

Escribir con los restos: Intersemioticidad, cuerpo y ensayo en *Nuestra gloria ~~los escombros~~* de Lucía Calderas

Writing With The Remains: Intersemioticity, Body And Essay In Lucía Calderas's Nuestra gloria ~~los escombros~~

Arely Cárdenas Salgado¹

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA – AZCAPOTZALCO

e-mail: cardenasarely48@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0002-0942-7628>

<https://doi.org.10.54167/leteo.v7i13.2283>

Artículo enviado: 04/03/2026

Artículo aceptado: 14/05/2026

1 * Arely Cárdenas Salgado Licenciada en Letras Españolas por la Universidad de Guanajuato, con especialidad en Literatura Mexicana del siglo XX y maestrante en literatura mexicana contemporánea. Sus líneas de investigación se centran en la estética, las poéticas de la resistencia y los estudios de género, con especial interés en las relaciones entre literatura, visualidad y problemáticas sociales contemporáneas. Su trabajo académico explora las formas en que la escritura articula memoria, violencia y representación en la literatura mexicana actual.

Resumen: El presente trabajo analiza *Nuestras gloria los-escombros* (2025) de Lucía Calderas como un ensayo intersemiótico que desborda las categorías tradicionales de narrativa y ensayo. La obra articula la escritura, visualidad y cuerpo en una poética de la ruina, donde los fragmentos, textuales, visuales y materiales, producen sentido. A través de elementos como la tachadura, la disposición tipográfica, y la estructura en la forma anatómica de una dentadura, Calderas propone una lectura no lineal que activa la competencia intersemiótica. El análisis sostiene que la intersemiotividad funciona como un espacio de fricción entre sistemas de signos, que cuestionan la primacía de lo verbal. Asimismo, la obra se inscribe en un marco decolonial y afectivo, al situar la enunciación en un cuerpo femenino indígena y migrante atravesado por la violencia y la precariedad. En este contexto el ensayo emerge en la obra desde la imposibilidad, fragmentándose y desarticulándose como forma de resistencia, desde ahí se puede redefinir el ensayo como una práctica encarnada que produce conocimiento desde los márgenes.

Palabras clave: Intersemiotividad, Ensayo, Visualidad, Cuerpo, Decolonialidad.

Abstract: This paper analyzes *Nuestra gloria los-escombros* (2025) by Lucía Calderas as intersemiotic essay that exceeds traditional distinctions between narrative and essay. The work intertwines writing, visuality and the body within a poetics of ruin, where textual, visual, and material fragments generate meaning through their interaction. Through elements such as strikethrough, typographic arrangement, and a dental structured composition, Calderas proposes a non-linear reading that activates the reader's intersemiotic competence. The analysis argues that intersemiotivity operates as a space of friction between sign systems, producing alternative knowledge that challenge the primacy of verbal language. Further-

more, the work is situated within a decolonial and affective framework, as it speaks from a female, indigenous, and migrant body market by precarity and violence. In this context, the essay emerges from impossibility, fragmenting and disarticulating itself as a form of resistance. Thus, the work redefines the essay as an embodied practice that generates knowledge from the margins.

Keywords: Intersemiotivity, Essay, Visuality, Decoloniality.

Nuestra gloria los-escombros (2025) de Lucía Calderas propone una estética y poética de la ruina que opera simultáneamente en la dimensión verbal y visual. Es una obra que se conforma como un dispositivo en el que la escritura, la forma, los tachones y los dientes coexisten como materiales de un mismo texto híbrido. Esta obra puede leerse como un laboratorio intersemiótico el cual es un espacio de convulsión creativa difícil de clasificar en un solo género, porque se conforma de signos heterogéneos: narrativa, poesía, ensayo, palabras, diagramas, círculos, dibujos anatómicos, imágenes, etc., estos signos se traducen unos en otros sin perder su distancia específica, ni su relación entre ellos. Lo que resulta de esta convulsión es lo que la autora nombra con ironía, orgullo y vulnerabilidad: "gloria", un brillo que se asoma en el escombros.

Publicada por Sexto Piso en la categoría de Narrativa, *Nuestra gloria los-escombros* no termina de encajar en ese género determinado al leer la obra. No porque la obra carezca de historia(s), más bien está llena de esta(s), porque sí he de aceptar que tiene un hilo narrativo en el que varias vidas confluyen, migran y recuerdan. Sin embargo, la obra no obedece la linealidad narrativa, ni los componentes formales del género. *Nuestra gloria los-escombros* se sitúa también en el te-

territorio del ensayo, el espacio ensayístico que habita la obra es uno donde se piensa con el cuerpo, se problematiza el lenguaje y se contradice a sí mismo, un espacio donde las obsesiones de escritura de la autora se ordenan y desordenan de manera fragmentaria. Lucía Calderas no sólo cuenta, ensaya, desde el margen, desde los bordes, desde el colapso, desde la enfermedad, desde lo que fue arrancado de raíz.

Su escritura fragmentaria, así como su reflexión sobre ésta, su articulación explícita entre palabra, imagen y cuerpo, permiten leer la obra como un ensayo intersemiótico. En éste la visualidad no acompaña al texto, sino que la relación entre imagen, palabra y cuerpo configura un campo de pensamiento donde visualidad y escritura se producen en conjunto. Por ello la obra se inscribe en discusiones contemporáneas como la intersemiotividad², entendida como un espacio de fricción epistemológica que genera una producción de saberes alternativos. La intersemiotividad es un proceso mediante el cual distintos sistemas de signos como el lenguaje verbal, la imagen, el cuerpo, los objetos, la materia, interactúan para producir sentido. Es una zona de fricción donde cada sistema revela sus límites y amplía sus posibilidades de significación. Este cruce entre diferentes sistemas de signos es importante tanto en la significación de los diversos códigos que confluyen, como en la relación que se establece entre ellos, generando experiencias de lectura que desbordan lo verbal y abren el pensamiento a lo material, lo sensible, lo visual. Considerar esta obra como un ensayo intersemiótico pone en

crisis tanto la idea de narración lineal como la noción del ensayo, género restringido a lo prosaico y verbal.

