for 2017*. <https://www.state.gov/j/drl/rls/hrrpt/humanrightsreport/index.htm?year=2017&dld=277267#wrapper>.
- Valocchi, S. (1999). The class-inflected nature of gay identity. *Social Problems*, 46(2), 207–224.
- World Data info. (s.f.). *Asylum applications and refugees from Tunisia*. <https://www.worlddata.info/africa/tunisia/asylum.php>.



CECILIA COLÓN HERNÁNDEZ*

Galería de títeres de Pita Amor: **la sociedad mexicana en los años 50**

*A Guadalupe Amor, la mexicana
que es dueña de la tinta americana.*

Pita Amor

La mirada seductora de Pita Amor sentada sobre una alfombra dejaba ver la coquetería que la distinguía en la foto que adorna la portada de la esperada segunda edición de su único libro de cuentos: *Galería de Títeres*. Originalmente, este libro fue editado en 1959 por el Fondo de Cultura Económica en su colección Letras Mexicanas; desde ese año hasta el 2024 no había sido reeditado, era imposible conseguirlo y tuvieron que pasar 65 años para que los nuevos lectores pudieran tenerlo al alcance y poder descubrir a esta autora que ha sido poco visitada en los últimos años.

Personaje controversial y polémico, Pita Amor (1918-2000) se distinguió socialmente por una vida relajada y fuera de las normas sociales de la época. Sin embargo, su obra literaria, como señala su biógrafo Michael K. Schuessler en el prólogo de esta nueva edición, abarca en prosa la novela semiautobiográfica *Yo soy mi casa* (1957) y el libro de cuentos *Galería de títeres* (1959), amén de numerosos

Amor, P. (2024).
Galería de títeres.
Lumen.

Fuentes Humanísticas > Año 37 > Número 70 > I Semestre > enero-junio 2025 > pp. 159-162 > ISSN 0188-8900 > eISSN 2007 5618.

Fecha de recepción 18/01/2025 > Fecha de aceptación 04/02/2025

cecicolon@prodigy.net.mx

* Universidad Autónoma Metropolitana, México.

libros de poesía, entre los que destacan *Polvo* (1949), *Décimas a Dios* (1953)¹ y *El zoológico de Pita Amor* (1975).²

Tener entre las manos un libro del que sólo había lejanas referencias es un maravilloso regalo que la Editorial Lumen hace, sobre todo, a los lectores que buscamos esos textos olvidados escritos por mujeres.

Galería de títeres está compuesto por 40 cuentos, algunos muy cortos, en los que Pita Amor refleja mucho de lo que ella vivió sin decir que sean totalmente autobiográficos, aunque hay elementos que lo dejan ver. Prácticamente todos los personajes son de clase media alta o clase alta; muchos de ellos se ubican en ambientes adinerados, en amplias casonas de la colonia Roma, algunas venidas a menos, como en "La vieja rica", o presentando el derroche de la riqueza como en "Amalia Frías". Pita Amor nos da en sus cuentos una interesante fotografía de lo que eran los comportamientos sociales en esa década de los años 50 y que ahora podrían parecer fuera de época. No obstante, la riqueza del lenguaje y de las metáforas es enorme. Revisemos el inicio de dos cuentos, el primero se titula "Abonbina Meléndez": "Abonbina Meléndez tenía una sonrisa dulce y unos ojos traspasados de amargura" (Amor, 2024, p. 26). El segundo es "Moneda": "De su cama había hecho un sarcófago. Desde ahí hacía el inventario de sus cenizas. Se abandonaba horas y horas a complacerse en el fracaso" (Amor, 2024, p. 31). Metáforas trascendentales para los personajes que describe con unas cuantas palabras desde las primeras líneas de cada texto. Pita Amor cumple con la premisa por excelencia de la escritura del cuento que es no desperdiciar ninguna palabra, ninguna descripción, todo debe ser necesario y sólo se utiliza lo que debe ser en cada texto, nada debe de sobrar y esto se puede constatar al hacer la lectura de los cuentos que atrapan al lector desde el inicio sin escatimar el lenguaje poético que le es tan natural a la autora.

¹ *Décimas a Dios* tuvo dos ediciones en 1953 y la tercera fue hasta el 2018, en el aniversario del nacimiento de la autora. *Yo soy mi casa* se editó una primera vez en 1957 y la segunda fue en el 2018 por la misma razón. Poseo un tomo de sus *Poesías Completas (1946-1951)*, publicado en 1951, que reúne *Yo soy mi casa*, *Puerta obstinada*, *Círculo de angustia*, *Polvo* y *Más allá de lo oscuro*, con prólogo de la también destacada poeta Margarita Michelena. Sin embargo, cabe hacer notar que ella escribió mucho más, fue una prolífica poeta.

² Según cuenta Salvador Encarnación en su artículo "Pita Amor: dos amistades y un libro", *El zoológico de Pita Amor* fue producto del asedio del pintor Rodolfo Chávez Parra a la autora, en los años 60, quien le llamaba todas las noches para que le escribiera una décima sobre algún animal que él nombraba, pues le preocupaba el mutismo por el que pasaba en ese momento la poeta (Encarnación, 2024, párr. 3).

Sobre el título del libro, Schuessler explica en el prólogo que:

Según la autora, esta colección originalmente se iba a llamar “Inventario de arrugas”, título que refleja nítidamente los temas “femeninos” que abarca la mayoría de sus ficciones: la vejez, la soledad, la decadencia [...] No obstante, al incluir textos de temas tan disímiles como la pobreza, la homosexualidad [...], su autora escogió otro título: *Galería de títeres*, frase que describe muy bien la manera en que todos los personajes incluidos en el libro, tanto masculinos como femeninos [...] son manipulados por ocultas fuerzas que se imponen, muchas veces a través de los modales religiosos y sociales de la época en que le tocó vivir (Amor, 2024, pp. 8-9).

Efectivamente, uno de los grandes aportes de este libro es, justamente, el retrato de una sociedad que durante décadas instituyó valores y una forma de vida que parecía inamovible. Como dice Schuessler, los temas de la vejez, la soledad y la decadencia dejan ver un interés especial por parte de la autora, recordemos que justamente estas tres situaciones las vivió ella misma hacia el final de su vida, ¿acaso fue una especie de presentimiento? Habrá que leer el libro para contestar esta pregunta.

