

Leteo

Revista de investigación & producción en humanidades.

Año 7, No.13, ene-jun 2026 ISSN: 2954-3517



Leteo (ISSN: 2954-3517): Revista de Investigación y Producción en Humanidades Año 7, #13 Enero - Junio del 2026 es una publicación semestral editada por el Cuerpo Académico Estudios Humanísticos de la Cultura 138 de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Chihuahua (Rúa de las Humanidades S/N, Ciudad Universitaria, 31203 Chihuahua, Chih. C.P. 31130 <http://www.uach.mx>).

Director:

Dr. Iram Isai Evangelista Ávila.

Responsable de la última actualización de este número:

Cuerpo Académico Estudios Humanísticos de la Cultura 138, Iram Isai Evangelista Ávila, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Chihuahua Rúa de las Humanidades S/N, Ciudad Universitaria, Chihuahua, Chih. C.P. 31130).

ISSN: 2954-3517

Todos los contenidos de Leteo revista de Investigación y Producción en Humanidades se publican bajo una licencia de uso no exclusiva, firmada por las autorías para editar, reproducir, comunicar y publicar las obras sin fines lucrativos, sin restricción territorial, durante un tiempo indefinido y exento de cargos o regalías, a través de la difusión electrónica de la revista Leteo.

Las autorías conservan todos los derechos morales y patrimoniales sobre su obra, únicamente ceden a la revista Leteo el derecho a la primera publicación de estos.

Puesto que esta es una publicación de acceso abierto, los lectores de Leteo tienen la autorización de reproducir total o parcialmente su contenido siempre y cuando proporcionen adecuadamente el crédito a las autorías correspondientes y a la revista misma.

La revista Leteo se compromete a no hacer uso comercial de los textos que recibe, como lo establece esta licencia. Leteo: Revista de Investigación y Producción en Humanidades se encuentra en Latindex (Directorio), ROAD, OJS/PKP, Google Académico, EuroPub, ESJI y Academic Resource Index.

Contacto: revista_leteo@uach.mx



Estudios
Humanísticos
de la Cultura

Leteo
Revista de investigación &
producción en humanidades



DIRECTORIO

M.D. LUIS ALFONSO RIVERA CAMPOS

Rector

C.P. JESÚS IGNACIO RODRÍGUEZ BEJARANO

Secretario General

DR. JAVIER CONTRERAS OROZCO

Director de la Facultad de Filosofía y Letras

COMITÉ EDITORIAL

Director

Dr. Iram Isaí Evangelista Ávila

Facultad de Filosofía y Letras / Universidad Autónoma de Chihuahua

Editor del Área de Filosofía

Dr. José Luis Evangelista Ávila

Facultad de Filosofía y Letras / Universidad Autónoma de Chihuahua

Editor del Área de traducción y traductología

Dr. Jesús Erbey Mendoza Negrete

Facultad de Filosofía y Letras / Universidad Autónoma de Chihuahua

Editor del área Transmedia

Dr. José Alejandro García Hernández

Facultad de Filosofía y Letras / Universidad Autónoma de Chihuahua

Diagramación y diseño editorial

Mtro. Antonio Mariscal Gallegos

Ilustración de portada:

Fresas Sans Crema / Instagram: @fresas_sans_crema

ÍNDICE

DOSSIER - 6

Escritura y visualidad en narrativas intersemióticas contemporáneas

Daniel Samperio Jiménez

7

La construcción de imágenes a través de la mezcla sonora del podcast Fausto

Guillermo Alfonso Bautista Vázquez

11

Duelo, memoria e infancia en tres cortometrajes animados en stop motion: una aproximación semiótico-narratológica

Susana Maldonado Ramos

31

Performance y melodrama en “La Loca del Frente”: Tengo miedo torero y su adaptación filmica

Mariana Páez Larios

44

Desbordar y bordar la imagen: una lectura visual de dos cuentos de Inés Arredondo

Flor de Liz Ibáñez Ruiz

57

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

Arely Cárdenas Salgado

71

La preminencia de la vista en ¿Águila o sol? de Octavio Paz

Gerardo Reyes Vaca

86

LITERATURA & FILOSOFÍA - 102

Experiencia temporal e histórica frente a la hiperaceleración

Raúl Antonio Buendía Chavarría

103

Breve acercamiento a La Repetición de Søren Kierkegaard

Mauricio Alan Gutiérrez Victoria

114

Etérea de Iram Evangelista, entre lo abyecto y lo cotidiano: una poética de la descomposición

Ana Gabriela Hernández González

121

MISCELÁNEA - 126

Erbey Mendoza como Postconversador. Revisión a los Ensayos de A destiempo: prosa dispersa

Iram Isaí Evangelista Ávila

127

Etérea de Iram Evangelista: ensayo en cinco puntos

Iram Isaí Evangelista Ávila

Jesús Erbey Mendoza Negrete

132

Presentación del libro del Dr. Jorge Alan Flores Flores, El mar mismo, sobre la obra literaria de Enrique Servín Herrera

Roberto Lawrence Ransom Carty

136

Iram Evangelista: un narrador nato que escribe espléndidamente lo mismo obras de ficción que de teoría literaria. Presentación de su libro Analogía y Literatura/ Un método para la interpretación del texto literario

Jesús Chávez Marín

144

CREACIÓN Y POESÍA - 132

Dos poemas

Carmen Julia Holguín Chaparro

149

El boleto de Lotería

José Alonso Garza Gutiérrez

154

Un poema

Dinorah Gutiérrez Andana

156

Tres poemas etéreos de Lilly Blake

Lilly Blake

162

Un poema

Virginia Ordóñez Hernández

166

MÉTODOS DE INVESTIGACIÓN HUMANÍSTICA - 170

¿Qué es y cómo se elabora la Justificación de la investigación?

José Luis Evangelista Ávila

171

Leteo

Revista de investigación &
producción en humanidades

Año 7, #13 Enero - Junio del 2026

D O S S I E R

Escritura y visualidad en narrativas intersemióticas contemporáneas

Writing And Visuality In Contemporary Intersemiotic Narratives

Daniel Samperio Jiménez¹

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA – AZCAPOTZALCO

dasj@azc.uam.mx

<https://orcid.org/0000-0003-3103-1064>

<https://doi.org.10.54167/leteo.v7i13.2310>

1 * Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México y miembro del Sistema Nacional de Investigadores nivel I. Se desempeña como profesor-investigador de la UAM-Azcapotzalco, donde ha impartido cursos sobre crítica literaria en los posgrados de literatura del Departamento de Humanidades. Ha enfocado su trabajo en la narrativa mexicana contemporánea, especialmente, en la novela de escritura y lenguaje, así como en las relaciones entre la narrativa, la poesía y la visualidad. Participa en el seminario “Identidades y rupturas en la cultura latinoamericana contemporánea”. Colabora en el Centro de Escritura de la UAM-Azcapotzalco. Ha publicado artículos y reseñas en revistas académicas y en medios de difusión. Es autor del libro *La trama de las imágenes. Poética-narrativa de Jesús Gardea* (2026). Ha participado en la co-coordinación de los volúmenes colectivos *Casi toda la luz. Textos críticos en torno a Jesús Gardea* (2019), *Desafíos y debates para el estudio de la literatura contemporánea* (2021), *Negritudes latinoamericanas. Memoria, cultura, identidad* (2023) y *Nodos y líneas de fuga de la crítica literaria latinoamericana* (2026).

El presente dossier propone una serie de artículos que analizan y reflexionan en torno a las relaciones entre formas narrativas y lenguajes visuales en obras literarias y cinematográficas. Se trata de un campo de estudio que ha merecido una revisión de paradigmas y enfoques para el tratamiento crítico de las obras en el marco del giro espacial y el giro pictórico, la literatura comparada, los estudios intermediales, interartísticos e intersemióticos.

Para la propuesta de este dossier originado en el contexto de la narrativa mexicana contemporánea, ha sido pertinente partir del término escritura en tanto sistema de signos que hace posible constituir y desarrollar un lenguaje, especialmente, en la medida en que se expresa de manera verbal como visual. En esta dirección, la escritura en que se podría pensar en un inicio desde o acaso exclusivamente en el terreno de la lengua y el lenguaje literario viene a ser repensada desde o aun en relación con el lenguaje visual, por lo que cabe observar sus alcances y posibilidades para desarrollar renovadas formas expresivas y concepciones narrativas con creativas aristas visuales. Al respecto, la concepción de la escritura que se tiene presente sugiere una imagen próxima a esas escaleras de Escher que ya descienden y a la vez ya ascienden. De modo similar, el lenguaje de obras con un significativo grado de intersemioticidad ya se desenvuelven en formas visuales y verbales en ninguna manera excluyentes, sino antes bien íntimamente implicadas ya sea en fusión o en contraste.

Asimismo, ha sido oportuno partir de la centralidad de la narrativa para explorar tales relaciones. Esto ha supuesto al principio considerar la escritura de la historia, antes que su dimensión mayormente ficcional. En la historia de México, la existencia de códices y de la crónica colonial constituye un antecedente clave dado que tal escritura se halla inmersa entre sistemas provenientes de una tradición filológica europea y una tradición autóctona fundamentalmente oral y de imágenes. Reparar en esta escritura de la historia

lleva a tenerla muy presente como *operación intercultural*, esto es, situada en un espacio en tensión en que se superponen e interpenetran sistemas de significación distintos. Más aún, tal operación es legible de este modo también como una *traducción intersemiótica* de lo verbal y lo visual.

Remontarse a tales antecedentes resulta decisivo para concebir estas relaciones en momentos cruciales para la conformación de los lenguajes narrativos más representativos de la literatura mexicana, de modo que se vuelve propicio reconocer sus referentes, sus puntos de partida o sus casos paradigmáticos también desde la lectura iletrada y una fuerte cultura visual. Es el caso, por ejemplo, de narrativas testimoniales de la Revolución mexicana como *Cartucho* de Nellie Campobello, donde la fotografía y la presencia de imágenes brutalmente violentas contribuyen a constituir un lenguaje inusitado.

En el terreno de formas narrativas más ficcionales, las obras transitan por cauces poco convencionales, por lo que se aprecian ciertas *rarezas textuales* y *agramaticalidades*, o bien, se tienen productos culturales marcadamente visuales que plantean una narrativa legible desde la literatura. Ambos tipos de manifestaciones dan pie para indagar aspectos de la escritura narrativa como *operación interartística*. Es pertinente advertir que la traducción intersemiótica que esta supone entre lo verbal y lo visual encuentra en la noción de *imagen* su principal eje, pero también hay un segundo eje en la categoría de *perspectiva*. La imagen encuentra en los estudios literarios un tratamiento bastante desarrollado, sobre todo, en el campo de la poesía aunque menos en el terreno propio de la narrativa, donde se le ha dejado de apreciar como un elemento ornamental y se ha empezado a entender más como un principio de construcción de la narración. Por su parte, la perspectiva ha sido asumida de acuerdo con el punto de vista de la instancia narrativa y aun en relación con el campo de la mirada que se establece en el mundo ficcional.

En el contexto de la narrativa mexicana contemporánea, las interrelaciones verbales y visuales apuntan a tres núcleos. El primero sugiere otro modo de lectura, no letrada, que está presente desde una antigua cultura visual de los impresos como los emblemas y las estampas. No es casual que la primera novela de la literatura mexicana y aun de Hispanoamérica haya sido acompañada originalmente de grabados que aludían a una rica lectura de emblemática. Este gesto es recogido en la literatura contemporánea en *Nuevo catecismo para indios remisos* producto de la colaboración entre Francisco Toledo y Carlos Monsiváis. No obstante, este primer núcleo tiene alcance todavía con las narrativas auditivas y audiovisuales que se manifiestan en géneros y formatos como el podcast y el cortometraje animado. Se trata de formas que no parten de la familiaridad con la palabra escrita, del mismo modo como tampoco lo hacen las estampas de la entrañable tradición de la gráfica mexicana que pasa por los nombres de José Guadalupe Posada y Gabriel Vargas.

A propósito de narrativas auditivas, “La construcción de imágenes a través de la mezcla sonora del podcast *Fausto*” de Guillermo Alfonso Bautista Vázquez explora la riqueza imaginativa de lo visual en el análisis de una crónica policial basada en hechos reales. El enfoque de la audionarratología que propone el artículo permite desentrañar cómo el tejido sonoro es capaz de tender una narrativa sostenida en imágenes evocativas. En cuanto a la cautivadora plasticidad de la animación, “Duelo, memoria e infancia en tres cortometrajes animados en *stop motion*: una aproximación semiótico-narratológica” de Susana Maldonado Ramos analiza la peculiar forma narrativa en que se amalgama el montaje cinematográfico de la imagen plástica. Los puentes narrativos entre literatura y cine de animación encuentran en la semiótica-narratológica una perspectiva que atiende las particularidades de los cortometrajes animados.

En el segundo núcleo, se encuentran las narrativas en que la literatura dialoga con el cine. Es el caso de *Novela como nube* de Gilberto Owen, *La señorita Etcétera* de Arqueles Vela y *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia donde se da ese primer contacto con el fenómeno del cine mudo en el contexto de los años veinte y treinta del siglo pasado. Pero también es el caso donde se da una colaboración muy relevante de escritoras y escritores con los procesos cinematográficos en el guionismo y la adaptación. Autorías fundamentales como Mauricio Magdaleno, José Revueltas, Josefina Vicens, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Manuel Puig, José Emilio Pacheco y Pedro Lemebel son sólo algunos ejemplos que merecen revisarse más a fondo. En relación con este autor, “Performance y melodrama en *La Loca del Frente: Tengo miedo torero* y su adaptación filmica” de Mariana Páez Larios propone un análisis de la escritura travestida en que el registro narrativo de origen presente en la novela se halla atravesado por lo teatral, mediante una lógica escénica y visual que el lenguaje cinematográfico apuntala. Al respecto, la propuesta de la adaptación que maneja el texto como reescritura o traducción de procedimientos y modos de significación abre sugerentes perspectivas interpretativas.

El tercer núcleo vuelve a las narrativas literarias, si bien hondamente intervenidas por el lenguaje visual. Es el caso de manifestaciones de iconoclasia verbal que se originan en la novela de escritura y lenguaje de los años setenta, la cual retoma todo un legado de tradición poética hermético simbolista que arriba a nuevos derroteros en obras de imágenes inminentes como *Farabeuf* de Salvador Elizondo o *El mono gramático* de Octavio Paz. En el caso de este autor desde una obra anterior, como Gerardo Reyes Vaca plantea en “La preeminencia de la vista en ¿Águila o sol?”, destaca el tratamiento de dos imágenes que retomó el surrealismo: el ojo insomne de Isidore Ducasse y la flor azul de Novalis. Este diálogo visual con la tradición sugiere a su vez una participación pacia-

na en la misma desde su particular universo poético, el cual no deja de revelar ciertas colindancias con la dimensión mítica de la obra pictórica de Rufino Tamayo. Asimismo, en el terreno del carácter virtual de la imagen se hallan narrativas como las de Inés Arredondo y Jesús Gardea, que elaboran en torno a un centro sombrío donde gravitan historias y atmósferas con gran fuerza evocativa. Al respecto, “Desbordar y bordar la imagen: una lectura visual de dos cuentos de Inés Arredondo” de Flor de Liz Ibáñez Ruiz suscita esa dimensión aproximativa de una narrativa de imágenes que rozan lo sagrado e introducen otra temporalidad. La atención a la poética de la autora desde los tópicos de la transgresión y la locura, así como desde la narrativa moderna, plantea líneas de análisis que merecen ampliarse a varios otros cuentos de Arredondo. Por último, en un sentido inverso más bien hacia la materialidad de la imagen, las narrativas de Mario Bellatin y Lucía Calderas desarrollan historias donde se vuelven apremiantes los procesos de documentar la biografía. A propósito de esta autora, “Escribir con los restos: Intersemiotividad, cuerpo y ensayo en *Nuestra gloria los escombros*” de Arely Cárdenas Salgado sugiere una poética de la ruina cuyos fragmentos textuales, visuales y materiales generan significación. Desde una lectura intersemiótica, se analiza además la inscripción de la obra en la interdiscursividad de la narrativa y el ensayo.

Cada una de las colaboraciones antes mencionadas fueron trabajadas inicialmente en el marco del curso Escritura y visualidad, en el programa de la Maestría en Literatura Mexicana Contemporánea de la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Azcapotzalco. Agradezco a cada una de las autoras y autores por sumar su propuesta al conjunto del presente dossier. Entusiasma ver reunidos en este número de *Leteo. Revista de Investigación y Producción en Humanidades* los diversos temas, enfoques y reflexiones que nos acompañaron durante el otoño del 2025, de modo que podamos volver a los mismos como puntos

de referencia para siguientes incursiones. Asimismo, agradezco especialmente al director de *Leteo*, Dr. Iram Isaí Evangelista Ávila, por haber recibido con agrado la iniciativa inicial del presente dossier y el apoyo brindado para que estas páginas sean posibles para cada uno de sus lectores.

La construcción de imágenes a través de la mezcla sonora del podcast Fausto

The Construction of Images Through the Sound Mixing of the Fausto Podcast

Guillermo Alfonso Bautista Vázquez^{1*}

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA – AZCAPOTZALCO

guitarraxs@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0876-0832>

<https://doi.org.10.54167/leteo.v7i13.2275>

Artículo enviado: 05/03/2026

Artículo aceptado: 15/05/2026

La palabra engendra la imagen y la imagen es virus.

William Burroughs, Nova Express.

1 * Cursa la maestría en Literatura Mexicana Contemporánea en UAM Azcapotzalco. Periodista, escritor y productor de radio. En 2019 recibió el Premio Nacional de Periodismo Rostros de la Discriminación y el Premio Nacional de Periodismo Cultural René Avilés Fabila; finalista del Premio Nacional de Periodismo 2022 y ganador de la Bienal Internacional de Radio 2014 y 2025. Autor de los libros *Camino a la Fosa Común* (2022) y *Una Crónica Sonora del Centro Histórico* (2023). Está incluido en la antología *Crónica 5* de la UNAM (2023). Creador del sitio cronicasdeasfalto.com. Ha colaborado en medios nacionales como *Chilango*, *El Cultural*, *Fábrica de Periodismo*, *Vice*, *IMER* y *Radio Educación* entre otros, así como en medios de Ecuador, Brasil y El Salvador. En su trabajo periodístico es conocido como Memo Bautista.

Resumen: Este trabajo analiza el podcast *Fausto*, una historia policiaca basada en hechos reales, para explorar cómo las narraciones sonoras crean imágenes mentales y aportan otra vertiente a la relación entre visualidad y narrativa. Para ello se propone el concepto de narrativas auditivas, que comprende historias periodísticas de largo aliento en audio, documentales sonoros e historias sonoras ficcionalizadas basadas en hechos, como fenómenos que también vinculan visualidad y literatura. Asimismo, se recurre a la audionarratología, campo de estudio que explora la relación entre la narrativa y las formas de expresión oral y auditiva en los medios. Si las narrativas auditivas crean mensajes, generan emociones e imágenes en la mente es porque utilizan en su construcción los elementos del lenguaje radiofónico o lenguaje sonoro (voz, música, efectos de sonido, silencio) como sistemas de signos para crear significado narrativo. Estos sistemas de signos trabajan juntos gracias a un proceso creativo que los combina para contar de la mejor forma una historia y construir una mirada específica del mundo: la mezcla de sonido o montaje sonoro. Finalmente se plantea una gramática de las narrativas auditivas para desentrañar *Fausto* y aplicar los cinco niveles de decodificación que propone Christian Metz para llevar a cabo el análisis.