A partir del marco teórico propuesto en “Una fundamentación semiótica para los estudios interartísticos”,³ la intersemiotividad puede entenderse como un campo de relaciones donde distintos lenguajes: verbal, visual, audiovisual, se corresponden y se describen mutuamente en una red compleja de intercambios. Tal como lo señala Manuel González de Ávila, frente a la idea de que cada sistema posee un carácter irreductible, es posible pensar una intersemiotividad del sentido, es decir un fondo de identidad significativa que permite la transposición, traducción y comprensión entre muy variados códigos. En esta lógica la intersemiotividad no implica una equivalencia directa entre imagen y palabra, sino un proceso de reconfiguración donde cada lenguaje transforma al otro, produciendo nuevos modos de significar. Así que más que una adaptación, es una rescritura transversal que desborda los límites de cada medio, y abre un espacio de producción de sentido compartido. El significado no pertenece a un solo sistema, sino que emerge en el cruce entre ellos, en un proceso continuo de traducción y reconfiguración.

Lucía Calderas en esta obra tiene una posición de enunciación fragmentada un sujeto ensayístico en proceso, que piensa desde el cuerpo, la genealogía y la herida, más que desde la autoridad ensayística o narrativa, su voz es colectiva, situada e históricamente

2 A partir de “En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción” (1959) de Roman Jakobson se abre un punto de partida fundamental para la conceptualización de la traducción intersemiótica, al proponer la distinción entre traducción intralingüística, interlingüística y la que le atañe a este trabajo “intersemiótica” la cual se entendió en su momento, como la interpretación de signos verbales mediante sistemas no verbales. A esta propuesta teórica se le han unido múltiples revisiones para este trabajo, tales como la de Tomás Albaladejo, María del sol Morales Zea, Lauro Zavala, Manuel González de Ávila, Alfred Tenoch Jurado, entre muchos y muchas más.

3 González de Ávila, Manuel, “Una fundamentación semiótica para los estudios interartísticos”, en *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, núm. 6, 2019, pp. 177-197.

atravesada por la colonialidad. Calderas encarna la experiencia de ser mujer mazahua migrante, dicha experiencia se caracteriza por el despojo lingüístico, la racialización, la marginalidad, la liminalidad. El lugar desde el que habla es la migración y el desplazamiento de la comunidad mazahua del Estado de México, es en ese lugar de movimiento donde se piensa en la lengua, el cuerpo, la historia y recoge una memoria colectiva que requiere de la relación escritura y visualidad para expresarse. Bajo este marco de enunciación, la diégesis se construye como un universo fragmentario en el que este sujeto corporal femenino, indígena, racializado, migrante y precarizado atraviesa procesos históricos, sociales y políticos de despojo y ruina.

I. De elementos intersemióticos y tachones

Hablamos de elemento intersemiótico cuando nos referimos a cualquier forma, imagen, diagrama, disposición espacial o materialidad visual que dialoga traduce, fricciona o desestabiliza el texto en tanto lenguaje verbal, produciendo en la obra diversas capas de sentido, a través de la tensión entre sistemas semióticos distintos. Por ello todos los elementos intersemióticos que a continuación mostraré no tienen la función de ilustrar, ni de explicar, ni de ejemplificar, más bien construyen un discurso que en conjunto ensayan la obra, la ponen en crisis y la expanden del texto verbal. En *Nuestra gloria los escombros* los elementos intersemióticos convierten la lectura en una experiencia no lineal y activan la interpretación en una operación epistemológica entre el texto verbal y

las imágenes. Por consecuencia esta obra se convierte en un laboratorio intersemiótico, porque estos elementos son de naturalezas diversas y configuran una obra que enlaza distintos dispositivos de pensamiento y de sensorialidad.

A partir de la premisa, que la transposición⁴ entre lenguajes implica siempre pérdidas, ganancias, desplazamientos, la aproximación analítica a *Nuestra gloria los escombros* se orientan a leer la intersemiotividad no como correspondencia, sino como un espacio de fricción. No busco equivalencias entre imagen y palabra, este análisis se centra en cómo cada sistema delimita, interrumpe o desborda otro. Así por ejemplo cuando un texto fragmentario es bordeado por la forma de un diente o de un mapa, no se va a tratar de una ilustración, sino de una reconfiguración del sentido: la disposición visual condiciona la legibilidad del lenguaje, lo fragmenta, y lo somete a una materialidad que lo excede. Del mismo modo las imágenes (relicarios, prendas, diagramas) no traducen el contenido verbal, por el contrario, introducen zonas de opacidad donde el significado se desplaza y se complejiza, se asumen “las pérdidas y ganancias, desplazamientos y deformaciones del significado” (-Tenoch 192) Desde este enfoque la obra de Calderas se analiza como un entramado de lenguajes no equivalentes cuya interacción produce sentido únicamente en la diferencia, ahí en esa no coincidencia se vuelve posible pensar el cuerpo, el territorio y la memoria excediendo los límites verbales.

4 Por un lado, en el planteamiento de Roman Jakobson, al definir la traducción intersemiótica como la interpretación de signos verbales mediante sistemas no verbales, ya se reconoce que no existe correspondencia directa entre códigos, pues cada sistema posee recursos expresivos propios. Sin embargo Alfredo Tenoch Cid Jurado profundiza esta idea para señalar que el cambio de un sistema a otro implica una modificación en la sustancia de la expresión, es decir una transmaterialización donde el significado se reconfigura según las posibilidades del nuevo medio. En este proceso necesariamente hay pérdidas porque ciertos matices del sistema original no pueden trasladarse. También hay ganancias, porque el nuevo sistema introduce recursos expresivos distintos y desplazamientos, porque el sentido no se conserva intacto.