Otro tema interesante es el manejo del tiempo, de la apariencia. Mientras que ahora una mujer de 50 o 60 años aún puede hacer muchas cosas; en aquellas décadas ya estaba acabada, su vida útil había llegado a su final. Esta realidad se describe en “La señora Yamez”, “Celia Llorentes” y “La abandonada”, cuentos en los que, retomando lo dicho en el párrafo anterior, se nota el temor por rebasar una edad en la que se acaba la lozanía, la juventud, la belleza...

Otro rasgo distintivo de esos años era la medida en el comportamiento, sobre todo, para las mujeres y, en este sentido, la autora era blanco de muchas críticas por lo que hacía y lo que escribía, pues en esos años había quienes dudaban que ella fuera capaz de escribir poesía de la calidad con que lo hacía. Recordemos las palabras del propio Alfonso Reyes cuando le preguntaron si él escribía los versos que ella firmaba: “Nada de comparaciones odiosas, aquí se trata de un caso mitológico”. Quizás la respuesta más obvia fue el famoso soneto “Letanía de mis defectos” con el que Pita Amor contesta, en el tono retador y provocador que tanto le gustaba, a todos los que no creían en su enorme creatividad poética.

Así como la autora ha sido reconocida por su poesía, ahora lo será por su prosa ágil, en momentos poética, en momentos lúdica, en momentos apenas tocando muy veladamente algún tema

escabroso como en “El casado” o “Raquel Rivadeneira”; pero no deja de ser fuerte, interesante y nos deja ver mucho de lo que vio y vivió cuando estaba en el siglo. *Galería de títeres* es una invitación a conocer otra faceta de una escritora que aún tiene mucho que ofrecer a quien la busque, a quien se atreva a desentrañar lo que ella ofrece en una narrativa que, si bien corta, no está exenta de momentos sublimes y dignos de la mejor pluma.

Referencias

Amor, P. (2024). *Galería de títeres*. Lumen.

Encarnación, S. (2024). Pita Amor: dos amistades y un libro. *La Gaceta de la Universidad de Guadalajara*. <https://www.gaceta.udg.mx/pita-amor-dos-amistades-y-un-libro/>

JAIRO DE JESÚS LÓPEZ FLORES*

El presente es de ellas. Bandas femeninas de rock en México (2000-2022). Reseña crítica

La presente obra aborda el auge actual de las agrupaciones musicales conformadas exclusivamente por mujeres. El libro de Raúl Heliodoro Torres Medina constituye un ejercicio historiográfico propositivo y novedoso que llena un vacío temático referente a la visibilización femenina en el rock mexicano del siglo XXI. El estudio de esta temática se ha delimitado principalmente hasta la década de 1990 y suele concentrarse únicamente en la Ciudad de México (CDMX) (Torres Medina, 2022, pp. 17-20). Asimismo, los aportes de esta investigación no se limitan a este aspecto, ya que ofrece una amplia crítica de fuentes. Torres Medina implementa entrevistas propias, recursos web y un vasto estado de la cuestión que permite dimensionar las problemáticas discutidas de modo diacrónico, priorizando así el eje histórico. Finalmente, el análisis vinculado a la cercanía con los acontecimientos se inserta en los debates teórico-metodológicos de la historia del tiempo presente y ofrece una respuesta sobre cómo la historiografía ha respondido al contexto pospandémico.

La obra está dividida de la siguiente manera: un prólogo a cargo de Tere Estrada, seguido por una introducción, cuatro capítulos, conclusiones y un apéndice con información de las bandas, elaborado por Torres Medina. Tanto en la introducción como en el primer capítulo se justifica el corte temporal el cual, siguiendo principalmente los postulados de Julio Aróstegui (Torres Medina, 2022, pp. 22-25), busca definir un microproceso que el autor denomina fase digital. Esta fase está caracterizada por el impacto que ha tenido la tecnología en la música a partir de las redes sociales y plataformas de *streaming*, mientras que el proceso de larga duración

Torres Medina,
Raúl Heliodoro.
(2022). *El presente
es de ellas. Bandas
femeninas de rock
en México (2000-
2022)*. Ediciones
Quinto Sol.

Fuentes Humanísticas > Año 37 > Número 70 > I Semestre > enero-junio 2025 > pp. 163-166 > ISSN 0188-8900 > eISSN 2007 5618.

Fecha de recepción 13/12/2024 > Fecha de aceptación 19/02/2025
jairolf7359@gmail.com

* Universidad Nacional Autónoma de México, México.

en el que este microproceso se inserta puede fecharse desde los inicios del rock en México a finales de 1950. Por su parte, el cierre en 2022 se debe a que hasta ese año culminaron las políticas públicas destinadas al confinamiento por la pandemia de COVID-19, lo que implicó cambios abruptos que afectaron de modo notorio a la industria musical al suspender las presentaciones en vivo.

Esta delimitación resalta cómo las agrupaciones femeninas en la historia del rock mexicano han enfrentado un entorno predominantemente masculino, caracterizado por la invisibilización, el acoso y la deslegitimación debido a su género. Esta situación, aunque con sus particularidades, encuentra un antecedente histórico en otras escenas musicales del pasado, como las orquestas o conjuntos de jazz. Regresando al tema del rock, a pesar de la falta de continuidad o referencias directas a grupos femeninos anteriores al año 2000 por parte de las intérpretes de este siglo —con la notable excepción de Las Ultrasónicas—, el autor presenta un recuento de las bandas del siglo xx (19 con residencia en la CDMX y dos en otros estados). De este modo, el análisis busca demostrar un incremento significativo en la actualidad, reflejado en 96 bandas (48 en la CDMX y el resto distribuidas en otros estados) con material original grabado o publicado (se excluyeron las “bandas de covers”, es decir, aquellas sin música de autoría propia).