Palabras clave: Podcasts narrativos, Audionarratología, Gramática sonora, literatura policiaca, imagen mental, Christian Metz

Abstract: This paper examines the podcast *Fausto*, a true-crime story based on real events, to explore how sound narratives create mental images and add another dimension to the relationship between visuality and narrative. To this end, it proposes the concept of *auditory narratives*, which includes story-driven podcasts, audio documentaries, and scripted audio based on real events, as phenomena that also link visuality

and literature. Likewise, it draws on *audionarratology*, a field of study exploring the intersection of narrative and oral-auditory modes of expression in media. If auditory narratives create messages and generate emotions and mental images, it is because they use the elements of radio or sound grammar—voice, music, sound effects, and silence—as semiotic systems to construct narrative meaning. These systems work together through a creative process that combines them to tell a sound story and construct a specific worldview: sound montage. Finally, a grammar for *auditory narratives* is proposed to analyze *Fausto* and to apply the five levels of decoding proposed by Christian Metz.

Keywords: Narrative Podcast, Audionarratology, Sound Grammar, True Crime, Mental Imagery, Christian Metz.

La relación entre visualidad y literatura plantea la exploración de cómo los lenguajes visuales y la escritura enriquecen la narrativa. Partimos de que el texto crea imágenes mentales. Ahí está *Visión de Anáhuac*, de Alfonso Reyes, donde a través de una prosa poética nos dibuja paisajes y escenas de la vida cotidiana en la antigua Tenochtitlan. Hay que mencionar la ékfrasis, la detallada descripción de una obra plástica, como la que hace Octavio Paz en *El mono gramático*, donde analiza el cuadro *Fairy Feller's Master-Stroke*, de Richard Dadd, y lo relaciona con sus reflexiones sobre el lenguaje, la creación y la realidad. O la adaptación de obras literarias al lenguaje audiovisual, como el guion que escribieron Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez para llevar al cine *El Gallo de Oro*, dirigida por Roberto Gavaldón, basado en la novela de Juan Rulfo. Y no olvidar a Gabriel Vargas y su historieta *La Familia Burrón*, donde caricatura, texto y oralidad se fusionan para crear una crónica del México marginal de la segunda mitad del siglo XX.

¿Pero solo podemos hablar de visualidad cuando dialogan la escritura y el lenguaje visual? Si partimos de que el texto (la palabra) es una fuerza creativa y potente, capaz de dar vida o forma a la realidad en nuestra mente, es posible que otro tipo de narrativas también nos permitan crear imágenes mentales. Me refiero a fenómenos narrativos que usan el sonido, la música, la voz y el silencio para crear y evocar emociones profundas, como las ficciones sonoras, las canciones populares o las narrativas digitales en internet. Hablo de los podcast documentales, historias periodísticas de largo aliento e historias ficcionalizadas basadas en hechos reales. Al igual que la narración escrita, estos formatos que llamo *narrativas auditivas*, generan imágenes mentales.

Para Isabel Ocanto Silva una imagen mental es aquella que: “Es concebida como una representación de origen perceptivo o del recuerdo de una experiencia que puede haber sido imaginada o vivida. Constituye un producto sensorial y perceptivo del cerebro, representado en la mente y caracterizado por la variedad de formas, colores o temáticas” (246). Es decir, las imágenes mentales son reconstrucciones de una experiencia ligada a información sensorial que se recupera de la memoria. Por ejemplo, cuando uno imagina un plátano, el cerebro reconstruye los atributos aprendidos a través de los sentidos sobre esa fruta: su forma curva, el color amarillo, su textura suave, tierna y carnosa, su sabor dulce. Las imágenes mentales pueden surgir de múltiples fuentes, como la memoria –cuando uno recupera un recuerdo–, o estímulos sensoriales como los sonidos. Por eso cuando una escucha una ola del mar y música afrocaribeña, de inmediato se genera una imagen vívida de la playa. Sin embargo, cuando el sonido de la ola está acompañado del tema principal de *Tiburón*, la película dirigida por Steven Spielberg, la memoria trae a la mente la aleta que se asoma entre el mar y la gente alejándose de la playa. Incluso el cuerpo se tensa porque hemos aprendido del cine que debemos inter-

pretar esos sonidos como una señal de terror.

Narrativas auditivas

El término narrativas auditivas surge tras leer el trabajo de los investigadores Palanisamy y Rajasekaran. Estos académicos llaman *narrativas digitales basadas en audio* a la gran variedad de formatos que transmiten contenido narrativo a través de medios auditivos en el ámbito digital, desde audiolibros, podcasts e historias de audio interactivas (2). A su vez, esos académicos se apoyan en la exposición que dan los investigadores Elislah e Irwansyah, quienes definen a estos formatos como “archivos de audio digitales de palabras habladas que se usan para contar historias o transmitir información” (88). Por su parte, Raúl Antonio Rodríguez Ortiz, en su tesis doctoral *La producción independiente de podcast narrativos no ficción en Iberoamérica*, señala que el podcast narrativo se nutre de diferentes tradiciones provenientes de la radio, que se cruzan y resignifican, como el documental sonoro, el reportaje radiofónico, la crónica y la entrevista. Rodríguez Ortiz agrega que en el podcast narrativo se utilizan recursos literarios como la recreación, la dramatización y la ficcionalización, para que la historia narrada sea creíble y contada sobre la base de la veracidad de los hechos (52-53).

Por tanto podemos decir que las narrativas auditivas son narraciones sonoras ficcionales o basadas en la realidad, que en su construcción integran elementos del lenguaje radiofónico (voz, música, silencio, efectos), de la crónica, la entrevista, el documental sonoro, el archivo y el diseño de audio, entre otros componentes y tradiciones de la radio y el periodismo, que se cruzan, se resignifican y generan imágenes mentales que se convierten en una representación de la experiencia humana y, por tanto, permiten la identificación, empatía y reflexión a través de personajes, tramas y el uso del lenguaje.

La lectura en voz alta

Las narrativas auditivas no nacieron con el podcast ni con el cine, que en sus inicios no integraba sonido. Estos formatos tienen como antecedente las lecturas en voz alta suscitadas en fábricas y al interior de las familias en el siglo XIX. Jean-François Botrel menciona las lecturas obreras en voz alta en La Habana, a principio del Siglo XX y recupera un testimonio sobre los trabajadores tabaqueros que escuchaban la lectura de *Hedda Gabier*, de Ibsen: “Algunos oyentes dejaban el trabajo para escuchar mejor y a los pocos minutos no volvió a oírse ni el chasquido de las chavetas al recortar las puntas del tabaco. En las dos horas que duró la lectura no se oyó ni una tos, ni un crujido” (*Teoría y práctica de la lectura en el siglo XIX: el arte de leer* 585).

Por su parte, José Ortiz Monasterio, señala que en México a finales del siglo XIX y principios del XX, la costumbre de leer en voz alta al interior de las familias debió ser importante para los analfabetas y los niños porque podían acercarse de esa forma a los impresos; así como para las mujeres, quienes pocas veces accedían a la educación media y superior. Enfatiza en la experiencia que proporcionaba a los oyentes esta manera de leer:

La emoción es más intensa cuando se comparte: un pasaje de un libro disfrutado en solitario puede conmover profundamente, y precisamente porque es natural que se prolongue ese sentimiento, a la primera oportunidad platicaremos con algún amigo la impresión que nos ha causado dicho pasaje. Pero si el auditorio del libro incluye a varias personas, aun antes de hacer comentario alguno, tenemos en cada uno de los oyentes un espejo de nuestras emociones que las retroalimenta, las intensifica. (Ortiz, “La revolución de la lectura”, 63)

La práctica de la lectura en voz alta en el siglo XIX y principios del siglo XX era también una forma de entretenimiento. Si bien ya existía el cine, medios que ahora parecen fundamentales para el divertimento, como la radio, la televisión y, por supuesto, el Internet, aún no eran creados. Sin embargo, hay que señalar que, por lo menos en el caso mexicano, la lectura en voz alta también fue un síntoma de la transición de una sociedad que transmitía buena parte de sus conocimientos y experiencias a través de la memoria oral, a otra que comenzó a privilegiar las comunicaciones escritas hasta aterrizar en lo que hoy conocemos como medios de comunicación: se han creado formatos que permiten narrar, contar y relatar historias propias que no dependen necesariamente de la adaptación de un libro, tal como lo hacen las narrativas auditivas.

La radio y el nacimiento de las narrativas auditivas

Las narrativas auditivas nacen con la radio, en las primeras décadas del siglo XX. Tal vez la pieza mejor desarrollada en esos momentos fue la adaptación radiofónica que hizo en 1938 Orson Welles de *La guerra de los mundos*, la novela de H.G. Wells. Al joven actor y productor se le ocurrió presentar con su grupo de radioteatro una especie de noticiario que daba un reporte de última hora: los extraterrestres invaden la Tierra. La narración por medio de voz, entonación y sonidos fue tan poderosa que la gente formó en su mente una película que creyó real: seres de otro planeta iban a acabar con los humanos. El pánico se desató en Nueva Jersey y localidades cercanas a las que llegó la señal de radio.

Unos años antes en México, en 1932, Germán List Arzubide escribió una pieza emblemática del movimiento estridentista y de la radio mexicana: *Troka, el poderoso*, con la musicalización de Silvestre Revueltas.² Se trataba de una serie de cuentos que acercaban a los

² La grabación original de *Troka, el poderoso* no se ha encontrado hasta el momento. Aunque no hay información precisa, parece que en la

niños a los avances tecnológicos desarrollados en las primeras tres décadas del siglo XX. La narración combinaba voz y música para generar imágenes mentales que parecían salidas de la ciencia ficción, sin embargo, las máquinas ya eran parte de la vida diaria. El mismo robot Troka, decía el narrador, estaba construido con ellas: sus manos eran grúas, uno de sus pies era un tren y el otro un tractor

Otra de las narrativas auditivas arraigada en la cultura popular mexicana es la radionovela. Su época dorada fue de 1930 a 1950. Con la llegada de la televisión, la producción de radionovelas disminuyó. Sin embargo, en los años 60 aún gozaba de buena salud, pues fue en esta década que se estrenó *Kalimán, el hombre increíble*, la radionovela más famosa en la historia de los medios en México. En la última década, la producción de podcasts en México ha crecido, sobre todo las narrativas auditivas que parten de la investigación periodística y usan la ficcionalización como un recurso para contar una historia, como reportajes y documentales sonoros: es decir, se trata de piezas creadas en el espacio de la no ficción. Este incremento se debe en parte a que el periodismo escrito de largo aliento ha perdido terreno en los medios impresos; el formato podcast ofrece espacio, que se traduce en tiempo, para tratar algún tema a profundidad.

Estas narrativas auditivas también se han generado en la radio. Estaciones públicas, como Radio Educación y el Instituto Mexicano de la Radio, así como Radio UNAM, han realizado a lo largo de su existencia piezas narrativas que incluyen documentales sonoros, reportajes radiofónicos y adaptaciones literarias y teatrales. Desde 1996 existe la Bienal Internacio-

nal de Radio, que premia narraciones auditivas en categorías como el radioarte, las dramatizaciones y el reportaje sonoro. Hay que incluir los espacios noticiosos, como Aristegui Noticias, donde muchas de sus investigaciones periodísticas siguen el formato de narraciones radiofónicas, así como espacios de entretenimiento que usan la narración para mantener cautiva a su audiencia, como el famoso programa *La Mano Peluda*, que narraba sucesos paranormales y de terror.

No es de extrañar la familiaridad de la audiencia mexicana con las narrativas auditivas. Estas guardan un elemento arraigado en nuestra cultura popular: la oralidad, una de las formas en que aún hoy las comunidades originarias de América Latina transmiten conocimiento, tradiciones y costumbres. Dice Carlos Pacheco en *La comarca oral* que:

Numerosas comunidades de nuestro continente continúan siendo predominantemente orales. A pesar de que la mayoría de ellas han entrado de una u otra forma en contacto con la tecnología escrituraria y con sus diversas implicaciones, su cultura sigue siendo predominantemente oral. Este carácter oral no se reduce, por supuesto, al predominio del discurso oral sobre el texto escrito, sino que constituye para estas comunidades uno de los hilos maestros de su tejido social y cultural, de manera especial en algunas regiones particularmente aisladas del continente. (20)

Sin embargo, debe quedar claro que las narrativas auditivas no intentan imitar la oralidad, ni siquiera a la

década de los 30 la XFX, estación de radio a cargo de la Secretaría de Educación Pública, antecedente de Radio Educación, no archivaba sus grabaciones. Sin embargo, en 1939 El Nacional editó el libro *Troka el poderoso, cuentos infantiles*, con ilustraciones de Julio Prieto. En la portada aparece Germán List Arzubide como autor. En 1985 se reeditó este ejemplar. El investigador Ernesto Mendoza señala que la partitura de Silvestre Revueltas pueden consultarse en la Biblioteca Digital Silvestre Revueltas, del Departamento editorial de la Facultad de Música de la UNAM, con el nombre *Troka, Pantomima infantil bailable*. En 2015, el grupo de investigación Laboratorio de Creaciones Intermedia (LCI) de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, a cargo del investigador Miguel Molina Alarcón, en colaboración con la Fonoteca Nacional de México, realizó una reconstrucción sonora de *Troka, el poderoso*, que es posible escuchar en la siguiente liga: <https://soundcloud.com/miguel-molinaalarcon/troka-el-poderoso-1933-de-german-list-arzubide-texto-y-silvestre-revueltas-musica>

literatura escrita. La voz, como se verá más adelante, es solo un componente más en las narraciones sonoras, pues estas buscan desde su origen integrar en la narrativa los elementos del lenguaje radiofónico así como recursos técnicos sonoros que permita la tecnología existente.

El podcast y las narraciones auditivas

De manera técnica podemos definir un podcast como un paquete de información y metadatos. Puede ser almacenado en una página web desde la cual es distribuido para su descarga en algún dispositivo (teléfono móvil, tablet, computadoras, pantallas inteligentes y más); o ser reproducido en *streaming* en alguna plataforma en internet y escucharlo en tiempo real. Los podcast, como un formato de las narrativas auditivas, nacen en 2003, cuando el programador Dave Winer desarrolló un RSS³ de audio para el periodista Christopher Lydon, quien utilizó esta tecnología en su blog para distribuir entre su audiencia grabaciones de las entrevistas que realizaba⁴. Un año después Winer y el VJ Adam Curry crearon iPodder, un programa que automatizaba la transmisión de emisiones de radio por Internet y otros contenidos de audio a los iPods de Apple. De hecho, de aquí proviene el término podcasts, un anglicismo que combina las palabras iPod y broadcast y que no tiene traducción al español.

En México, Dixo, Frecuencia Cero y la revista R&R, plataformas en internet surgidas en 2005, fueron pioneros de este formato. Sin embargo, en ese momento ninguna de ellas ofrecía pódcast documentales, historias periodísticas de largo aliento o historias ficcionalizadas. Es a partir de 2014 que este tipo de pódcast

comienza a desarrollarse en América Latina, gracias al impulso que toma el proyecto Radio Ambulante, creado en Estados Unidos por el periodista peruano Daniel Alarcón, luego de ganar el Premio Gabriel García Márquez, el galardón más importante al periodismo en América Latina. Su propuesta de periodismo narrativo sonoro se convirtió desde entonces en un referente del podcast como formato narrativo en la región.

Sobresalen *Las Raras*, estrenado en Chile en 2016 por la periodista Catalina May y el ingeniero en sonido Martín Cruz; el mismo año en México se crea *Así como suena*, dirigido por el periodista Carlos Puig; y para 2021 se lanza *Fútbol a Muerte* conducido por la periodista Marion Reimers. Hay que señalar que este último podcast es un *true crime*, un género que narra y analiza hechos criminales reales usando elementos de la nota roja y la novela policiaca. Así como *suena* y *Las Raras* también presentan algunas historias policiacas pero enmarcadas en sucesos políticos o movimientos sociales. Cabe resaltar que ninguno de estos proyectos es un noticiario, un espacio de opinión, una conversación entre presentadores o la voz de una persona, sin más recursos sonoros, hablando de un caso real; se trata de producciones que exploran todos los elementos del lenguaje sonoro para narrar una historia con personajes, un conflicto y una resolución.

En México destacan dos podcast que no se definen como periodísticos, pero sí están basados en hechos reales y ficcionalizan las acciones en favor de las historias que presentan. Uno es *Toxicomanía*, producido por Sonoro, que cuenta de forma dramatizada la historia de la legalización de las drogas en México en 1940, a manos del entonces Secretario de Salud,

3 RSS son las siglas en inglés de Really Simple Syndication, una tecnología usada para distribuir contenido producido en Internet que se actualiza frecuentemente.

4 James Cridland, editor de Podnews.net, considera al actor Robin Williams como el primer podcaster de la historia, pues en enero de 2000 creó un programa de entrevistas quincenal que se transmitía a través de la plataforma Audible. Por su parte, los creadores del podcast español *En Caso de que el Mundo se Desintegre*, que aún se sigue produciendo y escuchando en ww.canaltrans.com, afirman que su show, creado en 1999, fue el primer podcast de la historia.

Leopoldo Salazar Viniegra. El otro es *Fausto*, coproducción entre Spotify Studios y Galgódromo que narra el asesinato de una familia de Ecatepec a inicio de los 90 y la búsqueda del autor del delito. Es el podcast más escuchado en América Latina.

Este podcast será analizado en este trabajo.

Más allá de la mirada periodística y documental, estos podcast narran historias con voz, sonidos, música, silencios y un diseño de audio que conduce a la audiencia a crear imágenes con lo que escucha. Es decir, son narrativas auditivas.

La audionarratología

Ahora, ¿cómo podemos analizar estas narraciones audibles no letradas⁵ Los investigadores Mildorf y Kinzel proponen acercarnos a estas manifestaciones relacionadas con el sonido y la narrativa a través de lo que han llamado “una nueva narratología postclásica” (*Audionarratology. Interfaces of Sound and Narrative*, 8): la audionarratología. Este campo de estudios plantea explorar la relación entre la narrativa y las formas de expresión oral y auditiva en los medios, sus distintos géneros —artísticos y no artísticos— así como las posibilidades narrativas, estructuras y funciones que emplean. Es decir, cómo el sonido, la voz y la música sustentan la estructura narrativa o asumen funciones narrativas. A esto lo han nombrado el giro acústico (8). Lauro Zavala llama a este cambio de paradigma el giro sonoro. Su enfoque está anclado a la imagen del cine y lo considera la representación de algo que está presente en el espacio donde ocurre la proyección. Para él, el sonido ocupa la mitad de la experiencia audiovisual, pues al ser percibido por el oído y el resto del cuerpo posibilita que la experiencia de ver una película sea mucho más que observar una representación (75).

A diferencia de Zavala, Mildorf y Kinzel se centran en la relación entre las formas y funciones del sonido como narrativa. Señalan que la relación entre sonido y narrativa puede estudiarse en los medios audiovisuales y los géneros sonoros. Proponen dejar de considerar estas narrativas como fenómenos verbales y mirarlas como una red de sistemas semióticos orales y/o auditivos (12), es decir, explorar las narrativas auditivas a través de la semiótica.