El primer elemento intersemiótico es la tachadura en el título, este gesto hace pensar que hay un elemento anulado visualmente en la reflexión, la tachadura no quita el hecho de que “los escombros” sigan permaneciendo legibles, se ven y se entienden. Desde un primer momento en la lectura surge la pregunta ¿por qué está tachado el título y no borrado? ¿por qué “los escombros” permanece como un elemento que a propósito la autora quiere que volteemos a ver? Tachar no es lo mismo que borrar, es transformar la frase en una imagen. Esa tachadura sobre las letras es una postura crítica que la propia escritura hace de sí misma. La lógica que nos brinda la imagen del título sostiene que, para hablar de la gloria hay que atravesar la ruina, y que hacerlo implica expandir el campo de lo verbal y habitar el terreno de lo visual. La tachadura también juega el papel de una figura retórica que se convierte en su materialidad gráfica o en un signo plástico, es una palabra cruzada por una raya/gesto plástico. Por ello, desde este primer encuentro con el título tachado, se empieza a generar una clave de lectura de la obra de Calderas: la escritura es un territorio que se expande a la visualidad.

II. La dentadura como dispositivo intersemiótico

Esta obra está estructurada como una dentadura, cada diente (incisivos, caninos, molares y maxilares) compone un apartado de ésta, en una lógica narrativa podrían ser capítulos, pero no son sólo eso, más bien son una serie de fragmentos que, en lugar de leerse como una novela o un cuento se leen como pedazos de un organismo vivo y operante, como lo es una dentadura, un sistema óseo, pero también un sistema afectivo, que se va mostrando por piezas como si se callera un diente cada que en la lectura se termina un apartado. La autora advierte en una “Nota aclaratoria”:

Este ensayo tiene muchas lecturas distintas, de las cuales, algunas posibles se enlistan aquí abajo:

1. Puede seguir el orden propuesto y consecuente de las piezas, tal y como se muestran en el libro.
2. Puede leer cada grupo de piezas por separado. Primero los incisivos centrales, luego los incisivos laterales y así sucesivamente.
3. Puede leer la pieza superior y la correspondiente del maxilar inferior, por ejemplo, primero el incisivo central derecho superior y posteriormente el incisivo central derecho inferior.
4. Puede leer todas las piezas del maxilar superior derecho, luego las del maxilar inferior derecho y luego las del lado izquierdo en ese orden.

También, a lo largo de la obra se cita a diversas voces, entre ellas se encuentran:

Francisco Antonio de León, poeta mazahua, Clarice Lispector, Marvin Castillo Solís, Reinaldo Arenas, Raúl Zurita, Victoria Equihua, Iveth Luna Flores, Sayak Valencia, Siobhan Guerrero, Eduardo Lizalde, Hanif Abdurraquib y Benjamín León. (p.10)

Esta nota funge como un instructivo-guía para activar formas alternativas de leer, de ver y de pensar. La lectura aquí no es un trayecto lineal, sino una posibilidad abierta, este gesto autoral es en sí mismo ensayístico, porque interroga la forma de la obra, problematiza el orden de los apartados o fragmentos, desestabiliza la narrativa y fractura la idea. Esta nota es un poco un prefacio y un poco un instructivo para convertir la lectura en una operación espacial, corporal y a-gramatical, porque va en contra del funcionamiento clásico de un ensayo, un cuento o una novela. Este mecanismo abre múltiples posibilidades de lectura ya que se interrumpe, se desdobra, se salta, se reorganiza, se pierde y se muerde.

La estructura de *Nuestra gloria los escombros* puede leerse desde la propuesta de la traducción intersemiótica a la competencia intersemiótica (Cid Jurado) no solo como una experimentación formal, sino como un espacio de traducción semiótica en acto. Acorde al Jurado, define la traducción intersemiótica es el proceso de interpretar un sistema de signos mediante otro, donde el sentido se transforma al cambiar el medio. Por su parte, la competencia intersemiótica es la capacidad del sujeto para articular distintos sistemas signícos y producir significado. La dentadura en esta obra encarna ese tránsito. La dentadura activa lo que el teórico denomina, la transmaterialización del sentido, ya que el significado no permanece en el lenguaje escrito, migra hacia una lógica corporal y visual,

leer deja de ser únicamente decodificar palabras y se convierte en un recorrido de un cuerpo dental y en manipular una estructura lo que termina siendo una competencia intersemiótica.

Bajo esta lógica, el segundo elemento intersemiótico son los dientes, en *Nuestra gloria los escombros*, la dentadura no es un motivo temático, ni una metáfora, es un andamiaje estructural, visual y conceptual de la obra. Los dientes operan como un dispositivo intersemiótico que articula texto, imagen, corporalidad, orden narrativo, ritmo de lectura y modos de pensamiento.