En el segundo capítulo se ofrece una primera respuesta al porqué de este incremento, a partir de un análisis de las condiciones estructurales que ha travesado el mercado de la música. Destaca que la migración del formato físico al digital ha implicado que las músicas puedan deslindarse en mayor o menor medida de las condiciones impuestas por los grandes sellos discográficos y/o estudios, al poder grabar su material de forma independiente o casera, así como encontrar difusión en las redes sociales, principalmente YouTube, Facebook y Spotify. No obstante, ello también ha involucrado desafíos como las bajas regalías que otorgan las principales plataformas para escuchar música a los artistas o la necesidad de invertir en material audiovisual para atraer a una mayor cantidad de audiencia.

La tercera parte está dedicada a la relación con otros músicos, con el público y con los lugares de interacción musical (desde foros y salas de ensayo hasta estudios de grabación y estadios). Tal y como señala Estrada en el prólogo, el rock está asociado a la fiesta y lo público, mientras que lo femenino al hogar y lo privado (Torres Medina, 2022, p. 9). Este contraste refleja los prejuicios misóginos que enfrentan las músicas al desafiar los roles tradicionales, especialmente al trabajar en horarios nocturnos o

durante varios días. Por ende, las bandas relatan que, aunque no se trata de una totalidad, tanto el público, como técnicos, promotores u otros músicos acostumbrados a un espacio masculino demeritan la calidad de su trabajo por su género incluso antes de escucharlas tocar; juzgando el simple hecho de presentarse en el escenario, su aspecto, así como su conocimiento y técnica musical, etcétera. Ello ha abonado a que se conformen bandas exclusivamente de mujeres pues, aunque no en todos los casos fue el objetivo inicial, buscan trabajar en espacios donde encuentren un trato igualitario.

A lo anterior se suman dificultades del quehacer musical independiente, como la amplia competencia por foros que proporcionen las condiciones óptimas para tocar dentro de la CDMX o la falta de espacios en otros estados. Otro problema es la falta de remuneración, debido al pésimo trato de empresarios, promotores y managers, razón por la que las artistas necesitan realizar actividades laborales ajenas o complementarias a la música. Sin embargo, la respuesta de las bandas a estas críticas consiste en profesionalizar su interpretación, no para satisfacer las exigencias de sus supuestos jueces, sino para acallarlos con su talento, el cual se ve reflejado en la publicación constante de material propio, una base consolidada de aficionados y redes de colaboración dentro y fuera de la web, así como su participación tanto en la *escena underground* como en festivales o conciertos masivos dentro y fuera del país.

El cuarto capítulo versa sobre la inferencia de la tercera y cuarta ola del feminismo desde la perspectiva de las bandas. Si bien algunas compositoras manifiestan ser parte de este movimiento, expresando esta ideología dentro de sus letras, participando activamente en marchas, plantones, colectivas y otras actividades, no todas las intérpretes se identifican con esta postura (por lo menos desde la música). No obstante, ambos movimientos han coexistido de manera orgánica, compartiendo objetivos comunes como luchar por la igualdad de género y la lucha por espacios para dar visibilidad y empoderamiento social y cultural a las mujeres. El trabajo conjunto se refleja en festivales hechos por y para mujeres, como La Marketa en CDMX, o la creación de redes de colaboración para difundir el trabajo de las artistas, como es el caso de las bandas Neptuna y Onyricats con el colectivo Energía Nuclear. Por lo que hay un cambio cultural que también contribuye al aumento de bandas femeninas.

A partir de lo discutido, el autor concluye que la mirada hacia el futuro de estas agrupaciones en el contexto pospandémico se centra en analizarse y visibilizarse dentro de la escena, conseguir

mejores condiciones de pago por las presentaciones y lograr una mayor unidad entre las bandas femeninas.

En mi opinión, el libro dista de ser un simple anecdotario porque problematiza las condiciones sociopolíticas y culturales que enfrenta esta escena. Aún así, al final de la obra se ofrecen valiosas semblanzas, discografía completa y códigos QR que redireccionan a videos de todos los grupos. El fin es invitar al lector a conocer una amplia variedad de propuestas sonoras ya que, si bien se prioriza el rock, también hay bandas de otros subgéneros vinculados a esta escena como es el caso del metal, grunge, punk, surf, pop, etcétera.

Para concluir esta reseña, y a propósito de la discusión en el presente número de esta revista, me gustaría resaltar que uno de los principales aportes del autor es implementar la categoría analítica copartícipe de investigación con el fin de sustituir el término “sujeto de investigación” porque:

[...] mientras el segundo es impersonal y jerárquico –ya que pone bajo la lente del microscopio a quienes testimonian, lo que implica la superioridad de quien investiga sobre el investigado–, el primero las hace inclusivas y participantes, es decir, el análisis fluye en la medida en que aportaron sus experiencias, vivencias y opiniones respecto a diversas problemáticas que se abordan en este trabajo. Ellas fueron de la mano junto con el historiador para que este construyera su entramado discursivo (Torres Medina, 2022, p. 21).

En tal sentido, este libro es un ejemplo de cómo trazar un eje transversal que permita un diálogo interdisciplinar entre las artes, las humanidades y las ciencias sociales. Lo anterior, sumado al ágil manejo de fuentes, representó una alternativa en los momentos de confinamiento ocasionados por la pandemia de COVID-19 y, por tanto, explica que la propiedad de la historiografía para analizar las expresiones sociopolíticas y culturales de nuestro propio contexto forma parte de cómo estamos pensando el concepto de historia a poco más de dos décadas del siglo XXI. De este modo, esta obra es un referente obligado en los estudios de rock en México.

MARÍA CONCEPCIÓN HUARTE TRUJILLO*

***Las alas de la libertad:* una mirada cinematográfica a la esencia de la libertad**

A Gaby Medina
1946-2024

A través de un enfoque cinematográfico, *Las alas de la libertad* nos invita a reflexionar profundamente sobre el significado de la libertad, tanto en el pasado como en el presente. Esta obra aborda de manera integral los diversos aspectos de la libertad: desde lo individual, como el pensamiento, la expresión y el movimiento, hasta lo colectivo, como la participación política y la lucha contra la censura.