La mezcla de sonido o montaje sonoro

Tradicionalmente el concepto de montaje se usa en el análisis cinematográfico. Lauro Zavala distingue el concepto de montaje del de edición. Para él, el montaje es un procedimiento de unir y está sustentado en el concepto de totalidad de acuerdo con la visión de un autor; mientras la edición es un procedimiento de corte, sustentado en el empleo del fragmento (163). El proceso de montaje también es aplicado a las narrativas auditivas y se le conoce como mezcla de sonido o simplemente mezcla. Es ahí donde se genera la sensación de movimiento al jugar con planos similares a los del cine, fundidos y otros elementos. La mezcla de sonido otorga los diferentes significados a la escena, involucra al escucha en la narración y, tal como lo plantea Zavala en el cine, es una herramienta que puede estar al servicio de una visión específica del mundo (164).

Para Mariano Cebrián Herreros —él sí desde la radio— el montaje o mezcal es un proceso técnico que permite la interacción de los elementos sonoros para establecer una estructura narrativa, siempre desde la creatividad e intención comunicativa y expresiva de quien elabora el mensaje:

El montaje expresivo es una ordenación de sonidos y planos sonoros en un doble senti-

5 Con el término narrativas no letradas me refiero a aquellas expresiones narrativas que no dependen de la escritura ni de la cultura letrada formal para existir y transmitirse.

do: consecutivo, se enmarca en la sucesividad temporal del sonido, su significación depende del lugar que ocupe en la narración; y simultáneo: establece las relaciones sonoras que integran la narrativa radiofónica en cada una de las unidades. (“Información radiofónica”, 340)

A su vez, Valeria Miyar considera que el lugar del montaje o mezcla durante todo el proceso de producción sonora está en la toma de decisiones: en qué lugar grabar, dónde colocar los micrófonos, cómo suena lo que se está grabando, cuánto dura el sonido a grabar o la música o toda la pieza auditiva final; qué imágenes se construyen para el oyente, cómo se cuenta lo que se quiere contar, y más (1). Incluso se puede modificar el guion, jugar con el ritmo, hacer experimentaciones sonoras y ajustar el tiempo de la pieza. Esta serie de decisiones estéticas intentan responder a una pregunta: ¿Cuál es la mejor forma de contar una historia?

Por consiguiente la mezcla de sonido, entendida como el armado definitivo de una pieza narrativa auditiva, es una dimensión creativa y creadora que permite al autor de las narrativas auditivas representar emociones y sentimientos, crear ambientes, espacios y mundos narrativos, así como mostrar la personalidad de los personajes, desarrollar las acciones de la historia y sumar otros elementos en la estructura narrativa. La mezcla construye la experiencia sensorial de la narración auditiva, su expresividad y su estética. Por tanto es un verdadero recurso narrativo.

Sistemas de signos

Las narrativas auditivas crean mensajes e imágenes en la mente, además de generar emociones. Elke Huwiler señala en *A Narratology of Audio Art: Telling Stories by Sound* que esto sucede porque utilizan en su construcción diversos sistemas de signos para crear

significado narrativo (104). O sea, realizan alguna función narrativa específica. Estos sistemas de signos son la voz, la música, los ruidos o efectos de sonido y el silencio: son los elementos del lenguaje radiofónico o sonoro llevados a una narrativa que evoca emociones profundas. Cada uno de estos elementos tiene cualidades que sirven a la narración:

- La voz. Entre sus atributos se encuentran el idiolecto (la expresión de la forma de ser, de pensar, de gustos y necesidades del personaje), la pronunciación (como los acentos y modismos) y la entonación (la forma de enfatizar palabras y la melodía del fraseo).
- La música. Tiene la función de respaldar y potenciar acciones, crear y reforzar emociones, recrear la realidad al generar ambientes y atmósfera.
- Los ruidos o efectos de sonido. Sugieren escenarios, establecen el tiempo y estados de ánimo, enfocan la atención de la audiencia y, claro, hacen referencia a sonidos reales.
- El silencio. Acentúa una emoción, crea expectativa y tiene potencial de efectividad narrativa si es manejado adecuadamente.

Para que estos sistemas de signos trabajen juntos se necesita de un proceso creativo donde la combinación de las cualidades sonoras del lenguaje radiofónico, así como de la edición, las disolvencias, los fundidos o fades, los filtros entre otros elementos, conduzcan a la mejor forma de contar una historia. Y esto se logra con la mezcla de sonido.

Variables para el análisis de las narrativas auditivas

Para desentrañar la estructura de *Fausto*, tomaré como guía la gramática del film: el conjunto de recursos narrativos que permiten construir el significado en el cine y contar una historia.⁶ Así, con los elementos sonoros que componen las narraciones sonoras ficcionales o basadas en la realidad, intentaré construir una gramática de las narrativas auditivas. Agruparé los elementos para identificarlos mejor:

Planos sonoros. Dan profundidad de campo, crean atmósferas y guían la atención.

- **Primer plano:** Cuando la voz, el sonido o la música suenan directo.

- **Plano medio:** Cuando el sonido surge de un sitio más alejado del punto directo. Se usa para dar ambiente o contexto.

- **Plano lejano:** Cuando la voz o el sonido es lejano. Se usa para dar ambiente, contexto o profundidad. La idea es que transmita la sensación de lejanía.

- **Fade in:** La voz, el ruido o el ambiente se aproxima gradualmente.

- **Fade out:** La voz, el ruido o el ambiente desaparece de la acción poco a poco.

- **Crossfade:** El final de una voz o efecto de so-

nido o ambiente se superpone con el inicio de otro elemento sonoro. Hay una transición suave.

- **Fondo:** Cuando el sonido, la música o la voz ambientan. Estos elementos pueden sonar de manera independiente o estar mezclados.

Elementos narrativos. Contribuyen activamente a la construcción de la historia.

- **Ambiente:** Construido con sonidos (sonido ambiente), ubica la acción en un lugar; construido con música (música de fondo), ubica la acción en alguna época.

- **Música incidental:** Acentúa una emoción. Puede estar en fondo o en primer plano.

- **Efectos de sonido:** reales, naturales y diseñados en estudio. Aportan realismo.

- **Silencio:** da énfasis a la voz, genera incomodidad, suspenso, peso a la revelación.

Elementos técnicos. Herramientas usadas durante la edición para mejorar la grabación, crear sonidos para transiciones o cortar y pegar el audio.

- **Filtro:** proceso que modifica las características de la voz o un sonido. Altera el tono, el timbre, la velocidad y añade efectos espaciales (eco, reverberación, etcétera).

6 Dice el investigador Enrique Pulecio Mariño, que el lenguaje cinematográfico está constituido por todos aquellos procedimientos que en su articulación dan sentido a las imágenes en movimiento, mientras que la gramática cinematográfica –la gramática del film– estudia las reglas que presiden el arte de transmitir correctamente las ideas por una sucesión de imágenes animadas, que forman un film. Para llegar a esta explicación recurre a definiciones dadas por estudiosos de la estética del cine como Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet. Hay que recordar que tanto el lenguaje cinematográfico como la gramática del film han sido estudiados desde la segunda década de l siglo XX. El cineasta ruso Eisenstein teorizó sobre el montaje como el núcleo del lenguaje cinematográfico; más adelante, en los años 50, el crítico francés Marcel Martín analizó los procedimientos expresivos y lingüísticos del cine, tales como el encuadre, la iluminación, el montaje, el sonido y la profundidad de campo. Para los años 70, teóricos como el francés y estructuralista Christian Metz, así como el estadounidense Noel Burch, vinculado al estructuralismo y al formalismo, convirtieron el estudio del cine en una disciplina académica. Con ellos se consolida el concepto de gramática del film, entendida como las reglas del buen uso del lenguaje cinematográfico. Para profundizar sobre el lenguaje cinematográfico y la gramática del film, véase Christian Metz, *Lenguaje y cine*, Barcelona, editorial Planeta, 1973; Noël Burch, *Praxis del cine*, Madrid, editorial Fundamentos, 2003; Enrique Pulecio Mariño, *El Cine: Análisis y Estética*, República de Colombia, Ministerio de Cultura, 2019; Lauro Zavala, *Elementos del discurso cinematográfico*, México, UAM Xochimilco, 2005.

- Ráfagas. Separa y marca el inicio de escenas, hace las transiciones. Se puede hacer con sonido, música o la mezcla de ambas.

- Corte: el corte directo del sonido se usa para pasar de una escena a otra directamente o de un momento a otro en la misma escena.

Elementos estructurales. Es la arquitectura de la narración.

- Escena: Dice la Fundación Gabriel García Márquez para el Nuevo Periodismo Iberoamericano que la escena es una unidad narrativa fundamental que, en conjunción con otras, garantiza la trama de una narración (Oliveros, 2017). Se integra con personajes, acciones y el escenario donde se llevan a cabo. Se construye con ambientes, diálogos, efectos de sonido y música. Podemos decir que es un segmento sonoro que transporta al oyente a un momento, lugar y tiempo específicos.

- Secuencia. Se trata del conjunto de escenas que hacen avanzar la historia y sumergen al escucha en la acción.

Formas temporales de la pieza narrativa. Es tanto un parámetro de edición como un recurso narrativo.

- Tiempo diegético. El que transcurre dentro de la historia. Son las horas, los días, los años y demás periodos que viven los personajes en el mundo narrativo creado por el autor de la pieza.

- Tiempo lineal, el tiempo que dura el capítulo. Regularmente es de 20 minutos, aunque hay narrativas auditivas que rebasan la hora y otras que no llegan ni a los 10 minutos.

Fausto y la producción de imágenes través de la mezcla sonora

En los primeros días de diciembre de 1991, una familia fue encontrada muerta en una casa de Ecatepec, en el Estado de México. Todos estaban degollados. Sobrevivió un niño de tres años. Los vecinos lo vieron salir de su casa, con el cuerpo manchado de sangre seca. Casi 30 años después, Fernando Benavides, productor de podcast y escritor, recuperó el caso, considerado el primer asesinato múltiple de la era moderna en el Estado de México. Así nació *Fausto* (Spotify Studios/Galgódromo, 2019), el podcast más escuchado en América Latina a través de Spotify. La pieza es narrada por Demián Alcázar, uno de los actores mexicanos más conocidos por su trabajo en cine, además de su activismo político. Como todo relato policiaco, *Fausto* plantea un misterio: ¿quién es el asesino y por qué lo hizo con tanta saña?

La serie está compuesta por ocho capítulos, sin embargo, en este trabajo recurriré únicamente al primero, titulado “Un niño bañado en sangre”. Asimismo, solo se revisará una escena debido a que el análisis de toda la serie requiere un trabajo más amplio. En este primer capítulo se detectaron seis escenas. El fin de cada una se puede identificar porque la música de fondo termina con un remate en *rever* –la última nota se alarga con un eco– y viene seguida de un silencio. Algunas escenas terminan con una ráfaga, también seguida por un silencio; en otras el fondo musical termina en *fade out* y un corte; sobre el silencio que resulta el narrador pronuncia una frase puntual a manera de remate, a veces con una entonación lúgubre y otras funesto que termina en un susurro, como el final de la escena tres: “Porque mientras la vida se escucha, la muerte (PAUSA DRAMÁTICA DE UN SEGUNDO) se huele”. Además la siguiente escena inicia con otro fondo musical y el narrador nos hace saber que ha cambiado el escenario.

Apliquemos a continuación las variables planteadas para el análisis de las narrativas auditivas al podcast

Fausto. Para los fines de este trabajo se analizará solo la segunda escena de este primer capítulo. En ella se describe el momento en que los policías entran a la casa para investigar. Al llegar al lugar, la señora que los buscó les señala la casa. Los policías entran.

•Tiempo de la pieza narrativa. El capítulo dura 22:25 minutos. El tiempo de la historia abarca dos periodos. El primero se refiere al día siguiente del crimen, cuando los vecinos reportan al niño ensangrentado, los policía encuentra los cuerpos y el Ministerio Público ordena la investigación. El otro lapso de tiempo está en los testimonios de policías y testigos en el presente, quienes recuerdan su participación en el caso. La escena dos dura 3:38 minutos, inicia en el minuto 03:07; el narrador pronuncia una frase contundente para crear expectativa una vez que los policías ingresan a la casa: “Entran”. Finaliza en el minuto 06:45, tras el testimonio del agente Fernando Fabián Roldán González, con una ráfaga que culmina en remate.

•Primer plano. La voz de Demián Alcázar siempre está en primer plano. Es un narrador en tercera persona que nos presenta la escena. Tiene dominio de lo que pasa, nos informa de los objetos tirados, las cortinas cerradas, la oscuridad del lugar, hasta del número de pasos que dan los policías. Narra en presente para que el escucha tenga la sensación de movimiento. Solo da los datos necesarios para crear inquietud: “Hay un teléfono inalámbrico en el piso, parado sobre su propia base. Es blanco con antena negra, dejado ahí como un faro que nunca auxilió al naufragio. Los policías caminan 10 pasos lentos, pesados”. (Benavides, Fausto, 03:07)

En *Reflexiones acerca de la elección del narrador en los textos fantásticos: estrategias y efectos*, Elia Barceló explica que el narrador en tercera persona se asocia con la literatura realista, por eso para el escucha todo resulta más creíble y las dudas disminuyen: “se deja llevar por esa narración con aspecto de objetividad y no piensa que es la verdad del narrador, su versión,

su forma de ver los hechos, sino LA VERDAD, con mayúsculas” (31).

La voz de Alcázar es pausada con una entonación lúgubre. Por momentos susurra, sobre todo cuando enfatiza alguna reacción de los personajes, como cuando narra que los policías respiran consternados tras abrir unas cortinas, acción que sucede luego del descubrimiento de los cuerpos degollados. Alcázar exhala, al mismo tiempo pronuncia la palabra “respiran”, la cual baja la tensión. Es un momento de alivio. Después continúa el relato cargado de presión. En otro momento Alcázar, como narrador, interpreta la voz temblorosa y angustiada de uno de los policías, quien informa a su superior lo que han encontrado. Alcázar no solo describe, también nos acerca a los pensamientos y sensaciones de los personajes, en este caso los policías: “Se les eriza la piel. No saben si gritar, llorar o correr porque, para colmo, no traen balas en la cámara de sus pistolas. No prenden las luces, porque no cuentan con el adiestramiento suficiente para estos casos y tampoco son pendejos”. (Benavides, Fausto, 04:26) En general el narrador maneja un lenguaje cotidiano, cercano a la gente, sobre todo ligado al habla y a la jerga policial.

•Filtro. La voz de Damián Alcázar usa un filtro para resaltar el miedo que sienten los policías. El actor en ese momento interpreta al elemento que reporta al oficial Palacios, jefe de sector, lo que vieron dentro de la casa. La voz del elemento es temblorosa, ahogada, pareciera que quiere llorar: “Son dos muertos y uno de ellos ve al techo” (05:30)

•Fondo, ambiente y música incidental. Estos elementos están en plano medio durante toda la escena. Comienza con la voz del narrador en off, es decir, limpia, libre de música o efectos. Pronuncia la palabra “Entran” y enseguida inicia la Música incidental de Fondo para ambientar. Se trata de una nota constante mezclada con una especie de zumbido que provoca expectativa y ansiedad. Lo ubicaremos como Fondo 1.

Sabemos que los policías van a encontrar algo perturbador, pero aún no nos enteramos cómo. El Fondo 1 se mantiene hasta que los policías salen de la casa. Para cambiar el Ambiente, al Fondo 1 se agrega el sonido espaciado de un bombo, grave, contundente, que enfatiza la atmósfera, además de una nota sostenida de un instrumento parecido a una trompeta. Éste lo ubicaremos como Fondo 2. Concluye el Fondo 2 con un remate que desaparece en *fade out*. El último fondo musical de la escena, que llamaremos Fondo 3, aparece en el testimonio del agente Fernando Fabián Roldán González. Se trata de un tema musical recurrente en toda la serie que se asocia a un ambiente de inquietud. Es un *leitmotiv*. Cuando deja de hablar el testigo, termina el Fondo 3 con una ráfaga en remate. Así finaliza la escena.

•Efectos de Sonido. Los efectos y ruidos generalmente se agregan a la escena en Plano medio, así que por un breve instante el Fondo 1 va a Plano lejano. Mientras los policías entran a una habitación para investigar, se escucha una televisión encendida: es la transmisión de un programa de concursos. Suena en Primer plano por un segundo y baja en *crossfade* a Plano lejano hasta formar parte del Fondo 1 e integrarse al Ambiente de expectativa. Vuelve a subir el efecto de la televisión durante dos segundos, cuando el locutor del programa pronuncia la frase "...ganaron un automóvil último modelo...", una clara alusión a los programas de concursos de los 90 en México, donde el premio principal era un auto.

Otro efecto que contribuye a mantener el ambiente es el sonido de la puerta. Primero, cuando la abren para ingresar a la habitación, el narrador relata que no abre por completo. Se escucha el sonido de un golpe hueco y enseguida el rechinar clásico de las bisagras sin aceitar. El mismo efecto suena segundos después. Se narra que tras empujar con fuerza los policías consiguen abrir la puerta. Más adelante, cuando los policías están a punto de salir de la casa, consternados, suena durante un segundo, en Primer plano, un cas-

cabeleo hecho con alguna percusión. Cuando dan aviso a la base, entra el sonido de una voz hablando por una radio de misión crítica. Distinguimos que se trata de un efecto de sonido y no de un personaje de la historia porque es una voz simulada, que no pronuncia palabras, solo hace ruidos pero sin claridad. La voz de radio entra en Primer plano, después en *fade out* pasa a formar parte del Fondo 2 y del Ambiente hasta que desaparece. Cuando los policías suben a la patrulla y se van hacia el centro de justicia, el productor de Fausto decide meter otro cascabeleo para finalizar ese fragmento y dejar la sensación de ansiedad antes de oír el testimonio del agente Fernando Fabián Roldán González.

•Silencio: El único aparece al inicio de la escena, luego de que la voz en *off* del narrador pronuncia la palabra "Entran". Es muy breve, tal vez de medio segundo, pero suficiente para crear tensión y expectativa.

•Ráfagas. Solo aparece una, tras el testimonio del agente Fernando Fabián Roldán González. Es una ráfaga que culmina en remate seguida de un silencio. Así termina la escena.

•Corte. Hay un corte directo entre el momento en que los policías se van hacia el centro de justicia y el testimonio del agente Fernando Fabián Roldán González. Ese corte hecho durante el montaje mueve al escucha en el tiempo diegético: deja diciembre de 1991 y lo traslada a 2019.

El descenso al infierno

En sus escritos, Christian Metz plantea sus inquietudes sobre la forma en que el cine presenta una estructura narrativa, es decir, una estructura de significación. Para ello, de acuerdo con Diego Lizarazo Arias (2004), el sociólogo francés expuso cómo el mensaje cinematográfico pone en juego cinco niveles de codificación:

1. La Percepción.
2. Reconocimiento e identificación.
3. Grandes narrativas de la cultura.
4. Simbolismos adheridos culturalmente.
5. Sistemas cinematográficos que organizan los elementos de los niveles anteriores.

Podemos explorar estos niveles de la teoría cinematográfica de Metz y aplicarlos a un podcast narrativo como *Fausto*.

La percepción

Escribe Diego Lizarazo en *La fruición fílmica Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica* que, para Metz, la percepción es una estructura de carácter cultural, es un sistema de inteligibilidad adquirido socialmente (144). Bajo esta premisa podemos decir que la audiencia que oye *Fausto* tiene un oído entrenado culturalmente para clasificar los estímulos sonoros que recibe, es decir, ya carga una especie de catálogo de sonidos que ha aprendido a escuchar. Por ejemplo, la música incidental del Fondo 1, formada con la nota constante y el zumbido, nos lleva a piezas similares que hemos escuchado en el cine de suspense. Por eso la interpretamos como una señal de alerta, de peligro inminente, hasta de horror. Tal vez no nos damos cuenta pero ese sonido prepara al cuerpo para la tensión porque ya intuimos que los policías van a encontrar algo perturbador.