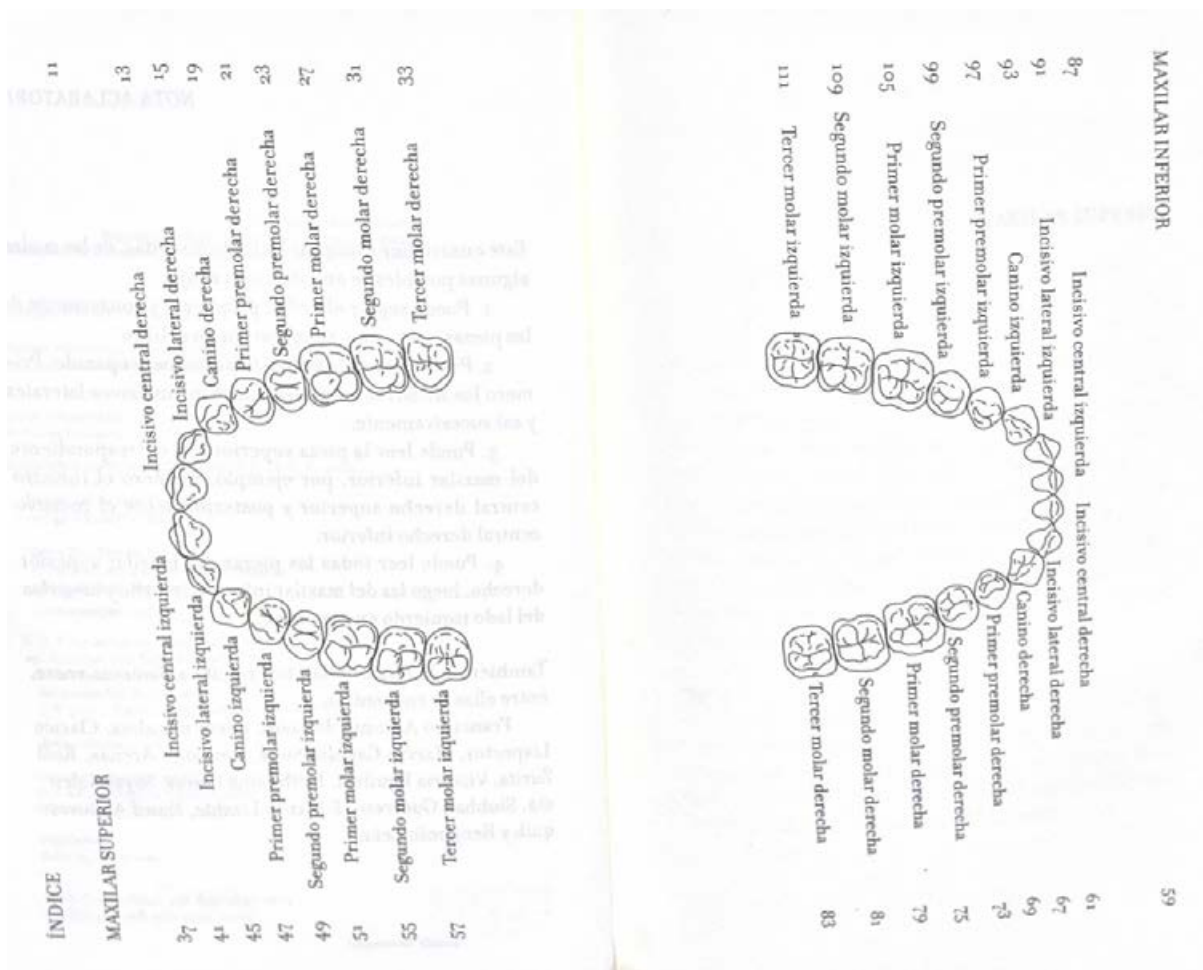


Fig. 1 y 2 Lucía Calderas. *Nuestra gloria los escombros* pp.9-10.

Calderas sustituye la lógica lineal del capítulo, propia de la tradición occidental, por una lógica fragmentaria en el que podemos ir arrancando diente por diente de la dentadura. Por lo anterior la lectura es selectiva, cada lector/lectora puede elegir un incisivo, canino, molar o premolar que funcionan como unidad narrativa, texto ensayístico, pieza visual, órgano vivo, fragmento autónomo, o pieza del escombros que guarda la memoria. De esto resulta una estructura visual, es decir, la imagen de un sistema óseo que vertebrará una lectura que avanza por pedazos, o piezas de este sistema. Esta forma de leer es un desplazamiento tanto textual como visual, una operación intersemiótica en la que la estructura textual se traduce en la estructura visual. Aquí yace la escritura como un proceso que dialoga con signos no verbales: la anatomía con los dientes, los restos orgánicos, el archivo biológico, el desgaste, etc.

Los dientes, como imagen del cuerpo y materialización del afecto componen un sistema afectivo que la autora revela a través del miedo, el trauma, el deseo, la vulnerabilidad y la violencia en sus múltiples manifestaciones. Aunque la escritura no articule del todo este cúmulo de pensamiento afectivo, los dientes en tanto materialidad corpórea lo hacen, porque son fragmento de un cuerpo vivo que narran incluso cuando la lengua calla. Los dientes tienen la capacidad de decir mucho sobre el cuerpo que los posee, pueden aportar información sobre alimentación, sobre hábitos, incluso sobre historia genealógica, por ello, los dientes fisurados, quebrados o dañados a lo largo de la lectura se convierte en información visual.

En esta obra el diente se vuelve un fragmento desde el cual es posible reconstruir un cuerpo entero. La lectura adquiere así una dimensión arqueológica y anatómica, porque bajo ambas lógicas, un hueso deduce una historia; la historia del desgaste, del trauma y del

vacío entre los restos, del duelo. Este gesto funciona como un dispositivo de activación, de la competencia intersemiótica del lector. Como plantea Cid Jurado, el sentido no está depositado, de forma fija en el texto, en alguien que decide cómo recorrerlo, cómo articular sus fragmentos, cómo producir sentido. “La competencia intersemiótica es el resultado del ejercicio de una práctica cultural que reside en el conocimiento de los niveles sintáctico y semántico de los códigos que rigen los diversos sistemas semióticos.” (Tenoch 130) La dentadura es el dispositivo que activa esa competencia al traducir entre varios sistemas, esta traducción intersemiótica en varias capas de sentido, traduce el cuerpo a la escritura, la anatomía ósea a una forma literaria, el dolor al lenguaje, la imagen al pensamiento y por último la ruina en gloria y la gloria en sentido.

III. Visualidad, escritura y saber situado

La relación entre visualidad y escritura en *Nuestra gloria los escombros* pueden pensarse como una forma de traducción intersemiótica relevante en la producción literaria mexicana contemporánea, que marca una diferencia con la tradición que hereda la forma filológica europea. En esta obra hay una cultura fundamentalmente visual y oral como lo es la cultura mazahua, es una producción desde un lugar situado, marginal, indígena y migrante. La visualidad de la obra no responde a una lógica o estética de la ilustración, sino a enriquecer una epistemología del cuerpo, de lo afectivo, lo sensorial y lo fragmentario. De esta manera la obra se inscribe en una genealogía de escrituras que exploran la imagen como espacio de inmanencia y virtualidad. La aportación de Calderas a esta tradición es una apuesta a una experiencia histórica de violencia y despojo. En esta tradición podemos inscribir escrituras de diversas naturalezas desde *Fara-beuf* (1965) Salvador Elizondo, *Crónica de la intervención*

(1982) Juan García Ponce, *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001) Mario Bellantín, *Conjunto vacío* (2015) Véronica Gerber Bicecci, *El mono gramático* (1974) de Octavio Paz, *Castillos en el aire* (2002), *El invencible verano de Liliana* (2021) de Cristina Rivera Garza, *Archivo agonía* (2024) Marina Azahua, por solo mencionar algunas obras que conciben a la imagen como espacio de inminencia y virtualidad, lo que tienen en común todas éstas, tan distintas entre sí, es que la imagen deja de ser ilustración y pasa a ser umbral, archivo, resto, espacio virtual.