Este libro es el resultado de un esfuerzo colectivo realizado por siete miembros del Seminario Genealogía de la Vida Cotidiana, en su mayoría profesores investigadores del Departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. La edición estuvo a cargo del maestro Juan Moreno Rodríguez y fue publicada por Editorial *Scriptoria*. La obra está integrada por la introducción del libro y siete capítulos, en los que los distintos autores seleccionaron diversas historias del cine que exploran el tema de la libertad.

Cabe señalar que el Seminario de Genealogía de la Vida Cotidiana¹ surge como propuesta colectiva para desarrollar la inves-

Luna, M., Medina,
G., Huarte, M. C.,
Ríos, G., Ramírez,
E., Quiroz, T., y
Bernal, T. (2024).
*Las alas de la
libertad en el cine.*
Scriptora.

¹ En 2016 se creó el Seminario de Genealogía de la Vida Cotidiana, el cual se integró por el Área y Cuerpo Académico de historia y Cultura en México de la División de Ciencias Sociales y Humanidades y por el Área de Historia del Diseño de la División de Ciencias y Artes para el Diseño.

tigación y las actividades centradas en el rico y diverso ámbito de la vida cotidiana.

La vida cotidiana abarca una vasta gama de hechos y acciones que a menudo pasan desapercibidos, a menos que algo de nuestro entorno habitual nos llame la atención. Estos incluyen las relaciones familiares y sociales, además de los vínculos rutinarios que constituyen la mayor parte de nuestra existencia.

El estudio de la vida cotidiana implica analizar su lugar en la historia social y su conexión con la historia cultural. Asimismo, explora cómo se relaciona con otras ciencias sociales en búsqueda de antecedentes, conceptos, métodos y elementos de análisis. Este campo es fundamental para disciplinas como la historia, la sociología, la economía, la pedagogía y la psicología, entre otras.

Es importante destacar que el cine ha desempeñado un papel fundamental en la reflexión sobre la vida cotidiana, actuando como un espejo que no solo captura la esencia de la experiencia humana, sino que también ofrece una visión crítica y profunda de las dinámicas sociales, culturales y personales.

Esta reflexión sobre el papel del cine en la representación de la libertad no solo define este concepto, sino que también inspira su práctica. Al recrear hechos históricos y del acontecer cotidiano, las películas nos invitan a recapacitar sobre los medios para alcanzar la libertad, considerando las circunstancias de los actores involucrados.

El contenido del libro está compuesto por siete capítulos, cada uno dedicado a analizar una película cuyo tema central es el ejercicio de la libertad en la vida cotidiana, en distintos contextos culturales e históricos. De este modo, ofrece un panorama enriquecedor sobre la lucha individual y colectiva por la libertad.

Películas como *Días Perfectos* (2024), del renombrado cineasta Wim Wenders y presentada por María Luna, resaltan el poderoso mensaje de su autor sobre la capacidad inherente de cada individuo para construir y ejercer su libertad individual en medio de la rutina diaria. A través de una interpretación magistral, Koji Yakusho transmite con sutileza las emociones y el aprecio por la sencillez de la vida cotidiana, en contraste con un mundo marcado por la complejidad, la competencia y la obsesión por mantener el *statu quo*.

Por su parte, Gabriela Medina nos presenta el filme *Libres* (2023), dirigido por Santos Blancos. Se trata de un documental que aborda la vida cotidiana de monjes en claustros, centrándose en su decisión de vivir apartados del mundo moderno para dedicarse completamente a la oración y la contemplación. A través de entrevistas y escenas de la vida cotidiana en distintos monasterios, *Libres* muestra la vida en libertad de los monjes, caracterizada por

la simplicidad, el silencio y la devoción religiosa. Los monjes están entregados a una vida espiritual conectada con lo divino y buscan el sentido de la vida a través de su vínculo con Dios.

En el marco del cine histórico, María Concepción Huarte presenta la película *La Cristiada* (2012) del director Dean Wright. La cinta aborda el conflicto entre el gobierno mexicano y la Iglesia católica, retratando la rebelión de los fieles católicos que, en defensa de su libertad religiosa, se alzaron en armas durante la Guerra Cristera, un enfrentamiento clave en la historia de México que tuvo lugar en la década de 1920. A través de esa obra, Wright ofrece su visión sobre este complejo episodio, explorando las tensiones políticas y religiosas que marcaron una época crucial en el país.

En el marco de la Época de Oro del cine mexicano, Guadalupe Ríos de la Torre presenta la fantástica película *Mexicanos al grito de guerra* (1943) de los directores Álvaro Gálvez y Fuentes e Ismael Rodríguez. En esta cinta, el eje central es la defensa de la soberanía y la libertad de México ante la invasión del ejército francés. La semblanza de la Batalla de Puebla del 5 de mayo de 1862 es el contexto en el cual el himno nacional juega un papel decisivo como elemento de identidad y cohesión social.

Antz es una película animada que destaca tanto por su innovadora narrativa como por su tecnología pionera. Edelmira Ramírez nos muestra este filme de Eric Darnell y Tim Johnson (1998), en el que se explora, a través de una sociedad de hormigas, la confrontación entre dos visiones del ser: la ausencia del libre albedrío frente a la idea de que el trabajo individual puede sacrificarse en favor del bienestar colectivo. En la vida real, las sociedades de hormigas carecen de autonomía individual; las hormigas operan dentro de un sistema altamente estructurado y jerárquico, sin espacio para la independencia propia. Solo el arte y la magia del cine pueden hacer posible una utopía que impulsa a luchar por sus ideales y anhelos para construir un futuro donde sus sueños se conviertan en realidad y su esfuerzo deje huella en el mundo.

En la actualidad, los procesos migratorios y sus implicaciones sociales, políticas y económicas se manifiestan de manera constante en todo el mundo. América Latina, y especialmente Centroamérica, se han convertido en una de las principales regiones emisoras del flujo migratorio hacia los Estados Unidos. La falta de una gestión migratoria basada en los derechos humanos ha llevado a una violación sistemática de los derechos de los migrantes en tránsito, una situación que se agrava aún más cuando se trata de migrantes irregulares (sin documentos de identificación). En relación con este tema, Teresita Quiroz presenta la película *La jaula de oro* (2013), de Diego

Quemada-Díez. Esta cinta resalta el derecho de las personas a migrar de un país a otro, así como su libertad de movimiento en la búsqueda de una mejor calidad de vida. La película refleja la esperanza de que Estados Unidos sea visto como “la tierra de la libertad”, donde los migrantes aspiran a residir, integrarse en la sociedad y ejercer su derecho a trabajar para mejorar sus condiciones de vida.