Sonidos como el golpe hueco de la puerta y el rechinar de bisagras, son ruidos que percibimos como parte de un lugar o un ambiente decadente o deteriorado. El audio con cierta ecualización que elimina los graves profundos y los agudos brillantes, nos da el sonido comprimido y saturado muy característico de las televisiones de los años 90. Aunado al ambiente de sus-

penso que provocan el Fondo 1 y el Fondo 2, el oyente es sometido a una falta de armonía que lo lleva a experimentar tensión. Por otro lado, el sonido de una voz distorsionada con estática y frecuencias recortadas es un estímulo que asociamos con la presencia de policías en un contexto urbano y de inseguridad. Incluso el acento del agente Fernando Fabián Roldán González lleva al escucha a distinguir esa voz con cierto estrato social y parte del ambiente policial mexicano. Más allá de las palabras del narrador, estos elementos, en un primer momento, conducen a la audiencia a clasificar la experiencia de escucha de este fragmento de *Fausto* como parte de un relato policial. Todo a nivel sensorial.

Reconocimiento e identificación

En este nivel, los sonidos recibidos ya no son solo ruidos; el escucha los asocia y reconoce como objetos que le ayudan a construir una imagen mental: la escena. Podemos observarlo con la televisión. Una vez que el oyente escucha la frase “...ganaron un automóvil último modelo...”, con la ecualización y demás características expuestas líneas arriba, su memoria y percepción le ayudan a reconocer un televisor encendido en los años 90. No solo eso, también identifica lo que sucede en la escena: tiene la capacidad de ubicar el ruido de la televisión como una fuente de sonido en el mundo narrativo donde se mueven los policías. Lo mismo pasa cuando el oyente reconoce que la voz distorsionada, con estática y frecuencias recortadas no es de una persona hablando frente otra, sino que hay una comunicación a través de una radio de misión crítica. Y es la alusión a este aparato –un sonido cotidiano en las calles, en los noticiarios, en las series y las películas mexicanas de los últimos 20 años– lo que le permite identificar la presencia de la policía como institución y tener la sensación de realismo.

Con el sonido del golpe hueco, el oyente reconoce la puerta obstruida, y con el rechinar de las bisagras, la entrada a lo desconocido, un cliché del cine. Aunado a

la tensión que provoca la música incidental del Fondo 1, el oyente identifica entonces una escena de horror.

Para Metz, según Lizarazo, la capacidad de reconocimiento e identificación de los objetos y sonidos adopta la forma de una competencia (145). Es por eso que en este nivel, como hemos observado, el oyente demuestra su competencia cultural y rescata de su memoria los sonidos de una televisión de los 90 y de una radio de frecuencia policial. Si bien con ellos construye la imagen mental de la escena, aún no la interpreta.

Grandes narrativas de la cultura

El oyente no llega en blanco a esta historia. Hay señales que le confirman, que está ante un relato policial y sobre todo ante un hecho real, como la forma y entonación del locutor y la música de fondo usadas en la rúbrica de entrada. Ambos elementos hacen referencia a un noticiario. Además, el locutor proporciona datos que pueden ser verificables y anuncia que la historia está basada en un hecho real. En la escena se reconocen elementos que nos conducen al relato policial: los policías, por supuesto; el testimonio del agente Fernando Fabián Roldán González como prueba de verdad; la comunicación por radio entre los policías y la central; la descripción de la escena del crimen al inicio de la narración, la descripción de los policías entrando a la casa, lo que lleva al oyente hacia un misterio: ¿quién asesinó a la familia y por qué?

Fausto, además, es una historia policial mexicana. Primero el ambiente nos lleva a 1991 gracias al sonido de la televisión, sobre todo porque el locutor anuncia el regalo de un auto. Es una marca de la cultura de esa década. Todo programa de concursos que se respetara y contara con presupuesto tenía como regalo principal para sus concursantes un auto nuevo. Otra marca de mexicanidad es el uso del caló –el *slang*– y el habla de barrio. En su narración Demián Alcázar usa la frase “no son pendejos”, para referirse a los po-

licías y su negativa a seguir explorando la casa luego de encontrar los cadáveres decapitados. Además, el acento del agente Fernando Fabián Roldán González nos remite al tono de barrio y zonas marginales de la Ciudad de México. No sabemos si el agente pertenece a alguna de ellas, pero sí reconocemos que ese acento también es común entre policías y agentes del ministerio público, por el contacto frecuente que tienen con personas que sí viven en estas zonas.

En la escena hay una narrativa cultural que nos habla de la policía mexicana: la precariedad y vulnerabilidad. Alcázar narra que los policías “no traen balas en la cámara de sus pistolas” (04:34) y “no cuentan con el adiestramiento suficiente” (04:39). De sobra sabemos, gracias a reportajes y testimonios, que los policías mexicanos están mal equipados, no saben defenderse cuerpo a cuerpo, no tienen condición física, no ganan lo suficiente, todo ello producto de la corrupción en esta institución y el gobierno mexicano en general. Hay un abismo entre los policías gringos que son casi superhombres en las películas, a los policías mexicanos que no tienen el respeto de la gente.

Pero Fausto no solo es una historia policial. Por lo menos la escena analizada nos lleva a una de las historias míticas contadas en prácticamente todas las culturas del mundo: el descenso al infierno. Primero tenemos el ambiente que nos ubica en este lugar. Para María Agustina Alasia de Bosch, en *La topografía del infierno en Virgilio y en Marechal*, basta una descripción o un rasgo para sugerir la atmósfera del escenario donde sucede la acción. En su análisis sobre el descenso al infierno en *La Eneida*, de Virgilio, señala que las cavernas, las sombras y los ríos cenagosos hablan por sí mismos del horror de los condenados (123). Como ya hemos apuntado, en Fausto los Fondos 1 y 2, además del rechinar de bisagras, el golpe de la puerta y la televisión nos dan la atmósfera del horror. No hay duda que estamos en el infierno. El *Diccionario de Motivos de la Literatura Universal* de Elizabeth Frenzel dice que el Averno, según los mitos, es una región que se

halla cerrada a los vivos; este viaje solo está reservado a semidioses u hombres especialmente agraciados (390). Esta descripción contrasta con los policías que entran a la casa infierno en *Fausto*. El héroe a su paso por el infierno tiene una carga de sufrimiento y miedo necesarios para que regrese al mundo cambiado. Los policías, sin embargo, carecen de coraje y, claro, de capacitación. Contrario al deseo del héroe o el hombre agraciado, ellos no pretenden saber algo sobre la región a la que llegarán después de la muerte. No son héroes, en todo caso son personajes circunstanciales, simples humanos. Los policías, aunque físicamente dejan la casa, no salen del infierno, se quedan ahí, atrapados. La voz temerosa que interpreta Demián Alcázar los delata.

Por último podemos destacar la figura de Demián Alcázar como un conocedor del infierno, igual que Virgilio en *La Divina Comedia*. Sin embargo, no está guiando a los policías, nos guía a nosotros, los escuchas. Para el oyente, la voz de Alcázar tiene criterio de verdad, pues el actor está asociado a trabajos de denuncia social y crítica al gobierno, como las películas *La Ley de Herodes*, de 1999, o *El Infierno*, de 2010, ambas dirigidas por Luis Estrada. Además es considerado un actor sobresaliente, lo que ayuda a que el oyente perciba su voz como un buen elemento para contar una historia pesada y cruda desde el infierno, como esta.

Simbolismos adheridos culturalmente

En este nivel, de acuerdo con Lizarazo, Metz se refiere al conjunto de simbolismos adheridos culturalmente a los objetos (145). En *Fausto*, los objetos que se mencionan como parte de la narración tienen un significado más allá del mundo creado en la narrativa auditiva: son símbolos que tienen sentido para cierta sociedad, están en su memoria colectiva y el relato los utiliza para generar una respuesta emocional o ideológica. Podemos hablar de la televisión y el locutor anunciando que unas personas “...ganaron

un automóvil último modelo”. En los 90 las familias mexicanas relacionaban el progreso con la propiedad de un automóvil, de ahí que los programas de concursos mexicanos recurrieran a esta aspiración, por eso el grito del locutor anunciando que regalarían un auto se hizo reconocible. De hecho, en *Fausto*, el padre de la familia asesinada tiene un par de autos, uno de ellos con una cornamenta en el cofre. Y es significativo porque compite con su suegro: quiere demostrarle que él puede hacer mucho dinero. El auto es el símbolo de esa actitud aspiracional de muchos mexicanos. Hoy el grito del locutor anunciando un auto como regalo desapareció, pero es recordado y provoca cierta nostalgia a quienes vivieron la década de los 90. Y aunque los programas de concursos actuales ya no regalen autos, el coche sigue siendo un símbolo aspiracional, no importa que en la CDMX y municipios de la Zona Metropolitana, como Ecatepec, los autos saturan la infraestructura vial, creando así problemas de movilidad.

Otro objeto con significado interesante en este fragmento son las pistolas sin balas. En la escena Demián Alcázar narra que los policías encuentran los cuerpos semidesnudos y degollados. Entonces se espantan y no saben si gritar, llorar o correr. Y remata con el señalamiento de que no traen balas en sus pistolas. La policía sin armas es un símbolo de falta de autoridad y de abandono a la ciudadanía que requiere protección. Como se ha dicho, la precariedad y vulnerabilidad, así como la corrupción, son realidades de la policía mexicana: los policías mexicanos están mal equipados, no tienen capacitación, no saben defensa personal, carecen de condición física, tienen bajos salarios. La realidad de los policías mexicanos está en las siguientes líneas de la narración de Demián Alcázar: “Se les eriza la piel. No saben si gritar, llorar o correr porque, para colmo, no traen balas en la cámara de sus pistolas. No prenden las luces, porque no cuentan con el adiestramiento suficiente para estos casos y tampoco son pendejos.” (Benavides, *Fausto*, 04:26)

Y esto se acentúa cuando Alcázar describe que los policías respiran y al mismo tiempo él exhala como parte del estado de ánimo del personaje. Tal vez el símbolo más notorio aquí sea que el policía es humano y el respiro es un alivio momentáneo antes de sumergirse de nuevo en la tragedia nacional. En este sentido, por lo menos en este fragmento de *Fausto*, el relato policial no trata sobre quién mató a la familia, sino sobre la violencia de un Estado que no protege a sus ciudadanos ni a su propia policía.

Sistemas que organizan los elementos de los niveles anteriores

Por supuesto no podemos hablar de sistemas cinematográficos, como indica Lizarazo (145) que lo hace Metz, porque no estamos delante de la experiencia del cine, sino frente a narrativas auditivas, cuya característica principal es que trabajan solamente con el sonido. En todo caso estamos ante lo que podríamos llamar sistemas sonoro-ficcionales o sistemas sonoro-narrativos. Es en este nivel donde queda en evidencia la intención artística e ideológica del productor detrás de las decisiones que tomó durante el montaje y el diseño sonoro. No es el rechinar de las bisagras y el golpe seco de la puerta, sino el momento y la forma en que el productor decide que suenan: en segundo plano, como parte del Ambiente, después de que el narrador las menciona con un tono de voz bajo, lúgubre, expectante. Y ese orden, que podríamos llamar sintaxis, convierte esa parte del expediente que consultó Fernando Benvides y las indicaciones del guion, en un *thriller* y sumerge al oyente en una experiencia de suspenso y peligro constante. Si hubiera decidido que la voz narrara con otra entonación, con otra pronunciación y colocar los sonidos en otro orden, cambiaría totalmente la experiencia del oyente, porque el productor tuvo otra intención.

Lo mismo sucede con el manejo del tiempo a través del montaje. Recordemos que el podcast tiene

un tiempo lineal, lo que dura realmente, y un tiempo diegético que viaja entre 1991 y el 2019. Y este salto en el tiempo, en el fragmento analizado, se revela precisamente cuando el productor hace el corte directo para pasar de la voz de Damián Alcázar como narrador de lo sucedido en los 90, a la del agente Fernando Fabián Roldán González como un testigo que habla en el presente. Gracias a ese corte, el oyente organiza los sonidos y entonaciones que percibe, reconoce ese salto en el tiempo, entiende que las voces están conectadas y que una es consecuencia de la otra. El oyente sale por un momento de la ficcionalización representada por la voz de Alcázar y se instala en la realidad gracias a la voz del agente Fernando Fabián Roldán González. En este caso podemos decir que el tiempo es un corte y pega intencionado y estructurado.

Otro sistema que destaca en este fragmento es la jerarquía de los planos, lo que permite al escucha tener una perspectiva de los sonidos. Primero tenemos en primer plano la voz de Damián Alcázar. Las entonaciones que usa, pausadas, a veces como susurros, sirven para establecer cercanía y un tono de confianza con el escucha. Podemos escuchar en segundo plano la televisión y más al fondo el ambiente de tensión creado con la música y el zumbido, sin embargo, no se convierten en distractores, al contrario, refuerzan todo lo que dice la voz. Reconocemos entonces que la autoridad del relato la tiene el narrador.

Es así que en este nivel se ordenan los niveles anteriores para transmitir un mensaje con cierta intención y de cierta forma. Lo que podría ser un amontonadero de ruidos, sonidos y voces se transforma en un sistema sonoro-ficcional o sistema sonoro-narrativo complejo, donde el productor ordena el caos con el montaje y el diseño sonoro, para ofrecer algo más que una representación de la realidad: una visión muy específica del mundo.

Consideraciones finales

Esta propuesta muestra como los sistemas de signos que forman las narrativas auditivas, junto al lenguaje radiofónico, trabajan para contar una historia que provoque la creación de imágenes en el escucha. No se trata solo del texto leído por el narrador o de los efectos de sonido, la música y demás elementos que construyen ambientes sonoros: son todos los sistemas de signos trabajando juntos gracias a la mezcla para obtener una sola narración que ya no depende de la letra para actuar como una representación social y herramienta de expresión.

Las variables son recursos organizados durante el montaje con la intención de obligar al cerebro a sentir la atmósfera antes de entender la trama. De esta manera la audiencia deja de escuchar una simple puerta que rechina, por ejemplo, a validar ese ruido como parte de un relato que cuenta una representación de la verdad. En el caso de *Fausto*, por lo menos en esta escena analizada, Fernando Benavides, el productor y escritor de la serie, no nos ofrece solo un relato policial, sino una narrativa auditiva que se inserta en contextos discursivos propios de la sociedad mexicana en los últimos 30 años, como la violencia y la negligencia del Estado contra la sociedad civil.

Finalmente, el análisis y la interpretación de este fragmento de *Fausto* también nos arroja algunas preguntas que motivan la continuidad de este trabajo: ¿Es posible que las narrativas auditivas puedan, al igual que la literatura escrita, ser un discurso que también proporcione goce estético, catarsis emocional, reflexión crítica, contribuya al desarrollo de la empatía, la creatividad y la transmisión de valores culturales? ¿Podemos considerar a las narrativas auditivas como obras literarias? En caso de que sí, ¿todas las narrativas auditivas son obras literarias? Evidentemente no. Entonces, ¿cuáles sí y cuáles no? ¿Por qué? ¿Qué criterios nos van a llevar a detectar esta literatura no letrada?

Referencias

- Alasia de Bosch María Agustina, “La topografía del infierno en Virgilio y en Marechal”, en *Cuadernos de Literatura: Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios*, no. 2, 1983.
- Barceló, Elia. “Reflexiones acerca de la elección del narrador en los textos fantásticos”, en *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: 1er Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción*. Universidad Carlos III, 2008.
- Botrel, Jean-François. “Teoría y práctica de la lectura en el siglo XIX: el arte de leer”. En *Bulletin Hispanique*, tomo 100, No. 2, 1998. pp. 584-585. Disponible desde Internet en: https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1998_num_100_2_4987
- Cebrián Herreros, Mariano. *Información radiofónica. Mediación técnica, tratamiento y programación*. Madrid, Síntesis, 1995.
- Elislah Neli e Irwansyah Irwansyah. “Audiobook Industry: Reading by Using Ear in the Digital Age”, en *Jurnal Komunikasi Indonesia*: Vol. 11, Núm. 2, Artículo 2, Universitas Indonesia, 2022. Disponible desde Internet en: <https://scholarhub.ui.ac.id/jkmi/vol11/iss2/2/>
- Hilliard, Robert L. *Guionismo para radio, televisión y nuevos medios*, México, International Thomson Editores, 2000.
- Frezel Elizabeth, *Diccionario de Motivos de la Literatura Universal*, Madrid, Editorial Gredos, 1980.
- Huwiler Elke. “A Narratology of Audio Art: Telling Stories by Sound”, en *Audionarratology. Interfaces of Sound and Narrative*. J.Mildorf, & T. Kinzel. Berlin, De Gruyter, 2016.
- Lizarazo Arias, Diego. *La fruición fílmica Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*, UAM-Xochimilco, 2004.
- Mendoza Ernesto. “Troka el poderoso: vanguardia, revolución cultural y poder de la infraestructura (1920-1932)”, *Artelogie, Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine*, no. 21, 30 octubre 2024. Disponible en Internet desde: <http://journals.openedition.org/artelogie/13623>
- Mildorf Jarmila; Kinzel Till. *Audionarratology. Interfaces of Sound and Narrative*. Berlin, De Gruyter, 2016.
- Miyar, Valeria. “El montaje sonoro como proceso creativo”. Ponencia en las VIII Jornadas Universitarias La Radio del Nuevo Siglo, Paraná, Entre Ríos, Agosto de 2014. Disponible en internet desde: <https://laboratoriosonoro.unr.edu.ar/textos/45/el-montaje-sonoro-como-proceso-creativo>
- Ocanto Silva, Isabel. “La creación de imágenes mentales y su implicación en la comprensión, el aprendizaje y la transferencia”, en *Sapiens. Revista Universitaria de Investigación*, vol. 10, núm. 2, julio-diciembre, Caracas, Universidad Pedagógica Experimental Libertador, 2009.

- Oliveros, Orlando. *Los cuatro pilares de una 'escena' en la narración audiovisual*, Fundación Gabo, 15 de Febrero de 2017. Disponible en Internet desde <https://fundaciongabo.org/es/periodismoydh/noticias/los-cuatro-pilares-de-una-escena-en-la-narracion-audiovisual>
- Ortiz Monasterio, José. “La revolución de la lectura durante el siglo XIX en México”, en *Historias*, no. 60 enero-abril, INAH, 2005.
- Pacheco Carlos. *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Ediciones La casa de Bello, Caracas, 1992.
- Palanisamy Bhuvaneshwari y Rajasekaran V. “The listening renaissance: a theoretical exploration of audio-based digital narratives in literature”. *Humanities and Social Sciences Communications*, vol. 12, 28 de enero 2025. Disponible desde Internet en: <https://www.nature.com/articles/s41599-025-04394-x#citeas>
- Paz Octavio. *El mono gramático*, México, Booket, 2018.
- Pérez Bowie José Antonio. “Palabra versus imagen. Apuntes sobre la narración oral en la pantalla cinematográfica”, en *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, Ediciones Complutenses, 2025.
- Ponce Capdeville, Berenice; Medina Ávila, Virginia. “La voz de Dios: características en el cine de Hollywood”, en *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social “Disertaciones”*, vol.12, núm. 2, Universidad del Rosario, 2019.
- Pulecio Mariño, Enrique. *El Cine: Análisis y Estética*, República de Colombia, Ministerio de Cultura, 2019.
- Reyes, Alfonso. *Visión de Anáhuac*, México, Fondo Editorial de Nuevo León, 2009.
- Rodríguez Ortiz, Raúl Antonio. *La producción independiente de podcast narrativos no ficción en Iberoamérica: nuevos modelos de creación, financiación y relación con la audiencia*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2024.
- Rulfo Juan. *El gallo de oro*, México, Era, 1980.
- Vargas Gabriel, *La familia Burrón Tomo I*, México, Editorial Porrúa, 2001.
- Wells H.G. *La guerra de los mundos*, México, Editorial Época, 2005.
- Zavala, Lauro. *Estética y semiótica del cine hacia una teoría paradigmática*, UNAM, Escuela Nacional de Artes Cinematográficas, 2023.