La serie de imágenes que acompañan el texto de Calderas son en su mayoría fotografías de diversas piezas de arte. Estas imágenes funcionan como una lectura paralela al enunciado verbal. En la primera pieza que propongo analizar hay un diente horadado, que funge como un escombros: un fragmento corporal atravesado por un proceso de desgaste, una materia en la que se inscriben los estragos del tiempo, los hábitos y las condiciones de vida.



Fig. 3 Lucía Calderas. Nuestra gloria los escombros p. 36.

La presencia del diente articula un vocabulario de dolor, erosión y memoria que la palabra, por sí sola, no transmitiría con la misma inmediatez. Se trata de una pieza sensorial que condensa esas experiencias en su materialidad. En la composición de esta pieza, las perlas introducen un contrapunto simbólico, por un lado, remiten a la metáfora más gastada de la historia de la retórica, de los dientes como perlas. Aquí se reformula esta imagen para mostrar que los dientes también son productos que nacen del trauma, del cuerpo forzado, de la agresión que no se expulsa. Según el proceso biológico la ostra produce una perla cuando debe defenderse de un cuerpo extraño, por ello la perla aquí en lugar de ser un objeto precioso, aparece como el resultado de una acción violenta. Aquello que hiere se transforma en brillo, en tesoro, en una forma de gloria.

A su vez, las mariposas inducen otra temporalidad y remiten a la idea de metamorfosis. En términos intersemióticos, operan como imágenes del devenir que interpelan la reflexión verbal sobre el desgaste. Por otro lado, elementos como el diagrama científico, la mandala y el relicario que configuran un artefacto de memoria. Estos elementos remiten al sistema visual indígena, el cual dialoga con un nodo de significación múltiple, no representativo sino cosmológico. Los elementos se imbrican en signos heterogéneos, mientras el texto nombra el dolor del diente, la imagen le da materialidad orgánica que excede el lenguaje. En esta composición la perla encarna una belleza nacida del trauma.

Esta operación visual puede leerse como un eco de las relaciones interculturales en medio de la migración y las comunidades originarias, que marcan la escritura de la Historia en México, particularmente en el estado de México, y de forma más situada en la comunidad Mazahua. Calderas produce esta obra desde la

subjetividad, la localización y genera una forma propia de una red de signos heterogéneos.

La migración en la obra no se aborda solamente como un desplazamiento territorial, sino como una experiencia afectiva que reconfigura la identidad y permite tomar distancia para comprender cómo se está constituido a una misma. Así lo afirma la autora en múltiples entrevistas sobre la obra que le ata a este trabajo. Calderas abre un espacio para cuestionar qué significa ser indígena, o incluso si es posible llegar a serlo, desde una posición no esencialista: “no hay que leerla desde la nostalgia, ni buscar regresar al origen, yo creo que esa coyuntura o grieta identitaria, también es una forma de ser, y hay que celebrarla también” (en “Quiero despojar mi identidad del victimismo”: Lucía Calderas)

El hilo conductor de todos los elementos intersemióticos consiste en afirmar la experiencia femenina de la comunidad mazahua. Ésta adquiere una dimensión ontológica y se compone de restos y escombros que son resignificados por la autora. La intersemiotividad opera de forma ambivalente como poética de la obra, y como una apuesta por una lectura que, al igual que los dientes pueda fracturarse, extraerse, o como las mariposas pueda cambiar.

Analizando otras imágenes presentes en la obra, tenemos, dos fotografías de relicarios. Estos funcionan como signos intersemióticos que reorganizan el sentido afectivo en la obra, marcando el tránsito de la narración a la reflexión. La primera con tres corazones cerrados, aparece tras la escena de pérdida y desamparo en “Primer molar izquierdo”, operando como una extensión visual de ese momento. Contenedores de un afecto no elaborado que materializan una afectividad suspendida e imposibilitada de resguardo. En

contraste, la segunda imagen, ubicada en “Segundo premolar izquierdo”, muestra los relicarios abiertos con el mismo rostro infantil y la frase “la inocencia es un privilegio”, lo que acompaña el desplazamiento del texto hacia una reflexión crítica sobre el afecto, la migración y la desigualdad. De esta manera, la apertura visual corresponde a la apertura conceptual donde el afecto deja de estar contenido para convertirse en objeto de pensamiento y como resultado la inocencia se revela como una categoría socialmente condicionada.



Fig. 4,5,6 Lucía Calderas. Nuestra gloria-los-escombros/p.98/p.101/p. 95

Las tres imágenes articulan un tránsito del afecto contenido al afecto enunciado: el paso del relicario cerrado al abierto traduce el movimiento al duelo corporal hacia su elaboración teórica, vinculando memoria cuerpo, y discurso en un mismo registro sensible. Esta operación se intensifica con la imagen

de la prenda infantil bordada, que, tras la escena de violencia, no representa el trauma directamente, sino que se desplaza hacia el objeto, volviendo material su huella. La frase “ninguna infancia migrante obligada a parir” condensa esta relación al funcionar como un posicionamiento político que reconfigura el texto en una consigna. Traduce la reflexión sobre la migración, desigualdad y violencia estructural y hace visible de forma táctil y material cómo la violencia se inscribe en los cuerpos y en los objetos.