La película *El extranjero* (1967), dirigida por Luchino Visconti e inspirada en la obra literaria de Albert Camus, aborda un tema central: la libertad individual y la vida interior en su interacción con una sociedad que impone normas morales y convencionales. La cinta explora la necesidad de romper con esas imposiciones y mostrarse auténtico, basándose únicamente en la experiencia personal. Tomás Bernal presenta esta obra como una representación de la corriente filosófica del existencialismo, destacando su enfoque en la libertad humana y el sentido de la existencia.

En estos filmes se reafirma que la libertad, tanto en la vida cotidiana como en el contexto social, es un pilar esencial para el desarrollo personal y colectivo. A nivel individual, representa la capacidad de tomar decisiones autónomas, actuar según las propias convicciones y perseguir metas personales sin restricciones externas. Esta autonomía fomenta el autoconocimiento, la realización de aspiraciones y la creación de vínculos basados en el respeto y la igualdad, ya sea en las relaciones personales o en el ámbito laboral.

El texto resalta cómo el cine se convierte en un poderoso instrumento para representar y examinar la libertad, ofreciendo no solo una ventana al pasado histórico, sino también una inspiración para el futuro. Con su capacidad única para recrear realidades sociales, el cine actúa como un espejo de la experiencia humana, reflejando las complejidades de la vida cotidiana y las tensiones de nuestras sociedades.

Las alas de la libertad explora también las amenazas que enfrenta el ejercicio de la libertad, como el autoritarismo, la discriminación, la desigualdad o el extremismo, y plantea cómo el cine puede ser una herramienta para resistir y superar estos desafíos. En esta obra, el Seminario Genealogía de la Vida Cotidiana logra captar la esencia de la libertad como un ideal en constante evolución, recordándonos que la lucha por su ejercicio pleno sigue vigente.

Un libro que no solo invita a pensar, sino también a sentir la libertad como un valor universal, a apreciar el cine como un catalizador de cambio y reflexión. Una obra imprescindible para quienes buscan entender, desde una perspectiva cultural y artística, los desafíos y posibilidades de la libertad en el mundo contemporáneo.

Colaboradores

Gustavo García Conde

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4464-6626>

Profesor-Investigador del Departamento de Política y Cultura de la Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, Área académica Humanidades, Hermenéutica y Discurso. Doctor en Filosofía por la UNAM (México) y Profesor-Investigador del Departamento de Política y Cultura de la Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, adscrito al Área académica Humanidades, Hermenéutica y Discurso. Perteneció al SNII del CONACYT. Se dedica al estudio de la modernidad, desde la filosofía, el arte, la historia y la teoría literaria.

gugarcia@correo.xoc.uam.mx

Diana Erika Cruz Jiménez

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5199-0866>

Doctoranda en Estudios Regionales y profesora en la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH). Además, es miembro del Grupo de Estudios sobre Universidad (GEU/Int), el cual se enfoca en interculturalidad, internacionalización e integración de saberes.

Erika_Cro7@outlook.com

Carmen Fernández Galán Montemayor

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6926-6080>

Doctora en Humanidades y Artes, trabaja en la Universidad Autónoma de Zacatecas, México. Sus líneas de investigación abarcan las disciplinas de la semiótica, la hermenéutica y la literatura comparada. También trabaja con los textos herméticos, híbridos y fronterizos entre el arte y la ciencia.

carmenfgalan@uaz.edu.mx

José Filadelfo García Gutiérrez

Orcid: <https://orcid.org/0009-0000-8139-159X>

Es egresado de la Especialización en Literatura Mexicana del Siglo xx por la UAM, unidad Azcapotzalco, y maestro en Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Sonora. Su poesía y ensayos han sido publicados en diversos medios como *Tema y Variaciones de Literatura*, *Fuentes Humanísticas*, *Letras Libres* y *El Universal*.

josefiladelfogg@gmail.com

Alejandro Ortiz Bullé-Goyri

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5317-3410>

Es doctor en Estudios Ibéricos y Latinoamericanos por la Universidad de Perpignan (Francia). Ha impartido cursos sobre historia del teatro, literatura hispanoamericana e historia del arte. Actualmente es Profesor Investigador de Tiempo Completo en la UAM-Azcapotzalco.

ortizote@azc.uam.mx

Antonio Durán Ruiz

Orcid: <https://orcid.org/0009-0007-8569-7984>

Doctor en Literatura Española y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, por la Universidad de Valladolid, España. Autor de publicaciones en las revistas *Castilla. Estudios de literatura* de la Universidad de Valladolid, España; *Graffylia* de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla; *La palabra y el hombre* de la Universidad Veracruzana; *Entreciencias: Diálogos en la sociedad del conocimiento* de la UNAM; *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades* de la Universidad Nacional de Mar del Plata, entre otras.

duran_ru@hotmail.com

José Martínez Torres

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9936-3829>

Estudió en la Universidad Nacional Autónoma de México desde la preparatoria hasta la obtención del Doctorado en Letras. Hizo una estancia de investigación en la Universidad Complutense de Madrid. Se dedica a rescatar y editar documentos literarios, en especial del siglo xx. Los resultados de estos trabajos se han publicado en distintas revistas y editoriales académicas. Es profesor de literatura mexicana en la Universidad Autónoma de Chiapas.

jose.torres@unach.mx

Enrique López Aguilar

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8295-6361>

Hizo la Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas y la Maestría en Letras (Literatura española) en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; es narrador, poeta y ensayista y profesor e investigador en el Departamento de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco desde 1980. Ha publicado 5 libros de cuento, 15 de poesía y 8 de ensayo, así como una antología del cuento mexicano contemporáneo, dos de la obra poética de César Rodríguez Chicharro y otra sobre el grupo de poetas hispanomexicanos. Preparó la edición de la obra poética de Manuel Durán, Federico Patán y Enrique de Rivas, y la de otros seis autores hispanomexicanos, con escasa poesía y obra inédita: Sextante.