Fuentes audiovisuales

Benavides Fernando (productor). “T1E1: Un niño bañado en sangre”, en Fausto. Spotify Studios/Galgodromo, 22 de octubre de 2019. Disponible desde Spotify en: <https://open.spotify.com/episode/2yIW0wzKiVTz4Ed98cZF1E>

Estrada Luis (director). *El Infierno*. Bandidos Films/Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), 2010.

La Ley de Herodes. Bandidos Films/Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), 1999.

Gavaldón Roberto (director). *El gallo de oro*, CLASA Films Mundiales, 1964.

Radio Ambulante. *Sobre nosotros*. *Contamos historias de América Latina*. <https://radioambulante.org/sobre-nosotros>

Welles Orson (director). *La guerra de los mundos*. Columbia Broadcasting System (CBS), 30 de octubre 1938.

Molina Alarcón Miguel, *Troka, El Poderoso (1933) de Germán List Arzubide (texto) y Silvestre Revueltas (música)*. Laboratorio de Creaciones Intermedia de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia / Fonoteca Nacional de México, 17 de abril de 2015. Disponible desde SoundCloud en: <https://soundcloud.com/miguelmolinaalarcon/troka-el-poderoso-1933-de-german-list-arzubide-texto-y-silvestre-revueltas-musica>

Duelo, memoria e infancia en tres cortometrajes animados en *stop motion*: una aproximación semiótico-narratológica

Grief, Memory And Childhood In Three Stop-Motion Animated Short Films: A Semiotic-Narratological Approach

Susana Maldonado Ramos^{1*}

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA – AZCAPOTZALCO

e-mail: bsmr95@hotmail.com

<https://orcid.org/0009-0009-4760-2977>

<https://doi.org.10.54167/leteo.v7i13.2281>

Artículo enviado: 07/03/2026

Artículo aceptado: 19/05/2026

1 * Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas por la Facultad de Estudios Superiores, Acatlán. Actualmente es estudiante de posgrado en la Maestría de Literatura Mexicana Contemporánea de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. Fue becaria en el proyecto “El impacto de la tradición occidental en doctrinas, artes y vocabularios novohispanos” de la FES, Acatlán. Publicó en la revista digital *Amarantine* y en *Poesía de Morras*. Se interesa por el estudio y análisis de la literatura, por la escritura creativa, por la reivindicación de las lenguas originarias, por la crítica y análisis cinematográficos y por los estudios feministas.

Resumen: Este trabajo aborda la técnica de animación en *stop motion*, particularmente la plastimación, como una forma narrativa compleja que trasciende los relatos convencionales. Desde una propuesta teórica que amalgama la semiótica y la narratología, el análisis se centra en los cortometrajes *Cerulia* de Sofía Carrillo, *La noria* de Karla Castañeda y *Lluvia en los ojos* de Rita Basulto. En ellos se exploran los distintos tipos de duelo tras la pérdida de un ser querido y su relación con la infancia, cada uno desde su singularidad artística y visual. El texto destaca la interacción entre el montaje cinematográfico, los elementos que conforman la diégesis, y la materialidad y plasticidad de la imagen; aspectos que se entrelazan para conformar la narración. Este análisis subraya los puentes entre literatura y cine, sugiriendo que ambos comparten la cualidad narrativa, aunque con diferentes lenguajes y soportes. Se sostiene que la animación en *stop motion*, construye el discurso narrativo mediante la disposición de la cámara, la visualidad, materialidad y plasticidad de los *puppets*, del espacio y de los objetos, componentes que también brindan al relato cinematográfico un sentido metafórico y simbólico.

Palabras clave: *Stop motion*, Montaje cinematográfico, Semiótica, Narratología, Duelo.

Abstract: This work addresses the technique of stop motion animation, particularly plastimation, as a complex narrative that transcends conventional storytelling. From a theoretical approach that join semiotics and narratology, the analysis focuses on the short films *Cerulia* by Sofía Carrillo, *La noria* by Karla Castañeda, and *Lluvia en los ojos* by Rita Basulto. These films explore different types of mourning after the loss of a loved one and their relationship with childhood, each from its unique artistic and visual perspective. The text highlights the interaction between cinematic editing, the elements that constitute the diegetic universe, and the materiality and plasticity of the image that intertwine to build the narrative. This analysis emphasizes the bridges be-

tween literature and cinema, suggesting that both share the narrative quality, although with different languages and mediums. It argues that stop motion animation constructs the narrative discourse through the camera positioning, the visuality, materiality, and plasticity of the puppets, space, and objects, components that also give the cinematic story a metaphorical and symbolic meaning.

Keywords: Stop motion, Cinematic editing, Semiotics, Narratology, Mourning.

En el campo de la animación, especialmente en la técnica del *stop motion*, los cineastas contemporáneos han desarrollado formas narrativas que desplazan la primacía de la palabra, extendiendo la escritura a sistemas de signos visuales, sonoros y materiales. Las directoras mexicanas Sofía Carrillo, Karla Castañeda y Rita Basulto son exponentes notables de este fenómeno, al crear cortometrajes bajo la técnica de plastimación en donde, a través de la materialidad de sus *puppets*, de las texturas, del arte y diseño, configuran relatos desde la interacción múltiple de signos. Este ensayo busca explorar cómo la animación en *stop motion*, mediante su estética singular, puede ser entendida como una forma narrativa compleja, más allá de la estructura convencional del relato.

He elegido los siguientes cortometrajes: *Cerulia* (2016) de Sofía Carrillo, *La noria* (2012) de Karla Castañeda y *Lluvia en los ojos* (2012) de Rita Basulto, debido a que los tres comparten la pérdida de un ser querido y el duelo no trabajado de esas pérdidas. Cada uno, desde su singularidad plástica y estilística, parten de la negación del duelo y se anclan en la melancolía, en una memoria dolorosa que paraliza; los personajes atraviesan una profunda soledad, por lo que el dolor no puede ser compartido ni enunciado, lo que deviene en un duelo pausado o no procesado.

La propuesta de análisis para estos cortometrajes es la coyuntura entre semiótica y narratología, teniendo en cuenta que ambas son perfectamente hermanables debido a que provienen de la tradición estructuralista. Me interesa la articulación del sistema de signos en la imagen, el montaje y la narración, ésta última, desglosada en personajes, espacio, tiempo y perspectiva. Para ello, advierto que todos los elementos que conforman la animación cinematográfica de marionetas por *stop motion*, constituyen una narración tanto individual como colectiva. Es decir, que cada uno de los elementos mencionados, conforman la trama desde su propio sistema de signos y, a pesar de su autonomía, la unión de todos ellos, conforma la narración central: la del cortometraje.

Puentes narrativos entre literatura y cine

Uno de los principales intereses de este trabajo, es extender hacia la literatura la labor artística de las y los animadores mexicanos, más allá de las áreas plásticas, audiovisuales y cinematográficas, con la finalidad de promover la teoría y crítica en torno a propuestas filmicas de animación que tienen un soporte sustancial en la materialidad. De tal suerte que, el siguiente objetivo se centra en analizar críticamente los cortometrajes animados por *stop motion*, los cuales, han encontrado diversas formas de narrar a través de la imagen, pero también desde la plasticidad misma, esto, a partir de una perspectiva semiótico-narratológica. Ante este primer acercamiento, me he encontrado con diversos obstáculos, ya que, es imposible abarcar trabajos artísticos tan complejos, como el cinematográfico, específicamente el de animación hecha por *claymation* o *plastimación*, pues, a pesar de que existe narración, no se acude al mismo lenguaje literario, sino que se narra desde otros formatos.

Podríamos obviar la relación entre cine y literatura, pero considero pertinente hacer ciertas preci-

siones. Primero, habrá que recordar que la literatura es un fenómeno mucho más antiguo; su creación formal, su estudio y crítica, tienen ya, siglos de tradición. A diferencia del cine que tiene poco más de cien años existiendo. Debido a esto, el análisis cinematográfico ha recurrido a diferentes disciplinas que le permiten estudiarse a sí mismo, por ejemplo, la literatura, con quien comparte la cualidad narrativa.

Luis García Jambrina señala en su artículo “De la palabra a la imagen: las relaciones entre literatura y cine” que, mientras la literatura está perfectamente catalogada por géneros formales, el cine se ha inclinado mayoritariamente hacia la narrativa, pues, aunque se hable de géneros cinematográficos, en realidad se refiere a una clasificación temático-estilística. Es verdad que hay cine poético o vanguardista, pero suele colocarse al margen y es, más bien, abrazado por el cine experimental (2000). En ese mismo texto, García Jambrina precisa que, “para bien o para mal, el cine, tal y como lo conocemos, ha sido creado, de alguna forma, a imagen y semejanza de la literatura. [...] el relato cinematográfico -el relato en imágenes- se modela según el esquema de la narración verbal (144).”

De acuerdo con lo anterior, tal vez valga la pena recordar que Roland Barthes observaba la universalidad del relato como un fenómeno transhistórico y transcultural en diferentes formatos y soportes:

El relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado (piénsese en la Santa Úrsula de Carpaccio), el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación. (Barthes et al, 9)

La expresión cinematográfica forma parte del amplio espectro que soporta un relato, pero habrá que ver el modo en que se produce la narración. André Gardies,

citado por Enrique Pulecio Mariño en su libro *El Cine: Análisis y Estética*, nos dice que el relato cinematográfico no es meramente una narración puesta en imágenes y sonidos, sino que es la articulación de estos la que produce el relato. A Gardies le interesa enfatizar el traslado del relato oral o escrito, sostenido en la palabra, hacia la narración fílmica, específicamente cinematográfica y para ello, alude al juego de contrastes que se da entre las luces y sombras, la quietud y la movilidad, el silencio y el sonido, la imagen y la palabra (106-107).

Tanto el cine como la literatura comparten su contenido narrativo y aunque la forma de transmisión sea distinta, ambos proyectan un universo diegético. Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva*, explica que la diégesis es el universo espaciotemporal que designa el relato, un mundo poblado de seres y objetos inmersos en un espacio y tiempo determinados (2014). No obstante, la estructuración de la diégesis en el cine se sustenta en el montaje, como herramienta técnica y artística que permite la construcción del mundo narrado. El montaje contribuye al involucramiento del espectador en la lógica narrativa, como lo que Jonathan Culler, citado por Pimentel, llama en literatura “contrato de inteligibilidad” o “pacto ficcional” (2014).

Adentrándonos a la construcción narrativa dentro de los filmes, Alexis Racionero en *El lenguaje cinematográfico*, denomina como “la gran revolución” del cine, al descubrimiento del montaje y al uso de la cámara desde distintas angulaciones y movimientos. Dichos elementos favorecieron la expresividad y el sentido de la narración. A partir de ello, la totalidad de una obra cinematográfica comenzó a estructurarse por la discontinuidad de cortes que llamamos planos: el plano, es la unidad mínima del filme; la función del montaje, es lograr la continuidad de esos planos y cortes. La gran revolución que dio origen a lo que hoy conocemos como cine, son los diferentes tipos de movimientos e inclinaciones de la cámara, así

como la ordenación de esos planos (montaje), de esta manera, nace el lenguaje cinematográfico, y con ello, su particular forma narrativa (2008).

Por su parte, Lauro Zavala en *Estética y semiótica del cine*, afirma que es el montaje quien establece la relación entre todas las partes y en todos los niveles: entre los planos, las escenas y las secuencias, finalmente, lo que conforma la obra completa. Su función principal es sostener la continuidad entre el espacio y el tiempo, así como la construcción de un sentido que mantenga la consistencia verosímil de la narración. Los distintos tipos de montaje, ya sea clásico, moderno o posmoderno (yuxtapuesto), articulan el sentido narrativo, metafórico y simbólico de la obra fílmica (2023).

El montaje cinematográfico, entendido como una herramienta fundamental para la construcción del relato, va más allá de la simple organización de planos, imágenes y sonidos. No se trata únicamente de un acto técnico, sino de una operación semiótica que organiza los significantes con el fin de generar sentido narrativo. En este contexto, es necesario repensar la adecuación de los modelos narrativos clásicos, los cuales resultan insuficientes para explicar relatos fílmicos que emplean la materialidad plástica en su narración. Como mencioné en los primeros párrafos, propongo una articulación entre semiótica y narratología, no como campos aislados, sino como disciplinas complementarias que, al entrelazarse, ofrecen una nueva forma de abordar los procesos de narración cinematográfica.

Esta aproximación teórico-metodológica, aunque abre nuevas puertas para la comprensión de los relatos en cuestión, también deja ciertos vacíos que, lejos de representar limitaciones, permiten el surgimiento de diversas líneas de investigación y reflexión teórica. Dentro de este enfoque, la función e integración de la cámara, el montaje y los elementos narratológicos, funcionan como herramientas esenciales para el

análisis de los tres cortometrajes señalados.

A partir de esta base, me permito presentar una propuesta para abordar el análisis, no sin antes, enfatizar que se trata de una aproximación necesariamente parcial y superficial, ya que, para agotar la riqueza y complejidad de los cortometrajes elegidos, se necesitaría profundizar detalladamente en cada uno de los elementos que los conforman. En este sentido, propongo cuatro aspectos clave para este análisis: 1) La cámara, que se erige como la principal narradora del relato, debido a que los tipos de planos y movimientos de cámara determinan la manera en que se construye la narración visual. 2) La conformación del montaje, que abarca la disposición de los planos, escenas y secuencias, 3) los elementos narratológicos: personajes, espacio, tiempo y perspectiva. Y, por último, 4) la materialidad propia de los cortometrajes, donde los elementos visuales y físicos, como los colores, las marionetas, las texturas, el vestuario, la escenografía y la utilería, contribuyen a la construcción del relato.

Todo lo anterior, tiene como finalidad entender de qué manera la animación plástica en *stop motion*, crea un lenguaje narrativo propio al entrelazar estos componentes visuales en una estructura coherente. A partir de estos elementos, se busca comprender cómo los cortometrajes *Cerulia*, *La noria* y *Lluvia en los ojos* configuran el sentido narrativo de la infancia, el duelo y la memoria a través de sistemas semióticos no verbales.

Breve paneo sobre el marco actual de la animación mexicana en *stop motion*

Antes de comenzar el análisis de los cortometrajes, resulta pertinente presentar brevemente el trabajo artístico de las directoras y el contexto actual de la animación mexicana realizada mediante la técnica de plastimación. Sofía Carrillo, Karla Castañeda y Rita Basulto son tres cineastas jaliscienses contemporáneas que se han especializado en el ámbito de la animación, particularmente en el *stop motion*, inno-

vando y aportando una visión única en este campo.

Carrillo ha tenido una destacada trayectoria como guionista, productora, directora de arte y fotografía, presentando sus obras en más de 50 festivales internacionales y obteniendo múltiples premios, entre ellos, el Ariel por *Cerulia* (2016) y el reconocimiento como Mejor Cortometraje de Animación en dos ediciones del Festival Internacional de Cine de Morelia (FICM). Su obra está marcada por una estética oscura, angustiante y perturbadora, como se observa en cortometrajes como *Fuera de control* (2008), *Prita Noire* (2011) y *La casa triste* (2013). Sin embargo, en *El corazón del sastre* (2014), Carrillo introduce un cambio de estilo, utilizando tonos pasteles y muñecos de rostros más amigables (“Taller del Chucho”).

Por su parte, Karla Castañeda, quien estudió Ciencias de la Comunicación en Guadalajara y pintura e ilustración en España, debutó como directora en 2007 con el cortometraje *Jacinta*, con el que obtuvo su primer Ariel. El segundo lo consiguió por *La noria* (2012), un trabajo que, al igual que el anterior, emplea marionetas animadas mediante *stop motion* (“Taller del Chucho”), destacándose por su estilo nostálgico y su paleta de colores que va de los tonos amarillos a los grises y cafés. Castañeda ha cultivado una particular sensibilidad para crear relatos visualmente conmovedores que exploran la memoria y el dolor, temas recurrentes en su obra.

Rita Basulto, también ganadora de cuatro premios Ariel, es otra figura clave dentro de la animación mexicana contemporánea. Estudiosa de las Artes Plásticas y los Medios Audiovisuales en la Universidad de Guadalajara, Basulto debutó en el mundo de la animación por *stop motion* con *El octavo día de la creación* (2000), trabajo que codirigió junto a Juan José Medina. Su cortometraje *Lluvia en los ojos* (2012) le valió el Ariel a Mejor Cortometraje de Animación (“Taller del Chucho”).

Recientemente, las tres directoras formaron parte

del equipo de Pinocho (2022) de Guillermo del Toro: Carrillo en la elaboración del vestuario para las marionetas, Castañeda en la dirección de Arte y Diseño, y Basulto en la fotografía y creación de *puppets* (Pérez Sánchez). Todas ellas, junto con otros artistas mexicanos, son parte del Centro Internacional de Animación “Taller del Chucho” en Zapopan, Jalisco, un estudio especializado en la técnica de *stop motion* que ha impulsado y consolidado el talento de numerosos animadores mexicanos y que tiene como objetivo la producción cinematográfica con técnicas tradicionales y contemporáneas de animación (“Taller del Chucho”).

Desde mi experiencia como espectadora, he disfrutado de la animación en *stop motion*, particularmente en el formato de cortometraje, tanto mexicano como de otros países. Inicialmente, pensé, en el caso de nuestro país, que la muerte es un tema que interpela las creaciones artísticas y que en este tipo de animación aparece como elemento central. Mi percepción se basaba en ejemplos como *El héroe* (1994) de Carlos Carrera, quien utiliza animación 2D y *Hasta los huesos* (2001) de René Castillo, que ya emplea marionetas de plastilina.

Sin embargo, esta primera impresión sólo podía ser reduccionista, por lo que al adentrarme más a la animación de Juan José Medina y de las directoras mencionadas, confirmé que la muerte, aunque omnipresente, constituye parte de la profundidad temática de los directores, además de que no es el único contenido que atraviesa estos relatos. Con cada “relectura” o revisión de sus obras, descubrí que gran parte de la animación mexicana en *stop motion* comparte una estética lúgubre y siniestra, con temas recurrentes, como la muerte, pero también como la creación, el misticismo y la visión religiosa, desde una resignificación mítica que oscila entre lo tribal y el ascetismo. Ejemplos de ello pueden encontrarse en cortometrajes como *Los aeronautas* (2016), *Jaulas* (2009), *El octavo día de la creación* (2000) y *Tío* (2021).