En conjunto, las imágenes en *Nuestra gloria los escombros* no operan como ilustraciones autónomas, sino como nodos de una red intersemiótica en la que el sentido se produce en la interacción entre sistemas signícos diversos. En términos de Tenoch Cid Jurado, se trata de un proceso donde el significado no se traslada de manera estable, sino que se reconstruye en la relación entre códigos y en la actividad interpretativa del receptor. De esta manera, las imágenes traducen y transforman el texto, no lo representan, anteceden, interrumpen, o continúan la discursividad verbal, generando desplazamientos entre lo narrativo, lo visual y lo material. Siguiendo esta lógica, la obra configura una poética en la que la gloria se encuentra en un ensamblaje de fragmentos textuales, materiales y visuales, que solo adquieren sentido en su articulación, activando la competencia intersemiótica del lector.

Por otro lado, en imágenes como las de “Segundo molar izquierda” y “Segundo molar derecha”, esta operación se intensifica al punto de disolver la frontera entre texto e imagen. La escritura se dispone tipográficamente hasta convertirse en una figura, un diente y el contorno del Estado de México, lo que puede leerse como un caso de transmaterialización de sentido. Donde la sustancia de la expresión se modifica para producir nuevos efectos semánticos. “El proceso consiste en una mutación de la sustancia o materia de la

expresión” (Tenoch 123) Aquí no hay una relación de subordinación entre lo verbal y lo visual es una co-producción de significado, que exige del lector/lectora dos cosas: decodificar e interpretar los múltiples sistemas. Estas formas cercanas a lo poético, pero no reducibles a ello, evidencian que el pensamiento en la obra se construye intersemióticamente: la imagen deviene lenguaje, y el lenguaje deviene imagen, este proceso implica leer, ver, reconocer y articular sentidos desde la materialidad de la forma.

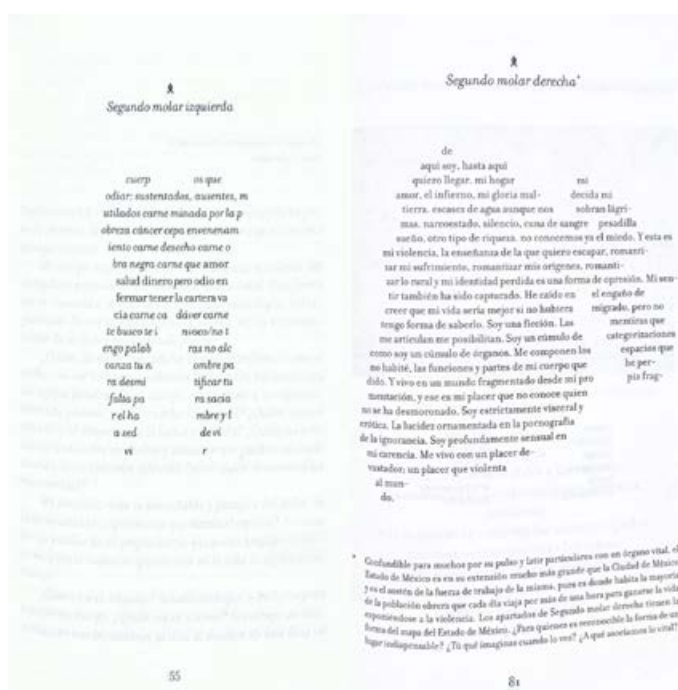


Fig. 7,8 Lucía Calderas. *Nuestra gloria los escombros* p. 55/p.81

En “Segundo molar izquierda”, el texto se fragmenta hasta adquirir la forma de un diente, donde las palabras cortadas y el campo semántico, carne, cáncer, desecho, hambre, y sed, construyen la imagen de un resto corporal atravesado por la violencia y la precariedad. Aquí la disposición visual acompaña el sentido y además lo radicaliza: el lenguaje aparece perforado incapaz de sostener una enunciación íntegra, como si también fuera un residuo. En contraste “Segundo molar derecha”, el texto se organiza dentro de la silue-

ta del Estado de México, con una mayor continuidad a la del diente, pero igualmente atravesado por cortes y vacíos que responden a la forma territorial. Entonces, el cuerpo individual se superpone al cuerpo político, y el territorio deja de ser un fondo para convertirse en una matriz que condiciona lo que puede decirse, cómo se dice y desde dónde se enuncia.

La relación entre ambas imágenes genera un desplazamiento del cuerpo al territorio, revelando una continuidad en sus formas de fragmentación, ambas atravesadas por lógicas de violencia y despojo. El diente como un microdaño y el Estado como estructura macro que lo contiene, en ese sentido, las imágenes delimitan e inscriben el texto obligando al leguaje a adaptarse a sus contornos. La intersemiotividad aquí opera como una práctica de inscripción donde cuerpo, mapa y escritura se enlazan y muestran que escribir con los restos es escribir desde los bordes, bordes del cuerpo, del territorio y del lenguaje. En suma, el sentido siempre está condicionado por esas formas que lo contienen y lo hacen visible.

IV. Ensayo, colonialidad y resistencia

El fragmento más revelador de la naturaleza ensayística de la obra es “Primer molar a la izquierda”. En este apartado, el texto reflexiona explícitamente sobre la imposibilidad de escribir un ensayo en una suerte de metaescritura que expone las condiciones materiales y simbólicas de su propia enunciación.

Quise escribir un ensayo sobre la belleza de las heridas, su semejanza a Dios o a los animales. Quise escribir una historia para arrullar a mi hija, para ahuyentarle la muerte de los sueños, para sembrarle sirenas en los pliegues de los párpados. Mi ensayo tendría la

tesitura de los pájaros que reciben al día. Mi ensayo sería un tratado filosófico, si tuviera tiempo de escribirlo. (p. 51)

A partir de este pasaje me atrevo afirmar que la voz autoral se concibe más como una ensayista que como una narradora. Es una voz que intenta pensarse en sus condiciones materiales y vivenciales, que busca organizar el mundo a través del ensayo, pero que reconoce su propio fracaso. Este fracaso no es individual, sino colectivo e histórico, el ensayo ha sido un género negado históricamente a las escrituras originarias.