alapizzooo@gmail.com

Vicente Francisco Torres

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4947-6301>

Maestro y doctor en Letras Hispánicas por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Actualmente es un Profesor Titular de Carrera Nivel C de Tiempo Completo dentro del Departamento de Humanidades de la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Unidad Azcapotzalco de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM).

vftm@correo.azc.uam.mx

Rafael de Jesús Araujo González

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7292-2501>

Profesor Investigador de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Creador de piezas plásticas y visuales. Ensayista y articulista que aborda temas sobre el arte, la cultura, la educación y la sociedad, con un enfoque crítico y local. Promotor de actividades culturales desde 1991.

rafael.araujo@unicach.mx

María del Carmen Rivero Quinto

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7453-7968>

Doctora en Estudios Literarios por la UAEMéx, miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNII, nivel candidata), organiza y coordina la Jornada de Historia y Literatura. Columnista en la revista digital *Arte Futura MX* con entregas sobre temas histórico-literarios. Recién inicia una estancia posdoctoral en el Instituto de Investigaciones Filológicas (UNAM-IIF).

carmening@hotmail.com

Elina Alejandra Jiménez

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5403-7939>

Magister en Análisis del Discurso por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, y doctora en Letras, Universidad Nacional de La Plata. Ha recibido la beca FINDOC 19 CONICET. Sus áreas de investigación son el Análisis del Discurso y los fenómenos de variación lingüística. Participa de proyectos de Investigación en el Instituto de Lingüística de la Universidad de Buenos Aires. Ha publicado varios artículos en reconocidas revistas científicas dedicadas a los estudios del lenguaje. Es miembro de sociedades lingüísticas nacionales e internacionales.

literatura1967@gmail.com

Graciela Barbieri

Orcid: <https://orcid.org/0009-0009-5780-4986>

Doctoranda en Ciencias Políticas en la Escuela de Política y Gobierno de la Universidad Nacional de San Martín, y es profesora en Ciencias Sociales. Facultad de Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Participó como investigadora en números proyectos radicados en CONICET y en el Instituto de Investigación Gino Germani de la Universidad de Buenos Aires. Sus áreas de investigación son las políticas públicas y las políticas de género. Ha publicado varios artículos en reconocidas revistas dedicadas a los estudios de las ciencias sociales.

gracielabarbieri@gmail.com

Verónica Mailhes

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7074-1483>

Es doctora en Letras, por la Universidad Nacional de La Plata, magíster en Análisis del Discurso, por la Universidad de Buenos Aires, y Traductora Pública Nacional. Actualmente se desempeña como docente e investigadora en la Universidad Nacional de La Matanza y en el Universidad Tecnológica Nacional.

veronicaessex@hotmail.com

Wiem Messaoudi

Orcid: <https://orcid.org/0009-0004-4945-0018>

Profesora de español en la Universidad de Sfax, Túnez.

wiwmessaoudi@yahoo.com

Cecilia Colón Hernández

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4492-761X>

Universidad Autónoma Metropolitana, México. Profesora investigadora de la UAM-Azcapotzalco. Sus líneas de investigación son la Literatura Fantástica con especialidad en vampiros y la Literatura Femenina. Ha tomado parte en congresos y ha dado conferencias sobre estos temas. Sus últimos libros publicados son: *Periodismo femenino de los años 40: El caso de Consuelo Colón* (2022) y *Dobles, sueños y quimeras: Estudios de literatura fantástica mexicana* (2025).

cecicolon@prodigy.net.mx

Jairo de Jesús López Flores

Orcid: <https://orcid.org/0009-0008-7829-6565>

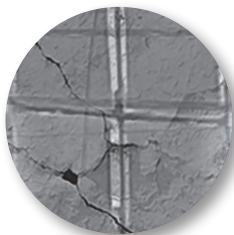
Licenciado en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México con la tesis *Hiperinformación en el contexto de la pandemia de COVID-19. Análisis a través de la metodología transversal entre la historia del tiempo presente y la historia conceptual*. También publicó los artículos "Historia del tiempo presente e historia conceptual: una aplicación transversal en el tiempo pospandémico" en la revista *Diacronías* editada por Palabra de Clío y "Opinión pública sociodigital en los primeros meses de la COVID-19. Un despensar de la democracia" en la revista *Fuentes Humanísticas* adscrita a la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

jairolf7359@gmail.com

María Concepción Huarte Trujillo

Orcid: <https://orcid.org/0009-0009-5085-3355>

mcht@azc.uam.mx



Quienes somos

La revista *Fuentes Humanísticas* es desde 1990 un espacio editorial del Departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. Su objetivo es difundir los resultados de su colectivo académico y establecer un diálogo con investigadores nacionales y del extranjero, del ámbito de las humanidades. Las temáticas y líneas de investigación que orientan su actividad son, esencialmente: historia, historiografía, literatura, lingüística, estudios culturales, educación y comunicación. En el año 1993 la Universidad de Guadalajara, en el marco de la Feria Internacional del Libro, otorgó la **Medalla Honorífica Premio Arnaldo Orfila Reyna** a *Fuentes Humanísticas* como Revista de Difusión Cultural.

Fuentes Humanísticas incluye monografías, artículos, ensayos, reseñas y crónicas breves. Mismos que son dictaminados por pares. El contenido inicia, generalmente con un dossier temático al que siguen diversas secciones. La revista se edita en idioma español, con una periodicidad semestral; el público al que se dirige está formado por investigadores, docentes y estudiantes de nivel superior y posgrado. Formamos parte del índice de Revistas **Latindex** (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal), **EBSCO**, Repositorio **Zaloamati** (Universidad Autónoma Metropolitana), **Clase**, **DOAJ** (Directorio of Open Access Journals), **Biblat** (Universidad Nacional Autónoma de México), **The PKP Index** (Textos en acceso abierto) **REDIB** (Red Iberoamericana de Bibliotecas), **Dialnet** y **Redalyc**.