El duelo anclado de Cerulia: entre miedos infantiles y fantasmas del presente

Una vez presentados los cineastas, daré inicio al análisis. El cortometraje de *Cerulia* es narrado por la actriz Diana Bracho en una voz en off. Nos enfrentamos, en primera instancia, con un narrador autodiegético porque habla en primera persona, en una suerte de confesión, monólogo interior y ensoñación: “Son sueños aunque esté despierta”, se repite *Cerulia* para creer que los recuerdos que la persiguen no son más que eso: sueños, sin embargo, se da cuenta de que no ha dejado atrás su infancia, sus fantasmas del pasado, ni a sus viejos amigos de juego cuando visita la antigua casa de sus abuelos.

Es fundamental recordar que la posición y el movimiento de la cámara juegan un papel crucial en la construcción de la narrativa. El ángulo de la cámara, en este sentido, puede ser entendido como una extensión de la perspectiva y la orientación que el relato adoptará. La primera toma que aparece en *Cerulia* es un plano detalle en contrapicada y cámara holandesa, que muestra un fragmento de la vieja casa de Cerulia desde un ángulo que podríamos calificar como aberrante. Esta combinación de acercamiento detallado a la casa y la inclinación inusual de la cámara, anticipa desde el inicio, una sensación de tensión e inestabilidad. La secuencia inicial está compuesta por una serie de cortes que muestran diversos planos y ángulos de la casa desde el exterior, sin adentrarnos aún en ella ni en la historia de Cerulia. Estas tomas parecen reflejar la fragmentación de la mente de la protagonista, sugiriendo un relato que se construye desde la disociación y la segmentación.

Cerulia siendo adulta se ve constantemente atrapada entre recuerdos de su infancia, especialmente aquellos relacionados con sus visitas al psiquiatra, una consecuencia de la desaprobación de sus abuelos hacia su amistad con una figura imaginaria que, no es otra que ella misma. En estos recuerdos, se destaca un

uso peculiar de la cámara: picadas, contrapicadas, rápidos paneos y tomas desenfocadas. En la escena previa a su encuentro con el psiquiatra, un plano detalle de la perilla de la puerta se establece a través de un desenfoco intencional. La composición de la imagen se alterna con cortes que muestran acercamientos y alejamientos hacia la puerta, la perilla y los rostros de las dos versiones de Cerulia, así como de los personajes imaginarios que la acompañan, como el pato y la nutria. Estos movimientos de cámara, que aumentan velocidad y generan una sensación de inestabilidad en los ángulos, dirigen el foco hacia lo que se quiere enfatizar y contribuyen a la representación visual del desorden mental y el desequilibrio emocional que Cerulia experimenta en este recuerdo, simbolizando de manera efectiva su alteración interna.

La directora nos presenta la perturbadora relación entre las dos Cerulias: la dócil y la traviesa, una conexión que se intensifica tras la muerte de sus abuelos, motivada por el temor a la soledad. Este vínculo se refleja en las antiguas canciones de juego de Cerulia: “A pares y nones vamos a jugar, el que quede solo, ese perderá...” A través de esta melodía, se manifiesta el concepto del *doppelgänger*, o la figura doble que persigue a Cerulia a lo largo de su vida, incluso en la adultez. El cortometraje ofrece distintos niveles de lectura, que enriquecen su interpretación y análisis, destacándose el metarrelato (y la metaescenografía) en el que la Cerulia pequeña le presenta a la Cerulia adulta una especie de teatro de títeres, mediante el cual narra los acontecimientos de su infancia y revela que siempre estuvo acompañada por su doble, dejando en términos ambiguos el motivo de la muerte de los abuelos.

Ante esto, habrá que señalar el juego que establece la directora con la figura del doble, pues incluso el conejo, mascota y compañero imaginario de juegos de Cerulia, trae siempre puesta una máscara. En cuanto al desdoblamiento de la protagonista, observamos a la Cerulia adulta, quien se muestra temerosa de su pasa-

do y sus recuerdos, confrontada con su *doppelgänger*, la Cerulia niña, que corre, juega y ríe alrededor de ella de manera inquietante. Este enfrentamiento refleja cómo Cerulia permite que los fantasmas de su infancia la invadan y cómo su doble la domina una vez más. Este proceso se refuerza en las últimas secuencias, cuando la Cerulia niña invita a la adulta a cepillarle el cabello a las cabezas de sus abuelos muertos. En una escena final, la Cerulia pequeña sale de la casa con el abrigo puesto de la Cerulia adulta, lo que simbólicamente puede interpretarse como la posesión de la mente de la Cerulia mayor por su propia imagen del pasado.

En cuanto a la estética, hay mucho que aplaudir en el trabajo de Sofía Carrillo, no solo por la compleja y detallada elaboración de los *puppets* y la escenografía, sino por la manera en que logra combinar todos los elementos visuales de forma magistral. Es importante destacar que, en este tipo de cortometrajes, donde se prioriza la plasticidad y materialidad de la imagen, el set no solo cumple una función decorativa, sino que contribuye activamente a la narración. Héctor Zavala en *El diseño en el cine: proyectos de dirección artística*, advierte la participación fundamental de los sets en la narratividad del filme, principalmente en películas en las que las casas, los lugares o los objetos son centrales en la trama, por lo que cobran cierta autonomía. De acuerdo con esto, el set como narración proporciona al espacio la cualidad de personaje (2013).

Desde el inicio del cortometraje, se observa cómo las múltiples tomas de la casa, tanto internas como externas, destacan su presencia como un personaje de gran relevancia. La cámara contrapicada, magnifica la figura de la casa, dejándola en primer plano de manera simbólica. Aunque los personajes como el pato, la nutria y el conejo juegan un papel importante, los personajes de mayor carga narrativa y semántica son, evidentemente, Cerulia en sus dos versiones, niña y adulta, y la casa misma. Ésta es el origen y el fin último de los recuerdos de Cerulia. Es la representación

explícita del duelo al que continúa anclada; en su interior no sólo persisten sus recuerdos y las memorias, sino que ahí siguen enterrados sus abuelos y sus mascotas de infancia a los que sigue viendo con vida. La casa la confronta constantemente con su pasado y con los fantasmas de un tiempo que no puede dejar ir.

Al igual que el set, la textura contribuye profundamente en la construcción estético-narrativa del cortometraje. Como menciona Héctor Zavala en el libro que mencioné con anterioridad, la textura, además de enriquecer visualmente el entorno, actúa como un apoyo sustancial para la narración. La superficie de los objetos puede servir para reflejar y manifestar los sentimientos y la psicología de los personajes (2013). En *Cerulia*, la textura se vuelve una extensión de la narrativa, ya que casi no se encuentran superficies lisas: abundan las telas rugosas, los encajes, los abrigos y suéteres de tejidos gruesos, además de objetos desordenados y empolvados, como papeles viejos, cajas de cartón, juguetes rotos, vidrios opacos, maderas envejecidas y vegetación que se ha apoderado de las paredes. Esta variedad de texturas no solo denota el abandono y el paso del tiempo dentro de la casa, sino que simboliza el caos interno y el desorden emocional de *Cerulia*. La abundancia de objetos y materiales dispuestos de manera caótica, refleja cómo la protagonista no ha sido capaz de organizar o reacomodar su entorno, como una forma de evasión a sus propios temores y recuerdos.

Así como el set y la textura, el color narra desde la simbolización de sus matices, ya que los tonos de la película son predominantemente terrosos y grisáceos, lo que refuerza la atmósfera de soledad y abandono. Estos colores también contribuyen a la creación de una textura visual que apoya la temática de los recuerdos empolvados y desvanecidos. Un cambio significativo en la coloración ocurre cuando se presentan las tumbas de los abuelos. En esta escena, los tonos se tornan amarillentos y otoñales, evocando la textura de las

hojas secas que rodean los cráneos, como si el tiempo se hubiera detenido o ralentizado. Como señala Héctor Zavala en el libro ya citado, “el color en el cine, como muchos otros elementos de la imagen cinematográfica, es esencialmente utilitario: sirve para que la historia tenga una carga extra de emotividad o un sentido plástico que ayude a hacerla más fácilmente entendida y sentida en su fluir temporal” (18). Así, el uso de los tonos grises, terrosos y amarillentos no solo remite al paso del tiempo, sino que tiene una clara función semiótica: evocar el duelo, la melancolía y el recuerdo de lo que se ha perdido, pero también de lo que no se ha ido, lo que no ha cambiado y que sigue inquietando a la protagonista.

En *Cerulia*, el montaje no solo organiza las imágenes, sino que, al adoptar una estructura yuxtapuesta, intensifica la carga emocional del relato y refleja visualmente el estado psicológico de la protagonista. Lauro Zavala, en *Estética y semiótica del cine*, señala que el montaje yuxtapuesto, o posmoderno, se caracteriza por la relación entre planos que, aunque carecen de una conexión lineal o causal, generan un significado emergente a partir de su proximidad. Este tipo de montaje, que Lauro Zavala describe como paradójico, respeta la secuencia cronológica (por ejemplo, *Cerulia* visitando la casa vieja de sus abuelos), pero incorpora planos de carácter metafórico o metonímico que permiten la alternancia dentro de esa estructura temporal (2023), otorgando una complejidad narrativa que invita a múltiples niveles de interpretación. Los planos metafóricos y metonímicos, que incluyen planos detalle, acercamientos (*Dolly in*) y alejamientos (*Dolly out*) a objetos de la casa, evidencian el deterioro, el abandono y la soledad, elementos que reflejan la disociación interna de la protagonista, atrapada entre pasado y presente, en ese constante ir y venir.

El ritmo pausado y la fragmentación del montaje en *Cerulia* ejemplifican cómo el tiempo se dilata o se comprime en función de la intensidad emocional de

los momentos representados. La repetición de ciertos planos, como aquellos que muestran a Cerulia en soledad, inmóvil y sólo observando, subraya su aislamiento y ralentiza la percepción del tiempo. Esta repetición visual, combinada con la yuxtaposición de imágenes, transmite la sensación de un duelo no resuelto, en el que los recuerdos del pasado invaden el presente y mantienen a la protagonista emocionalmente atrapada y abandonada a la resignación.

Asimismo, la música juega un papel crucial en la ambientación siniestra de *Cerulia*, contribuyendo significativamente al clima de tensión. La melodía, evocadora de un juguete de cuerda, acelera en los momentos de mayor suspenso, intensificando las emociones del espectador. Aunque no cuento con las herramientas técnicas para analizar su relación precisa con el montaje, es evidente que la música, al igual que otros elementos del filme, enriquece la narrativa y refuerza la atmósfera inquietante que caracteriza la obra. En definitiva, el trabajo filmico de Sofía Carrillo constituye una valiosa aportación al cine mexicano de animación, pues con *Cerulia* ha demostrado un dominio sobresaliente de la plasticidad visual, sin renunciar a una compleja narrativa ni a la exploración de temas profundos y perturbadores como los apegos familiares, los desequilibrios mentales y los miedos más profundos de la infancia como la muerte y la soledad.

La noria: el duelo contenido y el inevitable fluir del llanto

La noria es un cortometraje profundamente simbólico que aborda el doloroso proceso de aceptación de la muerte. La historia gira en torno a un padre que no logra comprender la pérdida de su hijo pequeño, lo que se refleja el manejo del tiempo y el duelo a lo largo del relato. Desde el principio, el cortometraje establece una atmósfera cargada de melancolía, donde la cámara, el color y la música juegan un papel fundamental en la construcción simbólica de la emoción.

El primer plano del cortometraje, nos confronta con una fotografía familiar *post mortem* que establece inmediatamente la fragilidad de la vida humana; la presencia de la mariposa negra que se posa sobre el rostro del bebé fallecido nos anticipa la trama. A lo largo del cortometraje, la cámara emplea una serie de movimientos lentos y detalles precisos para enfatizar la contención emocional del padre. En una de las escenas más significativas, hay un plano detalle de la mano del padre, que se muestra con el puño cerrado y tembloroso, reflejando la contención del dolor. Mientras todo a su alrededor se mueve (la madre, el otro hijo, los visitantes que acompañan el velorio, incluso la mariposa negra que golpetea el foco) y hace ruido (llanto de otro bebé y lamentaciones de los familiares), él permanece inerte en un estado de incredulidad, hasta que, finalmente, se toca el rostro con ambas manos como gesto de impotencia y entonces todo se paraliza. El tiempo a su alrededor se detiene. Este momento de pausa, donde la cámara se centra en su rostro, se convierte en el quiebre necesario para que el padre pueda finalmente llorar y liberar su dolor.

La música, compuesta por una banda de viento y el sonido de los cohetes, no solo evoca la tradición mexicana de los velorios y las procesiones funerarias, sino que también acompaña el proceso emocional del personaje. A lo largo del cortometraje, la melodía refleja la transición del padre desde la incredulidad hacia la aceptación, pues también la música se pausa cuando el tiempo se paraliza. Hasta que el personaje logra comprender la pérdida y liberar el dolor, es que la música continúa. En este sentido, la música actúa como narración paralela y como acompañante de las emociones del personaje y del espectador.

En cuanto al color, el cortometraje utiliza una paleta cálida y tenue, con tonos amarillentos y terrosos que simulan la luz mortecina de las velas y el foco. Esta iluminación contribuye a la atmósfera de tristeza y agotamiento emocional, envolviendo el espacio con

una sensación de intimidad dolorosa. Además, la iluminación exterior, como un sol opaco y eneguedeceador, contrasta con la calma sombría del interior, lo que enfatiza el contraste entre la vida cotidiana y la confrontación con la muerte. Al igual que en *Cerulia*, las texturas no son lisas, en este caso, son rugosas, pero, sobre todo agrietadas o surcadas como las emociones del padre.

La noria, que aparece en varias tomas a lo largo del cortometraje, actúa como un símbolo poderoso del tiempo que fluye, una constante que permanece a pesar de la interrupción emocional del padre. La noria además de mover el agua, dota de fluidez a las emociones que han estado contenidas dentro del personaje. En el clímax del cortometraje, cuando el padre se permite llorar, la lágrima que cae hasta el suelo, cruza las grietas de la tierra y se mezcla con el agua de la noria, simboliza la aceptación de la muerte de su hijo y la liberación del profundo dolor reprimido.

El montaje también juega un rol fundamental en la configuración del espacio. El espacio en el cine además de ser un lugar físico, también es una construcción semiótica: es el montaje el que articula el espacio a través de las relaciones entre planos. En *La Noria*, los espacios vacíos y los entornos desolados no son simplemente representaciones de la desolación, sino que, mediante el montaje, contribuyen activamente a la narración. Las transiciones entre planos, las distancias focales y la relación entre los personajes y su entorno refuerzan las tensiones emocionales, permitiendo que el espectador vea y sienta la narrativa. La estructura del montaje es una combinación de elementos clásicos y modernos. Si bien sigue una secuencia cronológica, el uso de la pausa introduce una ruptura temporal que enfatiza el conflicto interno del protagonista. La pausa de la noria, la interrupción del flujo del agua y el mundo congelado a su alrededor, reflejan la transición del padre: de la negación a la dolorosa confrontación con la realidad.

En resumen, *La noria* aborda el dolor de la pérdida de manera visualmente impactante. Por medio de la cámara, el color, la música y la simbología, profundiza en el proceso interno del protagonista. El cortometraje ofrece una reflexión sobre el duelo en relación con el tiempo que permite la aceptación de la muerte, en un relato en el que el padre, al dejar ir a su hijo, también se permite aceptar el flujo inevitable de sus emociones.

La imaginación como soporte y compañera del primer duelo

Por su parte, *Lluvia en los ojos* también es un cortometraje que retrata el complejo proceso del duelo a través de la mirada inocente de Sofía, una niña pequeña que enfrenta la pérdida de su abuelo. La muerte nunca es mencionada explícitamente en la narrativa, sino que se sugiere mediante la ausencia del abuelo y el hecho de que no se haya llevado sus pertenencias. Los cortes y el uso de elipsis visuales contribuyen a narrar la muerte del abuelo sin necesidad de palabras, siendo sustituida por una metáfora visual donde el viento se lo lleva, señalando la fugacidad de la vida y la inevitabilidad de la muerte. El cortometraje muestra la incapacidad de Sofía para comprender la muerte que, al ser abordado desde la voz infantil, genera una conexión emocional profunda y conmovedora. La figura del abuelo es reemplazada por Cornelio, un rinoceronte imaginario que Sofía crea como un medio para procesar su dolor. Cornelio, aunque pareciera un personaje fantástico, en realidad es una representación de la ausencia del abuelo y la manifestación del dolor de la niña, quien, gracias a su imaginación, llena aquel vacío emocional.

El cortometraje inicia con un plano general de la casa de Sofía, donde la cámara se acerca lentamente, reflejando el paso del tiempo y el contexto melancólico de la narración. La iluminación es suave y las tonalidades pasteles, especialmente el uso del rosa y del azul, crean una atmósfera cálida y reconfortante, asociada

con la niñez y la inocencia. Este tipo de iluminación transmite ternura, pero también el contraste entre dos etapas vulnerables: la infancia y la vejez. El color y la textura se utilizan para enfatizar las emociones de Sofía, quien al principio se ve rodeada de objetos que simbolizan el cariño y la pureza, pero conforme avanza la trama, las transiciones de color y luz se vuelven más sombrías, reflejando su enfrentamiento con el dolor.

La cámara, con movimientos suaves y delicados, se mueve entre el interior y el exterior de la casa, lo que simboliza tanto los momentos cotidianos de alegría compartidos con el abuelo, como el proceso interno de Sofía hacia la aceptación de su ausencia. Estos movimientos, que van de lo lejano a lo cercano, refuerzan la sensación de cercanía con la niña y su mundo, similar a la forma en que se narra un cuento infantil, invitando al espectador a adentrarse en su universo emocional.

Cornelio, el rinoceronte, se convierte en una extensión del dolor de Sofía, creciendo junto a ella y tomando forma tangible a medida que aumenta la intensidad de su dolor. La textura rugosa y el color gris de Cornelio se relacionan con el incremento del dolor, que se hace más pesado e intrusivo. En este sentido, Cornelio simboliza la incapacidad de Sofía para enfrentar directamente su tristeza, porque posiblemente era una emoción que no conocía. A través de las travesuras y de la destrucción de objetos, Cornelio representa la deflagración de sentimientos reprimidos, una manifestación visual de la soledad y la confusión de la niña ante la pérdida de un vínculo profundamente afectivo.

Cuando Sofía lleva a Cornelio al bosque, la iluminación y la coloración cambian, volviéndose más apagadas y nebulosas, lo que refleja el profundo dolor de la niña al tener que dejar ir a Cornelio. Con ello, llega el proceso de aceptación de la muerte de su abuelo. La ruptura del brazo de Sofía simboliza el quiebre neces-

sario, similar al llanto en *La noria*, ya que representa la inevitabilidad del sufrimiento y el comienzo de la sanación. Esta herida es un recordatorio de que el dolor no puede ser evitado, sino que debe ser enfrentado y sanado con el tiempo y la claridad de las emociones.

En *Lluvia en los ojos*, la cámara se mueve con sutileza, empleando planos largos y delicados, menos abruptos que en *Cerulia*. La luz, las texturas mucho más suaves de los personajes y del entorno, el contraste entre lo cálido y lo frío, reflejan la dualidad emocional de la protagonista, atrapada entre la inocencia de la niñez y su primer acercamiento a la pérdida de un ser querido. El tiempo en el cortometraje fluye con mayor naturalidad y menos restricciones que en *La noria*, incluso menos asfixiantes que en los cortometrajes anteriores, sobre todo porque también hay muchas tomas hacia el exterior y a espacios abiertos. Por su parte, el montaje mantiene una estructura más moderna, presenta una narrativa clara, pero con momentos de transición menos convencionales, lo que refuerza la emotividad del relato.