El ensayo en tanto género intelectual y filosófico, se ha inscrito históricamente en una tradición occidental que remite a figuras como Michel de Montaigne, Alfonso Reyes, Octavio Paz, Jorge Luis Borges, o Carlos Mosivais. En ella el ensayo ha sido concebido como un ejercicio autónomo de la razón, la introspección individual y la presente afirmación de un “yo” que se reconoce como sujeto en su presente. No obstante, como señaló Virginia Woolf en *Una habitación propia*, las condiciones materiales y simbólicas para la introducción intelectual han estado históricamente veladas a las mujeres, lo que implica aquí que ese “yo” ensayístico no es universal, sino situado. Mujeres como Rosalind Krauss, Susan Sontag, Adrienne Rich, entre muchas más, han desplazado el ensayo hacia formas más híbridas, desde lo autobiográfico, lo corporal y lo fragmentario, cuestionando la pretensión de neutralidad en el pensamiento. De esta manera, la escritura ensayística de mujeres ha evidenciado que el género no es un espacio de razón abstracta, es también un territorio atravesado por la experiencia, la materialidad del cuerpo y las condiciones de enunciación, poniendo en crisis el modelo tradicional que excluía estas dimensiones.

En medio de esta producción ensayística, las escrituras originarias quedaron excluidas de esta tradición debido a su asociación con lo comunitario, lo oral, lo mitológico categorías que occidente ha utilizado para deslegitimarlas como formas de pensamiento crítico. Por tanto, no se les ha reconocido la individualidad reflexiva que, según el canon, definiría al ensayo. En este sentido la propia escritura de *Nuestra gloria los escombros* pone en crisis estas condiciones de posibilidad: la escritura se fractura, se interrumpe y exhibe las causas materiales que impiden la enunciación de un ensayo en los términos tradicionales del género. Sin embargo, como ha señalado Yásnaya Elena Gil (2022), esta exclusión no responde a una ausencia de reflexión, sino a un desacuerdo epistemológico más profundo: la lenguas y formas de pensamiento originarias no se organizan desde la centralidad del “yo” individual, sino desde lógicas comunitarias, territoriales y relacionales que el paradigma occidental no ha sabido leer. La obra de Calderas abre la posibilidad a una forma ensayística otra:

Mi ensayo de dos dólares la hora el ensayo que escribí a meses sin intereses

el que no me alcanzará la vida para comenzar a escribir.

Mi ensayo tendría hoyos aroma a sudor y humedad.

Mi ensayo

tendría la disciplina del I Ching la mística de las santeras la fortaleza de un árbol o de un ancestro.

Nadie querría jugar con él en el recreo. Se ganaría mo-
tes como ropavieja o zarrapastroso.

Mi e.e.e.e.e. ensassassayyyo tatatartamudea un ensayo malhablado

malhabido

el ensayo que no quise escribir porque se burlarían de

sus zapatitos rotos

de su ropita sucia y descosida del cabello negro y enredado que mamá le cortó chueco y lloraría sus estrofas

hasta vaciarse

de

L

e

t

r

a

s (pp. 52-53)

Aquí la forma del texto se convierte en una metáfora del cuerpo originario precarizado. El tartamudeo, la fragmentación y la descomposición del lenguaje son marcas de una imposibilidad histórica que a su vez funcionan como recursos estéticos. Es precisamente en esa negación donde el ensayo emerge, no como el discurso ordenado y conclusivo, sino como una práctica que piensa desde la precariedad, el cansancio, el trabajo mal remunerado y la desigualdad estructural. En definitiva, el ensayo en *Nuestra gloria los escombros* no responde a la lógica individual del canon occidental, porque no cierra, no organiza, no concluye. Todo lo contrario, el ensayo de Lucía Calderas se desarma y desarticula a sí mismo. Es en esa desarticulación donde radica su potencia. Esa imposibilidad de escribir un ensayo se convierte en la materia misma de un ensayo otro. Un ensayo que se enuncia en términos distintos a los tradicionales. Un ensayo sobre la pobreza, el tarta-

mudeo y las voces que no son reconocidas en la lógica dominante. En este contexto la intersemiotividad es una estrategia de resistencia. La obra, en lugar de que se sostenga en la palabra para legitimarse, incorpora recursos visuales y materiales como forma de pensamiento. Esta apertura ensayística y epistemológica se articula con el giro afectivo, sobre el cual la propia obra reflexiona:

El giro afectivo es una teoría filosófica que nos ha permitido entender que los afectos y las emociones están profundamente inmiscuidos en las tramas sociales y viceversa. Por evidente que pareciera, no siempre se aplica una lectura desde los afectos a los acontecimientos políticos ni se reconoce que nuestras emociones afectan nuestra percepción del mundo. (p.99)

La presencia de esta teorización y conceptualización demuestra que la obra piensa y no sólo narra, por ello excede su categoría como narrativa. En ese sentido la autora ensaya desde un cuerpo que migra, desea y se destruye. En este ensayo la teoría no está separada de la vida, la teoría es la vida misma. No hay distinción tajante entre experiencia y pensamiento: ambos se producen de manera simultánea. Esto se puede ver reflejado en el siguiente fragmento:

Escribo esto por fragmentos, como escenas inconclusas de un accidente porque eso es lo que soy, la entereza de cada cosa que me falta. Escribo por pedazos porque es así como mi cuerpo ha ido pereciendo. Soy el error y en este horror que es mío reside mi grandeza: nunca haber puesto un pie sobre los otros y haberme llamado victoriosa por aquello. Soy la desgracia que todos miran, que todos desean secretamente. Soy el accidente de la carretera, el dolor, el cauce de sangre obnubilándose un camino hacia la nada. Soy la violencia, el deseo. Soy la repugnancia y la atracción

hacia el vacío. Soy lo que rezas por las noches agradeciendo que no eres. Soy el odio y la calma, lo que nadie quiere afrontar. En esta particularidad fragmentada, mi indeterminación, me descompongo para seguir muriendo y no hay brazos que me acojan ahora y en la hora de nuestro desierto, amén. (pp.100-103)

El espacio desde el cual se escribe es el de la ruina afectiva, desde una cicatriz que no cierra. Una subjetividad atravesada por la fractura y la indeterminación del “yo” donde pensamiento y emoción confluyen. La auto representación es introspectiva, pero también contradictoria, poética y fragmentaria. El “yo” que se ensaya a sí mismo no busca una unidad, ni totalidad, se explora como un campo en descomposición. Esta estrategia escritural demuestra que el ensayo es una práctica vital, una forma de existir. Por ello esta voz se reconoce a sí misma desde la afectividad y el conocimiento: “Soy la violencia, el deseo. Soy la repugnancia y la atracción hacia el vacío. Soy lo que rezas por las noches agradeciendo que no eres [...] en esta particularidad fragmentada, mi indeterminación, me descompongo para seguir muriendo” (p.103) Irónicamente termina este reconocimiento de sí misma con la forma de un rezo, que al igual que en el “Ave María” se ruega en el momento más crítico y definitivo de la existencia, en el caso del rezo en la muerte y en el caso de esta obra en el desierto de la vida.