El primer número apareció en 1990 con su nombre original: *Fuentes*, el cual hacía referencia a los materiales base que dan sustento a una investigación; sin embargo, éste fue modificado debido a que ya existía otra publicación periódica registrada con ese nombre, por lo cual se acordó llamarla *Fuentes Humanísticas*, a partir del número 4, en el año 1992. Esta revista representa seis lustros de resultados de investigación y vinculación entre especialistas de las humanidades; a la fecha se han publicado 57 números, de los cuales solamente tres han sido dobles (15/16, 21/22, 25/26), contamos desde 2011 con una página electrónica, y actualmente en el repositorio Zaloamati y en Open Journal System (OJS).

A lo largo de su historia *Fuentes Humanísticas* ha tenido cambios fundamentales, que han dado lugar a cuatro periodos claramente diferenciados:

	Periodo	Del número	Editores Académicos
1°	1990-1994	1 al 9	Marcela Suárez Sandro Cohen † Alejandra Herrera
2°	1994-2004	10 al 29	Alejandro de la Mora Miguel Ángel Flores † Antonio Marquet
3°	2004-2010	30 al 34 35 al 41	José Ronzón Margarita Alegría
4°	2011-2017	42 al 55	Teresita Quiroz Ávila
5°	2018	A partir del 56	Teresita Quiroz Ávila Álvaro Ernesto Uribe (Editor Técnico)

- 1° En un principio, la revista *Fuentes Humanísticas* se formó como una miscelánea sin secciones definidas, en la que predominaban artículos de tema literario. Tenía un formato carta (21x28 cm) e incluía ilustraciones.
- 2° A partir de 1994, en el número 17, la revista agrega a la miscelánea un dossier temático dedicado a Quebec. En este periodo se incrementa también la presencia de artículos sobre historia e historiografía, cambio que se hace evidente en el número 20.
- 3° Para 2004, con el número 30 cambia su formato a medio oficio y elimina las ilustraciones. Al mismo tiempo, el dossier temático se consolida como la parte fundamental de la publicación y se separan las secciones por líneas de investigación. Para esta tercera etapa, 25% de los artículos corresponden a análisis históricos.
- 4° En 2011, la revista llegó a su número 42, en el cual hubo cambios tanto en el diseño de la portada como en los interiores, se celebraron 20 años de trabajo ininterrumpido y arrancó la versión electrónica de la misma.
- 5° A partir de 2018 se realiza el proceso editorial a través de la plataforma *Open Journal System* (OJS) y se cuenta con registro histórico desde el número 1 a la fecha. Tanto en PDF y desde el número 58 en lenguaje HTML.

Reglas de funcionamiento

Fuentes Humanísticas

OBJETIVOS

La revista *Fuentes Humanísticas* es un espacio editorial del Departamento de Humanidades, perteneciente a la División de Ciencias Sociales y Humanidades, que permite el diálogo entre los investigadores nacionales y del extranjero de las distintas disciplinas que integran el campo humanístico. Sus objetivos son los siguientes:

- Enriquecer el ámbito de las humanidades a través de la publicación de resultados de investigación, que aporten elementos a la discusión académica en las diversas disciplinas humanísticas.
- Estimular, en este contexto, la expresión e intercambio de ideas entre pares.

CARACTERÍSTICAS: CONTENIDO Y ESTRUCTURA

- Como vehículo de comunicación del Departamento de Humanidades, la revista *Fuentes Humanísticas* abre un espacio de discusión y valoración con base en el quehacer académico, para lo cual se apoya en la estructura y estrategias de funcionamiento de la División de Ciencias Sociales y Humanidades.
- En este contexto, el dominio temático de la revista se relaciona con las disciplinas y líneas de investigación propias del trabajo académico departamental: Estudios culturales, Estudios de género, Historia, Historiografía, Teoría de la historiografía, Lingüística aplicada, Literatura, Teoría literaria. Así como comentarios críticos, reseñas; además de difusión sobre actividades académicas, publicaciones y convocatorias.
- La revista se conforma con textos especializados: monografías, artículos y ensayos, que son dictaminados por especialistas. Incluye también un apartado en el que se publican reseñas y crónicas breves.
- La publicación se edita en español, cada seis meses.
- Está dirigida a investigadores, docentes y estudiantes de instituciones de educación superior, nacionales y extranjeras, y a todos los interesados en los temas que trata.
- La publicación pertenece al ámbito de la educación superior y de posgrado.

PROCESO DE DICTAMINACIÓN

- El material que se envíe para ser publicado en la Revista debe ser inédito y no estar concursando en otra publicación, será sometido a un predictamen editorial, mismo que llevarán a cabo los miembros del Consejo Editorial. El objetivo de esta primera parte del proceso es proponer a los autores algunas correcciones necesarias, antes de enviar los textos a dos dictámenes externos para evaluación de pares en ciego. El material se asignará para su predictamen a aquellos miembros del Consejo cuya especialidad se relacione con la temática de los textos que deberán predictaminar. En caso de que las correcciones sean menores, el texto se enviará directamente a los dictaminadores externos. (Proceso que conserva el anonimato)
- Luego que los autores hayan realizado las correcciones sugeridas en el predictamen (una semana), los textos se enviarán a dictámenes externos (tres semanas). Deberán entregar una carta detallando las correcciones realizadas a sugerencia de los dictaminadores.

CRITERIOS EDITORIALES

Generalidades

- Los textos deberán ser **versiones definitivas e inéditas** con una extensión entre 12 y 25 cuartillas a doble espacio, en el caso de artículos y ensayos; 8 a 10 en el de crónicas o comentarios, y de tres a cinco en el de reseñas (tipo Arial de 12 puntos, aproximadamente 25 renglones y 78 caracteres por línea, a doble espacio).
- El título del trabajo se escribirá en mayúsculas y minúsculas, sin punto final, sin subrayar y no deberá ser mayor a 15 palabras. El nombre del autor y el de la institución a la que pertenezca aparecerán al final del texto, y se anexará **nota curricular** no mayor a cinco líneas (aproximadamente 50 palabras).
- Se requiere que los temas de los artículos se apeguen a las líneas de investigación propias de las Áreas del Departamento de Humanidades (historia, historiografía, lingüística, literatura, cultura, estudios culturales, educación y comunicación).
- Los trabajos de investigación incluirán tanto en español como en inglés: título, el **resumen** con una extensión no mayor de cinco líneas, así como al menos cuatro **palabras clave**.
- Las citas textuales que excedan las cuatro líneas irán a renglón seguido y con margen izquierdo de cinco golpes (un tabulador) respecto del resto del cuerpo del texto.
- Las colaboraciones pueden ser individuales o colectivas.
- Todas las páginas que integren el texto deberán estar foliadas con números arábigos consecutivos, en la parte media inferior.