En la última escena, la iluminación se vuelve más clara y abundan los verdes, lo cual da un sentido de vitalidad, emulando el paraíso y ahí, debajo de un árbol de manzanas, se ve al abuelo sentado y rodeado de rinocerontes. Sofía sabe que Cornelio está con él, en “un lugar mejor”. Esta imagen final cierra el ciclo del duelo, mostrando cómo Sofía, a través de su imaginación, finalmente puede dejar ir a Cornelio y aceptar la pérdida de su abuelo, simbolizando así su primer paso hacia la sanación.

Los tres cortometrajes analizados, *Cerulia*, *La noria* y *Lluvia en los ojos*, presentan una profunda exploración del duelo, la infancia, la memoria y los recuerdos. Cada uno utiliza técnicas narrativas y semióticas propias de la animación por *stop motion*, sin embargo, las directoras se mantienen fieles a su propio estilo. Aunque comparten el tema común de la pérdida a través de la muerte, cada uno aborda el proceso de duelo

de una manera única, desde la particularidad de su estilo visual y su especial manejo del tiempo. *Cerulia* utiliza un montaje yuxtapuesto y una cámara que refleja la fragmentación emocional de la protagonista, mientras que *La noria* recurre a un montaje más clásico con una estructura temporal que permite la pausa del tiempo: la noria como metáfora del ciclo de la vida y del fluir de las emociones. Por su parte, *Lluvia en los ojos*, a pesar de los *flashbacks*, presenta una narrativa de orden más natural, gracias a los movimientos de cámara y las transiciones menos abruptas que crean un vínculo cercano con la inocencia de la protagonista y su proceso de comprensión de la muerte.

pas narrativas y semióticas que los conforman. Este trabajo ha sido una aproximación inicial cuyo objetivo ha sido abrir paso hacia la reflexión sobre cómo la animación en *stop motion*, además de la configuración de la diégesis desde su propio lenguaje cinematográfico, es capaz de narrar mediante cada uno de los elementos que componen su visualidad, materialidad y plasticidad. Además del innegable talento y la profunda creatividad de las y los animadores mexicanos, la implementación de su lenguaje artístico, nos posibilita la ampliación del espectro narrativo.

Última toma: consideraciones finales

Para concluir, la articulación propuesta entre semiótica y narratología, aunque no es innovadora, reconoce que el cine ha conformado un lenguaje propio, capaz de narrar sin recurrir al soporte tradicional de la palabra escrita o hablada. La elección de este enfoque proporciona un primer acercamiento hacia la comprensión, teorización y crítica de obras complejas por el uso de técnicas narrativas que abarcan distintos niveles. En el caso específico del cortometraje animado por plastimación, requiere un análisis crítico y profundo de la imagen y de la estructuración del montaje en relación con la materialidad y plasticidad, herramientas que, lamentablemente, el análisis literario no nos proporciona del todo. La manipulación de la imagen y de la materia, tanto en su forma como en su contenido, se convierten en elementos centrales para la construcción del discurso narrativo, el impacto visual y la profundidad emocional del relato.

A pesar de los lazos temáticos que unen a los tres cortometrajes, las diferencias técnicas son evidentes, lo que refleja la diversidad de enfoques en la representación del duelo. Cada uno de los cortometrajes ofrece múltiples lecturas que requieren una investigación más profunda para desentrañar por completo las ca-

Referencias

- Barthes, Roland, et al. *Análisis estructural del relato*. Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.
- Basulto, Rita. “Lluvia en los ojos”. IMCINE. México: 2012.
- Carrillo, Sofía. “Cerulia”. IMCINE. México: 2016.
- Castañeda, Karla. “La noria”. IMCINE. México: 2012.
- García Jambrina, Luis. “De La Palabra a La Imagen: Las Relaciones Entre Literatura Y Cine”. *Nuevas Poligrafías. Revista De Teoría Literaria Y Literatura Comparada*, n.º 3, enero de 2000, pp. 177-90, doi:10.22201/ffyl.poligrafias.2000.3.1619.
- Pérez Sánchez, Fernanda. “Pinocho y las animadoras mexicanas detrás de la película de Netflix.” *Vogue, México y Latinoamérica*, 05 de abril de 2026, <https://www.vogue.mx/estilo-de-vida/articulo/animadoras-mexicanas-de-pinocho-de-guillermo-del-toro-netflix>.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI Editores, 2014.
- Pulecio Mariño, Enrique. *El Cine: Análisis y Estética*. Colombia: Ministerio de Cultura.
- Racionero, Alexis. *El lenguaje cinematográfico*. Barcelona: Editorial UOC, 2008.
- Taller del Chucho: Centro Internacional de Animación, <https://www.tallerdelchucho.com/>.
- Zavala, Héctor. *El diseño en el cine: proyectos de dirección artística*. México: UNAM, 2013.
- Zavala, Lauro. *Estética y semiótica del cine: hacia una teoría paradigmática*. México: UNAM, 2023.

Performance y melodrama en “La Loca del Frente”: *Tengo miedo torero* y su adaptación fílmica

Performance and melodrama in “La Loca del Frente”: Tengo miedo torero and its film adaptation

Mariana Páez Larios^{1*}

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA – AZCAPOTZALCO

e-mail: mariana.plarios@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0006-9990-1504>

<https://doi.org.10.54167/leteo.v7i13.2314>

Artículo enviado: 03/03/2026

Artículo aceptado: 15/05/2026

^{1*} Mariana Páez Larios es licenciada en Letras Hispánicas por la Universidad Autónoma Metropolitana, donde actualmente cursa la Maestría en Literatura Mexicana Contemporánea. Sus principales líneas de investigación son la narrativa hispanoamericana del siglo XX y la narrativa mexicana del s. XXI.

Resumen: El trabajo analiza la relación entre literatura y visualidad a partir de un estudio textual y fílmico de *Tengo miedo torero* y su adaptación cinematográfica homónima, dirigida por Rodrigo Sepúlveda. El objetivo es examinar cómo los registros performativos presentes en el texto literario encuentran una reformulación en el lenguaje cinematográfico del melodrama. La hipótesis central sostiene que la novela está configurada mediante una escritura travestida de carácter performativo, entendida como un régimen híbrido en el que lo narrativo aparece constantemente atravesado por lo teatral. Ello se debe a que la narración se encuentra mediada por la mirada de La Loca del Frente, cuya identidad y experiencia se construyen mediante performances basadas en la exageración. En consecuencia, dicha performatividad no solo organiza la diégesis de la obra, sino que introduce una lógica escénica y visual que la adaptación cinematográfica retoma e intensifica mediante recursos como la música, la indumentaria y la cámara.

Palabras clave: Tengo miedo torero; performance; melodrama; travesti; adaptación cinematográfica

Abstract: This work analyzes the relationship between literature and visuality through the textual and filmic study of *Tengo miedo torero* and its homonymous film adaptation, directed by Rodrigo Sepúlveda. The aim is to discuss the way the performative registers of the text are reformulated through the cinematic language of melodrama. The central hypothesis argues that the novel is written as a performative travesty, a hybrid regime in which the narrative is constantly traversed by theatricality. This is due to the fact that the narration is mediated by the gaze of La Loca del Frente, whose identity and experience are constructed through performances grounded in exaggeration. Consequently, such performativity not only organizes the work's diegesis, but also introduces a scenic and visual logic that the film intensifies through the use of music, costumes, and the camera.

Keywords: Tengo miedo torero; performance; melodrama; transvestism; film adaptation.

El presente trabajo propone analizar la relación literatura-visualidad a partir del estudio doble, textual y fílmico, de la novela de Pedro Lemebel, *Tengo miedo torero*, y su adaptación cinematográfica de título homónimo, dirigida por Rodrigo Sepúlveda y estrenada en 2020 como una coproducción entre Chile, Argentina y México, atendiendo los registros performativos del texto literario que encuentran una reformulación en el lenguaje cinematográfico del melodrama.

La propuesta central de este análisis es que la novela *Tengo miedo torero* está configurada a través de una escritura travestida de carácter performativo (entendida como un régimen híbrido en el que lo narrativo se encuentra constantemente atravesado por lo teatral) en tanto que la narración está mediada por la mirada de La Loca del Frente, cuya identidad y experiencia se construyen mediante performances basados en la exageración. Esto es, dicha performatividad no solo organiza la diégesis de la obra, sino que introduce una lógica escénica y visual a la narración que el lenguaje cinematográfico explota.

Para desarrollar esta hipótesis, en primer lugar se delimita la noción de escritura travesti en la obra de Lemebel. Posteriormente, se analiza la figura de La Loca del Frente como el núcleo desde el cual se articula dicha lógica performativa en la novela –a partir de la construcción del género y de la escenificación melodramática del deseo amoroso– para mostrar cómo su actuación desborda al personaje y se proyecta en una forma de visualidad en el texto. Finalmente, se examina la adaptación cinematográfica a cargo de Rodrigo Sepúlveda con el fin de analizar cómo el lenguaje audiovisual retoma e intensifica esta lógica performativa mediante recursos como la música, la indumentaria o la cámara.

De acuerdo con el productor Jorge López, la película de *Tengo miedo torero* inicialmente pensaba ser un documental sobre el atentado de 1986 contra Pinochet, pero terminó por convertirse en un homenaje a Lemebel cuando el autor se involucró en el proyecto (en “Alfredo Castro protagonizará película de *Tengo miedo torero*”, c25). A saber, el entusiasmo y la activa participación del también performer y activista chileno en este no es secreto: él mismo se encargó de escribir el guión para la adaptación², cedió los derechos de su obra de forma gratuita y permanente³, formó parte de la revisión del vestuario y las locaciones, y personalmente seleccionó al actor Alfredo Castro para interpretar al icónico personaje de La Loca del Frente.⁴

A decir de la crítica cinematográfica, esta elección resultó particularmente acertada, pues numerosas reseñas coinciden en destacar la actuación de Castro como uno de los mayores aciertos de la película.⁵ Es difícil creer, en este sentido, que la insistencia de Lemebel por encontrar al intérprete adecuado haya sido un gesto contingente y, por el contrario, parece sugerir la clara conciencia que tenía el autor respecto de la centralidad del personaje en la obra, pues, en efecto, la actuación de La Loca del frente se impone ante cualquier otro elemento, de tal manera que toda la narración pasa por el tamiz de la visión novelera de la loca.

Es a partir de esta lectura –que la novela se presenta bajo la perspectiva novelera de La Loca– que se pro-

pone comprender el carácter performático de la escritura travesti de *Tengo miedo torero*, no como una categoría temática, sino como un principio formal que organiza el discurso. Como se desarrolla más adelante, La Loca del Frente performa su identidad de género mediante el travestismo y escenifica su deseo amoroso a través de actuaciones melodramáticas; esta lógica performática sin embargo no permanece circunscrita al personaje, sino que, en tanto la obra se presenta bajo su perspectiva, se proyecta sobre la narración misma, contaminando la forma en que los acontecimientos son presentados. De este modo, la novela no se limita a narrar una historia, sino que organiza su discurso como una puesta en escena donde relato y teatralidad se entrecruzan constantemente; es a esta imbricación entre narrar y escenificar, producida por el desplazamiento de la performance del personaje al plano formal del texto, a lo que aquí denominamos escritura travesti. Esta lectura encuentra sustento en la propia reflexión de Pedro Lemebel, quien concibe el travestismo también como una operación del lenguaje basada en el desplazamiento, la sustitución y la multiplicidad.

En “La teatralización de Pedro Lemebel: el voyeur invertido sobre sí mismo”, el escritor chileno habla de su interés por el travestismo no en tanto identidad dicotómica estable que se pinta la mitad de la cara de mujer y la otra de hombre, sino en tanto categoría capaz de producir desplazamientos (en el cuerpo y la identidad, pero sobre todo en el lenguaje). En sus palabras:

2 Una de las diversas polémicas que han rodeado a la película y que retrasaron su estreno, gira en torno al guion. En 2015 Mateo Iribarren afirmó ser el autor del único guion escrito para la película y registrado ante el RPI (en “Por qué *Tengo miedo torero* no puede llegar al cine (aún)”). En los créditos finales de la película, sin embargo, este aparece atribuido a Sebastián Sepúlveda y Juan Elías Tovar, seguido de la leyenda “Adaptada del guion de Pedro Lemebel”.

3 Esto se menciona en *El mercurio* el 4 de octubre de 2015 (en Ruffinelli), sin embargo, la película de *Tengo miedo torero* arrastró una serie de problemas legales hasta la fecha de su estreno. Después de la muerte de Lemebel, se desató una disputa legal por los derechos de adaptación de la novela, en la que estuvieron involucrados la familia del autor, la Editorial Planeta y las productoras Forastero y Zapik Films. Para mayor información sobre la disputa legal léase el artículo publicado por *Interferencia* “Por qué *Tengo miedo torero* no puede llegar al cine (aún)”. <https://interferencia.cl/articulos/por-que-tengo-miedo-torero-no-puede-llegar-al-cine-aun>

4 De acuerdo con Rodrigo Sepúlveda “la única certeza que tenía era que La Loca del Frente tenía que ser él, Alfredo Castro, por edad, madurez, trayectoria y porque Lemebel se juntó con él y le ordenó ser La Loca” (en “*Tengo miedo torero* en debut en Venecia: Lemebel le ordenó a Alfredo Castro ser la Loca del Frente”).

5 Por ejemplo, Francisca Prieto en “*Tengo miedo torero*, la excelente adaptación de la novela de Pedro Lemebel con una genial actuación de Alfredo Castro” o Emilio Senn en “*Tengo miedo torero*: reseña de un hito imperdible del nuevo cine chileno”.

[Mi práctica es] travesti en términos de lenguaje [...], el travestismo pasa en mi escritura como “gato por liebre”. [...] El travestismo me interesa cuando es una multiplicidad inasible. Cuando pasa por la metamorfosis [...], no sólo cuando es un lugar entre lo femenino y lo masculino. Me interesa cuando abre miles de posibilidades y de devenires, devenires vegetales, entomológicos, etcétera, más que dicotómicos, más que pintarse la mitad de la cara de mujer y la otra de hombre. (8-9)

Esta afirmación del autor es fundamental, precisamente porque desplaza el travestismo del cuerpo al nivel de la escritura. Lemebel aquí no describe un tema, sino un procedimiento; pasar “gato por liebre” es una metáfora sumamente ilustrativa que implica sustitución, engaño y circulación encubierta; el lenguaje se disfraza, se hace pasar por otro, se desplaza entre códigos, circula en espacios donde, en principio, no le correspondería estar y, en este sentido, así como el cuerpo travestido desestabiliza las categorías de género, desborda y desestabiliza las formas literarias convencionales.

La escritura travesti opera, entonces, como una imbricación de códigos en la que un registro aparece bajo la forma de otro, como un régimen de inestabilidad. En *Tengo miedo torero*, esta operación se manifiesta en la contaminación entre narración y actuación, producida por la lógica performativa de “La Loca del Frente”; dicho de otro modo, la escritura travesti de carácter performático de la novela puede entenderse como la proyección textual de la performance de La Loca.

En la obra se desdibujan las fronteras entre relato y escena, entre descripción y representación; la narración deja de organizarse como una representación descriptiva tradicional y adopta la forma de una puesta en escena, se incorpora gestualidad, visualidad escénica y oralidad dramatizada. Lo central, así, no es tanto la representación de cuerpos o sexuales

disidentes, sino de travestir el lenguaje mismo: se trata de una escritura que actúa, que se exhibe, que se exagera y que se desplaza, interviniendo no solo en los contenidos, sino en la materialidad misma del discurso. En otras palabras, la escritura de Lemebel no se limita a describir una performance, sino que ella misma se performa.

Ahora bien, si se parte de que la escritura travesti en *Tengo miedo torero* implica un principio de performatividad en tanto reproduce la lógica del personaje, resulta necesario examinar qué elementos permiten sostener dicho carácter performativo. Planteamos aquí que la teatralidad de La Loca se funda, ante todo, en su condición travesti, pues, por una parte, dicha condición la inscribe en una experiencia identitaria atravesada por la performatividad del género, y, por otra, en cuanto disidencia sexual, y, en ese sentido, también política, la sitúa en una posición de subalternidad que la conduce a adoptar el melodrama como forma de economía afectiva. Para abordar estas dimensiones —esto es, la articulación entre performance, identidad de género y afectividad en la protagonista— recurrimos, en primer lugar, a los planteamientos de Judith Butler, que permiten pensar el género como una práctica performativa; en segundo lugar, retomamos a David M. Halperin, quien comprende el melodrama no solo como sobreactuación emocional, sino como una forma expresiva históricamente reapropiada por la cultura gay.

La inclinación de La Loca a la teatralización aparece explícitamente confirmada en la novela cuando la protagonista reconoce la actuación como un componente constitutivo tanto de su identidad como de su modo de relacionarse con los otros: “Es que tengo el alma de actriz. En realidad, no soy así, actúo solamente” (26), le dice a Carlos durante un paseo. Para Da Silva, esta frase que en el contexto en que aparece se refiere inmediatamente al amaneramiento de la Loca, amplía su alcance al observarse que apunta hacia ciertas características importantes de la nove-

la, todas relacionadas con el personaje protagonista: su ambivalente identidad de género y su necesidad de escenificar el cotidiano para hallar alguna alternativa de resistencia (186). La lectura del autor, en este sentido, converge con la nuestra al identificar la actuación o teatralización como principio organizador tanto de la identidad de género del personaje como de sus modos de inserción y vinculación dentro del tejido social.

La performance de género de La Loca

En relación con el primer punto, Judith Butler fue una de las primeras teóricas en sostener que el género es performativo; esto es, que no constituye una condición natural ni una esencia previa del sujeto, sino un efecto producido mediante prácticas reiteradas que modelan el cuerpo, regulan la sexualidad y configuran formas socialmente reconocibles de identidad. Dentro de este marco, identidades *queer* como la del travesti o la loca —categoría asociada en América Latina a ciertos modos de la homosexualidad masculina caracterizados por la exteriorización de signos de feminidad (Nayret)— han sido leídas como casos paradigmáticos de dicha performatividad, pues, en ellas, la construcción del género suele desplegarse de manera hiperbólica, volviendo especialmente visible su carácter imitativo, convencional y artificioso (en “El papel del travestismo en el pensamiento político de Judith Butler”).

Como su nombre bien lo dice, la protagonista de *Tengo miedo torero* es precisamente una loca, un hombre homosexual que tras el rechazo de su padre en la juventud huye de su casa y comienza una vida de errancia y licencia sexual. Al identificarse como mujer, La Loca del Frente se traviste, construye y externaliza una representación de género opuesta a la biológicamente designada. En un intento por manufacturar la femineidad deseada, el personaje adopta las normas e ideales socialmente contruidos del género femeni-

no, como estilos corporales, tonos de voz, ademanes, poses, etc., esto no solo por razones de identidad, sino también con fines comunicativos sociales. Pero, a diferencia de las mujeres cisgénero, La Loca hiperboliza estas normas, hace una teatralización de esta identidad, como si por medio de la hiperbolización pudiera intensificar su experiencia de género o encubrir la diferencia biológica.

El cuerpo, por ello, adquiere una centralidad decisiva, pues se convierte en una superficie de inscripción y trabajo simbólico sobre la cual se producen signos de género. La ropa, el maquillaje, los accesorios, la postura corporal y la gestualidad no funcionan como elementos accesorios, sino como tecnologías performativas mediante las cuales el sujeto transforma su apariencia, negocia su reconocimiento social y hace visible una identidad.