Nuestra gloria ~~los escombros~~ desborda su clasificación como narrativa porque no sólo subvierte la linealidad, sino que se configura como un ensayo intersemiótico, donde el conocimiento emerge de la relación entre lo visual, lo verbal y lo material. La exploración ensayística aquí no busca una definición cerrada, busca desplegarse en múltiples registros, poéticos, narrativos, plásticos, que encuentran su coherencia en esa interrelación de sistemas. Como sugiera la noción de competencia intersemiótica, el sentido no está dado, sino que construye en la articulación de códigos

diversos; en este caso la dentadura no solo organiza la estructura, activa una forma de pensamiento desde la materialidad del cuerpo. Así el ensayo no se escribe sólo con palabras, sino también con imágenes, disposiciones espaciales y ritmos de lectura. Se fragmenta molar por molar, y al ensamblarse, produce un saber que “muerde”, que afecta, que sangra. En suma, su carácter fragmentario e híbrido, su dimensión afectiva y su diálogo con el pensamiento crítico y decolonial exceden la narrativa y el ensayo tradicional, y a su vez, reafirman la necesidad de una visualidad activa como forma de conocimiento.

V. Reflexiones finales

A lo largo de este análisis esta obra se ha mostrado como una que desborda categorías genéricas. Aunque publicada como narrativa, su estructura fragmentaria, su reflexión autorreferencial y su diálogo constante con marcos teóricos permiten leerla como un ensayo intersemiótico. *Nuestra gloria los escombros* es una propuesta radical que además de ser narrativa también es un ensayo expandido, en el que la visualidad y la escritura constituyen una forma de pensamiento. La conjugación de imagen, texto y cuerpo permite entender la ruina, el escombros y el despojo como gloria. A través de estos signos heterogéneos nos damos cuenta que la literatura mexicana contemporánea ha expandido sus operaciones formales a terrenos interartísticos en donde la lectura es situada, multisensorial, y el cruce entre lo visual y lo escrito atraviesa muchas capas de sentido que exceden sus propios límites.

La intersemiotividad que se da en la relación entre imagen, texto y cuerpo opera como una estrategia epistemológica y a su vez como una herramienta es-

tética. A través de esta intersemiotividad la obra se construye de fragmentos del lenguaje, materia, y experiencia que al articularse producen un pensamiento situado. En este sentido, escribir con los escombros implica hacerlo desde los márgenes de la legibilidad, desde aquello que el discurso hegemónico ha excluido o deslegitimado.

La obra inscribe su apuesta en el cruce de el giro afectivo y la decolonialidad. La afectividad es el eje constitutivo del conocimiento, reflexión y pensamiento que genera la obra. Por su parte, el cuerpo que migra, que se desgasta y que se fragmenta es el propio lugar de enunciación de *Nuestra gloria los escombros*. Es desde aquí que la escritura ensayística de Calderas desestabiliza la separación entre vida y teoría, entre experiencia y pensamiento, proponiendo una forma de conocimiento encarnado.

En este marco, se instala la imposibilidad de escribir un ensayo, enunciada por la propia voz textual, como una operación crítica de ensayar. Es en esa falla donde brota un ensayo otro, uno que tartamudea, interrumpe, descompone, y precisamente por estas acciones logra dar cuenta de las condiciones materiales históricas y afectivas que lo atraviesan. Así, la precariedad, el cansancio, la violencia y la memoria no son obstáculos para pensar, ni para escribir, sino se vuelven la materia misma de la obra, del ensayo, de la escritura y del pensamiento. Finalmente, *Nuestra gloria los escombros* propone una poética de la ruina, donde los restos no son el residuo de algo que intento ser borrado, sino una forma de resistencia y apropiación. La escritura de Calderas no busca restaurar lo perdido, busca evidenciar la fractura, lo roto, lo borrado como un espacio de producción de sentido.

Referencias:

Calderas, Lucía, “Quiero despojar mi identidad del victimismo”: Lucía Calderas, YouTube,

La libreta de Irma, 2025 https://www.youtube.com/watch?v=MCH4kXI8_Nk

Calderas, Lucía. *Nuestra gloria los escombros*, México: Sexto Piso, 2025.

González de Ávila, “Una fundamentación semiótica para los estudios interartístico”, en

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, núm. 6, 2019, pp. 177-197.

https://www.youtube.com/watch?v=MCH4kXI8_Nk&t=3s

Jakobson, Roman, *Ensayo de lingüística general*, trad. Española Josep M. Pujol y Sem

Cabanes, Barcelona: Seix Barral, 1975.

Morales, Zea, María del Sol, “Traducción intersemiótica: Teorías y propuestas para su

estudio en la literatura y el cine”, *Signa*, Universidad de Guanajuato, núm. 31 2022, pp. 594-609.

Tenoch Cid Jurado, Alfredo, De la traducción intersemiótica a la competencia

intersemiótica, *Cultura y discurso*, Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, núm. 18, 2006, pp. 115-132.

Tomás Albaladejo, “Semiótica, traducción literaria y análisis interdiscursivo”.

Teoría/Crítica Homenaje a la profesora Carmen Bobes Naves, Universidad Autónoma de Madrid, 2007, pp. 63-75.

Yasnaya Elena Gil, *Äa Manifiestos sobre la diversidad lingüística*, México: Almadía, 2022.