Los originales deberán seguir, para las citas y la bibliografía, hemerografía y cibergrafía, el modelo APA.

Citación en el texto principal

Para la citación de las fuentes se utilizará, dentro del texto del trabajo y a continuación de la cita, el apellido del autor, la fecha de publicación y la página citada entre paréntesis, siguiendo este esquema:

Las autoras sostienen que "en un texto no todo está dicho, siempre es necesario inferir e interpretar" (Hernández y González, 2009, p. 47).

O también:

Rosaura Hernández y María Emilia González (2009, p. 47) sostienen que "en un texto no todo está dicho, siempre es necesario inferir e interpretar".

Las citas en las que se alude a una idea pero no a su autor (indirectas), deberán ser señaladas de la siguiente manera:

La teoría del prototipo (Hudson, 1981) permite la clase de flexibilidad creativa en la aplicación de conceptos.

Bibliografía, hemerografía y cibergrafía

Las fichas deberán seguir los siguientes modelos:

Bibliografía

Las referencias bibliográficas se presentarán de la siguiente manera:

Apellido (s), iniciales (año). *Título del libro*. Lugar de la publicación: Editor.

Almendros, N. (1992). *Cinemanía: ensayo sobre cine*. Barcelona: Seix Barral.

Eco, U. (2009). *Apocalípticos e integrados* (2a ed.). México: Fábula en Tusquets.

- **Dos autores o más autores:**

Hernández Monroy, R., González Díaz, M. E. (2009). *Prácticas de la lectura en el ámbito universitario*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

- **Capítulo en un libro:**

González Echevarría, R. (1984). Humanismo, retórica y las crónicas de la Conquista. En Roberto González Echevarría (comp.), *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana. Coloquio de Yale* (pp. 149-166). Caracas: Monte Ávila Editores.

- **Tesis (de doctorado o de maestría):**

Rey Pereira, C. (2000). *Discurso histórico y discurso literario. El caso de El Carnero* (Tesis de Doctorado). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Ficha hemerográfica

Las fichas hemerográficas de revista se presentarán de la siguiente manera: Apellido (s), iniciales (año). Título del artículo. *Nombre de la revista*, vol., (no.), pp.

Granados Chapa, Miguel Ángel. El esfuerzo improductivo de la nación. *Proceso*, (286), pp. 14-15.

Juliano, D. Cultura popular. *Cuadernos de Antropología*, (16), pp. 25-38.

- **Ficha hemerográfica de periódico:**

Se presentarán de la siguiente manera: Apellido (s), iniciales. Fecha de publicación (día, mes, año). Título del artículo. *Nombre del periódico*, páginas en que aparece el artículo.

García Soler, L. A mitad del foro. Convocatoria y llamados a misa. *La Jornada*. (18 de enero de 2009), p. 16.

Cibergrafía (material electrónico)

- **Libro electrónico:**

Las referencias bibliográficas se presentarán de la siguiente manera:

Apellido (s), iniciales (año). *Título del libro*. Recuperado de [http://-URL o \[versión electrónica\]](http://-URL o [versión electrónica]).

Lotman, I. M. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Recuperado de <http://culturaspopulares.org/populares/documentosdiplomado/I.%20Lotman%20-%20Semiosfera%20I.pdf>

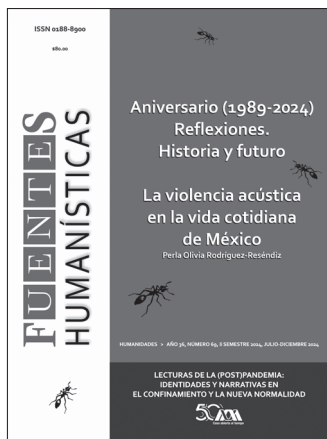
- **Modelos de fichas para casos especiales.**

Cualquier aspecto no previsto en estos lineamientos será resuelto en el seno del Comité Editorial.

Contacto: Álvaro E. Uribe, Editor.
 Teléfono: 53189439

FUENTES HUMANÍSTICAS

Complete su colección, al suscribirse solicite hasta 4 diferentes ejemplares de la Revista semestral **Fuentes Humanísticas**



Precio de suscripción (2 ejemplares)

- \$ 180.00 En la Ciudad de México
- \$ 200.00 En el interior de la República
- \$ 25.00 USD En América Latina
- \$ 30.00 USD En el extranjero

Forma de pago

- Efectivo
- Cheque certificado a nombre de:
Universidad Autónoma Metropolitana
- Depósito en cuenta bancaria
(Comunicarse para proporcionar número)

Información y ventas: Licenciada María de Lourdes Delgado

Librería UAM Azcapotzalco: <https://libreria.azc.uam.mx>

Venta en línea con envío a tu domicilio: <https://casadelibrosabiertos.uam.mx>

Suscripciones

Fecha _____

Adjunto cheque certificado por la cantidad de \$ _____ a favor de la
Universidad Autónoma Metropolitana, por concepto de suscripción y/o pago de () ejemplares de la
Revista **Fuentes Humanísticas** a partir del número ()

Nombre _____
Calle y número _____
Colonia _____ C. P. _____
Ciudad _____ Estado _____
Teléfono _____ Correo electrónico _____

Si requiere factura, favor de enviar fotocopia de su cédula fiscal

R.F.C. _____

Domicilio fiscal _____

* Al suscribirse envíenos un correo para hacerle llegar las promociones y obsequios que otorgamos a nuestros suscriptores

Atentamente

Dra. Teresita Quiroz / Editora / tqa@azc.uam.mx