No obstante, como advierten críticas como Berta López o Daniela Pinto, en *Tengo miedo torero* esta actuación del género no se manifiesta prioritariamente en el plano del cuerpo, sino que se desplaza hacia el lenguaje como su espacio privilegiado de realización. En otras palabras, los actos que producen la identidad de La Loca del Frente no son únicamente gestuales o corporales, sino, de manera decisiva, discursivos: el personaje desde su enunciación repite, exagera y teatraliza formas de decir, modulaciones afectivas y registros lingüísticos.

Pinto, advierte que “esta identidad se expresa en el relato a través del lenguaje propio del mundo homosexual. Una construcción lingüística que enmarca al sujeto dentro de una sexualidad agresiva, marginada y pobre” (100). Asimismo, Berta López señala que “*Tengo miedo torero* es el relato de la construcción de una identidad que no tiene un soporte corporal” (92), pues, aunque la novela cuenta con poderosos elementos visuales, son pocos los momentos en que La Loca aparece caracterizada por medio de su corporalidad: “la novela construye la identidad de La loca a partir

del lenguaje más que del vestido, como ocurría con la Manuela [hablando de *El lugar sin límites*]. Ya no es el chal o el vestido de manola los encargados de crear el reflejo de otro cuerpo, sino la lengua marucha” (90).

Para López, la lengua marucha no es sino la construcción de un lenguaje propio, una forma de desterritorializar la lengua y de dotar de voz a un sujeto-cuerpo que siempre ha permanecido excluido e invisibilizado, cuando no criminalizado. Como marginado sexual y político, La Loca del Frente se ve imposibilitada de expresarse con el lenguaje heteronormado, por lo que debe explorar otros medios lingüísticos que le permitan manifestar, conceptualizar y vivir tanto su mundo interior como el exterior. Es dicha lengua marucha, teatral, recargada, barroca y erotizante, el medio por el cual se construye la diferencia de la protagonista, ese ser “loca” y que actúa, a la vez, sobre el mundo que rodea a este, convirtiéndose en una herramienta para travestir y apropiarse de su mundo homoerótico:

Así, cual abejorro zumbón, iba y venía por la casa emplumado con su estola de: Sí Carlos. No Carlos. Tal vez Carlos. A lo mejor Carlos. Como si la repetición del nombre bordara sus letras en el aire arrullado por el eco de su cercanía. Como si el pedal de esa lengua marucha se obstinara en nombrarlo, llamándolo, lamiéndolo, saboreando esas sílabas, mascando ese nombre, llenándose toda con ese Carlos tan profundo, tan amplio ese nombre para quedarse toda suspiro, arropada entre la C y la A de ese Carlos que iluminaba con su presencia toda la casa. (13)

Este desplazamiento de la performatividad del género desde el cuerpo hacia la lengua resulta fundamental, pues permite establecer un punto de encuentro con la noción de escritura travesti aquí propuesta, pues, mientras que la performance corporal de La Loca permanece inscrita en el nivel diegético como construcción visible de una identidad, su lengua marucha permite que esa misma lógica de exageración,

artificio y teatralización se traduzca en procedimientos textuales.

Dicho de otro modo, la lengua marucha no se limita a operar como rasgo identitario de la protagonista dentro de la ficción, sino que extiende su lógica a la textura misma del relato. El lenguaje mediante el cual La Loca se constituye como sujeto desborda el plano del personaje y contamina la voz narrativa, que adopta procedimientos análogos para escenificar la enunciación; así, lejos de funcionar como una instancia estable de descripción, incorpora registros orales, modulaciones melodramáticas, interpelaciones y una marcada afectividad expresiva. De esta manera, la voz narrativa no solo refiere los acontecimientos, sino que actúa su propio decir. Así, la lengua marucha de La Loca encuentra su correlato formal en una escritura que convierte la enunciación en espectáculo.

La performance afectiva de La Loca

El ensayo de David M. Halperin “Amor loca”, sobre la relación entre el amor gay y el melodrama, por otro lado, se vuelve clave para analizar la teatralidad de La Loca del Frente desde otra perspectiva. La insuficiencia del lenguaje heteronormativo que obliga al personaje a producir una lengua propia para nombrar su experiencia, encuentra su correlato en el terreno amoroso: así como carece de un código lingüístico legítimo desde el cual enunciarse, tampoco dispone de un modelo afectivo socialmente reconocido en el que inscribir su deseo, de modo que estos encuentran expresión mediante formas desplazadas, excesivas y teatralizadas propias de la lógica melodramática.

Halperin propone que el melodrama no es solo una estética del exceso emocional, sino una forma de expresión vinculada a sujetos que carecen de poder, como las mujeres o las identidades queer. Quienes dominan, sostiene, no necesitan gritar para ser escuchados y obtener lo que desean; les basta con mandar. En cambio, quienes ocupan posiciones subordinadas

o marginales y no tienen acceso legítimo a la palabra, se ven obligados a expresarse a través del desbordamiento y del gesto exagerado, deben convertir la emoción en un espectáculo para hacerse visibles y audibles: “Existe entonces una política de la emoción que los gays comparten con las mujeres: la vida del sentimiento gay, descalificada socialmente como ha sido siempre, no puede encontrar expresión sino en lo que la hace parecerse a la histeria, al histrionismo, a un acrecentamiento emocional” (67-68).

Esta idea resulta decisiva para comprender la teatralización afectiva de *La Loca del Frente*. El amor que profesa a Carlos no se presenta como una interioridad contenida ni bajo el régimen de la intimidad, sino como un afecto construido escénicamente mediante una serie de actuaciones histriónicas y gestos exacerbados que responden a una lógica melodramática.

Dicha lógica no surge en el vacío, sino que se alimenta de un archivo cultural específico: el cine, la radio y la música popular. Las divas del cine hollywoodense, los boleros y las narrativas melodramáticas funcionan como repertorios desde los cuales el personaje aprende a sentir, a hablar y a representarse. *La Loca* construye su identidad a partir de modelos de lo femenino tomados de las divas de Hollywood y adopta las ideas de amor provenientes del cine y del bolero, y desde ahí configura su relación con Carlos. Asume esas formas de entender el vínculo amoroso —marcadas por la intensidad, el dramatismo y la exageración— y las convierte en el marco desde el cual interpreta lo que siente y en los modelos que orientan sus expectativas.

Katerín Barrera y Cristina Pérez Múgica, en sus respectivos estudios “*La Loca en el Frente*” y “*Lo cursi en Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel” coinciden en señalar que la protagonista reconstruye su vida y con ello, su relación amorosa, como si se tratara de escenas cinematográficas cargadas de dramatismo. Barrera advierte que “*La Loca* interpreta diferentes roles en su vida cotidiana ya sea el ama de casa, la

princesa que espera a su príncipe, la condesa, la niña frágil, etc.[...], se ha configurado a partir de la “performatividad” de sus diferentes personajes femeninos, todos sensibles y románticos, los cuales varían dependiendo de su estado anímico o de la situación en la que se encuentra” (51). Pérez Múgica añade, además, que el personaje no solo se teatraliza a sí mismo, sino que extiende esa lógica a quienes la rodean, disponiendo a los otros como si fueran actores dentro de la ficción que ella misma produce. De manera particular, actúa como si ella y Carlos encarnaran a los protagonistas de una historia de desamor o de un melodrama, lo que puede advertirse, por ejemplo, cuando atribuye el fracaso de su vínculo al tópico de las circunstancias adversas:

Si la vida fuera una película, sólo faltaría que una mano intrusa encendiera la luz, murmuró dejando ir su mirada miope por los acantilados ensombrecidos en la perspectiva pronta del ocaso [...]. Lo que nos hizo encontrarnos fueron dos historias que apenas se dieron la mano en medio de los acontecimientos. Y lo que aquí no pasó, no va a ocurrir en ninguna parte del mundo. Me enamoré de ti como una perra, y tú solamente te dejaste querer. ¿Qué podría ocurrir en Cuba que me ofrezca la esperanza de tu amor...? (Tu silencio ya me dice adiós) como dice la canción. Tu silencio es una cruel verdad, pero también es una sincera respuesta. No me digas nada porque está todo claro. ¿Te fijas cariño que a mí también me falló el atentado? (206)

La Loca no se limita a desempeñar un papel dentro de la trama, sino que interpreta su propia experiencia bajo una lógica escénica que reorganiza cuanto la rodea. Espacios como la casa, convertida en “palacio persa”, así como los vínculos que establece y las situaciones que imagina, son configurados por ella como elementos de una puesta en escena. En este sentido, selecciona, jerarquiza y resignifica la realidad conforme a códigos melodramáticos y performativos. De esta manera, la teatralización no se impone entonces

desde una instancia narrativa exterior, sino que surge de la propia mirada del personaje y, desde allí, modela el mundo narrado.

Sin embargo, la teatralización no se limita a dicho mundo narrado, sino que se extiende a la estructura misma de la novela. Para Cristian Pérez Guerrero, *Tengo miedo torero* funciona como “una puesta en escena constituida por un guion y un decorado” (304). Según el autor, atravesado por la lógica de la actuación y la performance de la protagonista, el texto se presenta como “un espectáculo en el que las expresiones sentimentales mueven el show” (306). En este sentido, el melodrama se configura como un régimen estético central, pues, al exteriorizar lo afectivo mediante gestos, excesos y énfasis expresivos, imprime al relato una lógica de exhibición emocional más próxima a la escena que a la narración realista. De ahí que las acciones se dispongan como situaciones visibles, casi coreografiadas, organizadas en cuadros escénicos, y que los diálogos aparezcan cargados de gestualidad implícita, con particular atención a la disposición corporal y al juego de las miradas:

No me toques, no quiero que me trates como si consolaras una puta vieja. [...] Esto es el comienzo de algún final, dijo ella, como si le hablara a la acuarela nublada de la ciudad, a ese cielo triste que el atardecer marchitaba los colores. [...] Lentamente fue girando sus hombros hasta quedar frente a él, mirándolo con una llamarada de selva oscura. Nunca te importé ni un poquito, le susurró mordiéndose el labio. Nunca, se repitió teatrera, tragándose el nunca en un sollozo ahogado. (87)

Para Wanderlan Da Silva, el carácter melodramático de *Tengo miedo torero* corresponde a un importante despliegue de una de las tendencias en la producción novelística hispanoamericana desde que ha empezado el desarrollo de cierta vertiente de lo que se ha llamado novela del postboom, producida entre mediados de los años 60 y fines de los 80 del siglo XX, que

ha sido intensamente influenciada por el cine y por la cultura de masas (181-182). Baste atender el final para advertir la incidencia del séptimo arte, no solo como referente cultural, sino en la impronta de la mirada narrativa: “Y allí quedaron acezantes, uno junto al otro, como dos garabatos de cuerpos extenuados en la playa desierta. Y si la mirada abyecta de la gaviota que surcaba la altura hubiese sido una cámara de cine, la visión circular del pájaro sobre la bahía, les habría regalado un mundo” (198).

Da Silva Alves identifica en la novela de Pedro Lemebel una lógica de teatralización que atraviesa la escritura: los espacios aparecen configurados como escenarios, los personajes —en especial La Loca del Frente— son contruidos desde la pose y el gesto, y las situaciones se disponen como escenas cargadas de intensidad afectiva. A juicio del autor, de esta dimensión escénica depende en buena medida el efecto melodramático de la obra, pues el melodrama no se limita a representar emociones, sino que exige su exteriorización sensible. El amor, el miedo o el sufrimiento no son presentados como mera interioridad psicológica, sino convertidos en signos visibles a través del cuerpo, la voz, la mirada y la situación dramática. En otras palabras, la novela no sólo cuenta cosas tristes o intensas, sino que las pone en escena, las dramatiza; y es esa manera de mostrar las emociones, más que el contenido en sí, lo que hace que la escritura tenga un efecto melodramático.

En este sentido, las observaciones de Cristian Pérez Guerrero y Da Silva Alves convergen en un mismo núcleo interpretativo que aquí se reformula bajo la noción de escritura travesti. Cuando Pérez sostiene que “la hibridez textual traviste la forma del discurso, refugia lo narrativo en la performance paraverbal del teatro” (309), y Da Silva advierte que los aspectos escénicos de *Tengo miedo torero* constituyen los recursos que producen su efecto melodramático, ambos señalan que lo teatral no opera únicamente como motivo temático, sino como principio estructurante de

la forma narrativa. En consecuencia, en la novela de Pedro Lemebel la escritura misma se organiza performativamente, produciendo una marcada visualidad y una configuración escénica del relato especialmente fecundas en su posterior traducción al lenguaje cinematográfico.

La adaptación filmica de *Tengo Miedo Torero*

En términos generales, el argumento de la película de *Tengo miedo torero* es más o menos análogo al de la novela: en el año de 1986 en Chile, La Loca conoce a Carlos, un joven estudiante guerrillero del cual se enamora perdidamente. Para poder estar cerca de él, esta esconde en su casa armas del movimiento de oposición FPMR e indirectamente se ve involucrada en el atentado contra el dictador Augusto Pinochet.

Existe, sin embargo, una variante significativa: en el filme se elimina la trama paralela que en la novela trata el matrimonio del dictador chileno. Algunas reseñas advierten esta supresión como una falla⁶, pues, proponen, la carga política de la obra se diluye. Desde mi perspectiva, la adaptación de Sepúlveda se centra en la historia de La Loca y Carlos porque la dimensión performativa del personaje protagónico se convirtió en el eje articulador de la obra.

El fenómeno de la adaptación cinematográfica durante mucho tiempo fue analizado desde el paradigma de la fidelidad (es decir, el grado en que una película “respetaba” o “traicionaba” el texto literario, considerado como original). Sin embargo, las propuestas contemporáneas de distintos teóricos, como Robert Stam, han reconceptualizado la adaptación como un fenómeno intermedial que no consiste en trasladar indistintamente contenidos de un lenguaje a otro, sino en el que se produce una reescritura o traducción de procedimientos, efectos y modos de significación

atendiendo las posibilidades y las limitaciones específicas de cada medio o lenguaje.

En el caso de *Tengo miedo torero*, en efecto, más allá del argumento, lo que se adapta primordialmente es la lógica performativa inscrita en *La Loca*; esto es, el cine no se limita a trasladar acontecimientos narrativos, sino que materializa la teatralidad ya presente en la novela mediante el vestido, la música y el montaje.

Uno de los momentos en que esta operación se vuelve más visible corresponde a las reiteradas escenas en que La Loca del Frente baila para Carlos. A lo largo de la película, estas secuencias aparecen de manera insistente en distintos momentos: en los minutos 19, 45, 65, entre otros, al compás de diversos boleros, la protagonista se convierte en el centro de un espectáculo melodramático. La recurrencia de estas escenas resulta significativa, pues se trata de secuencias cuya supresión apenas modificaría la progresión causal de la historia. Sin embargo, la película insiste en ellas, les concede tiempo, música y centralidad visual, lo cual permite sostener, precisamente, que esta privilegia no la reproducción del argumento sino la exhibición de La Loca como entidad performativa y foco de espectáculo.

Me detengo en esta parte del análisis, en particular, en el pasaje ubicado en el minuto 65:15, donde la protagonista despliega una escena de seducción mediada por la canción *Invítame a pecar*, pues allí convergen de manera ejemplar el melodrama, la corporalidad performática y el espectáculo como lenguaje afectivo.

Esta escena condensa las dos funciones centrales que la performance cumple en *La Loca del Frente* a lo largo de la novela: la producción de su identidad de género y la mediación afectiva de su vínculo con Carlos. La protagonista se constituye como el anhelado sujeto femenino de deseo mediante una puesta en escena

6 Matías Mondaca, “Con miedo, torero: comentarios sobre la adaptación de la novela de Lemebel”, *La Raza Cómica*, 23 de septiembre de 2020, <https://razacomica.cl/sitio/2020/09/23/con-miedo-torero-comentarios-sobre-la-adaptacion-de-la-novela-de-lemebel/>

sostenida por gestos, movimientos corporales y una utilería improvisada —abanicos, telas que devienen velos, manteles convertidos en capote de torero—. La importancia de estos objetos no radica en su valor utilitario, sino en su capacidad de intervenir el cuerpo, reconfigurarlo simbólicamente y dotarlo de nuevas significaciones; la identidad aparece así como resultado de una composición performática sostenida por adornos, poses y signos escénicos que vuelven legible la feminidad que el personaje busca encarnar. Al mismo tiempo, la escena convierte el deseo en representación: lejos de verbalizarse de forma explícita, el afecto se desplaza hacia el baile, la exhibición corporal y una coreografía de miradas, de modo que la seducción adopta la forma del espectáculo.

Estos actos melodramáticos están intrínsecamente ligados a la música y a la letra de los boleros. La música y la performatividad melodramática, como vimos, ya están presentes en la obra de Lemebel, sin embargo, tienen las limitaciones textuales propias de la novela. En la producción audiovisual, por otra parte, estos dos elementos encuentran un canal más idóneo para ser explotados y pasar a primer plano, convirtiéndose en soporte de las escenas más sugestivas del filme.

En su artículo “Canciones y cantantes en la obra de Pedro Lemebel” Daniel Party y Luis Achondo ya abordaron el papel de la música en *Tengo miedo torero*. Como lo señalan los autores, el cancionero de la novela está conformado por boleros y música sentimental hispanoamericana cargada de afecto, nostalgia y exceso, que se corresponde, a su vez, con la configuración personal de la protagonista, sentimental, cursi, exagerada y teatral. Para los críticos, además, esta “música alharaca” —como la llama Lemebel— conforma una performance por sí misma, pues es “un archivo popular marcado por el exceso sonoro, literario y sensorial” y “un espacio que entrelaza lo aural, lo corporal y lo textual”: “¿Y qué es un bolero sino una alharaca, una extraordinaria performance sonora de los afectos?” (289).

Asimismo, Party y Achondo señalan que la música en *Tengo miedo torero* funciona como un recurso destinado a exacerbar melodramáticamente las emociones de La Loca del Frente (289). Aunque los autores formulan esta observación a propósito de la novela, dicha propuesta adquiere particular densidad en la adaptación cinematográfica, donde la música deja de ser una referencia textual para convertirse en una presencia sensible que organiza la escena.

En el pasaje aquí analizado, el bolero opera simultáneamente como detonador y soporte de la actuación melodramática de la protagonista. Por una parte, La Loca se apropia de la letra de la canción para cristalizar afectos que no logra enunciar de manera directa y para comunicar, de forma desplazada, su deseo hacia Carlos. Como señalan Party y Achondo, el sonido llena su cuerpo de intensidades afectivas (289), mientras los boleros nutren la lengua marucha: la protagonista no solo conoce de memoria esas letras, sino que se re-apropia de los códigos emocionales que condensan, se identifica con el yo lírico de las canciones e inscribe su propia experiencia amorosa en esos marcos expresivos. Por otra parte, el ritmo musical ordena e intensifica su gestualidad, encauzando poses, movimientos y ademanes que refuerzan la performance femenina que pone en escena, al tiempo que convierte manos, mirada, baile y postura corporal en instrumentos de expresión sentimental.

La relevancia de esta escena no radica simplemente en que la película permita oír de manera efectiva las canciones apenas citadas en la novela ni en que vuelva visible el cuerpo de La Loca del Frente. Su importancia reside, más bien, en que concentra y hace plenamente legible la lógica performativa que estructura al personaje: La Loca imagina un escenario, organiza coreografías e improvisa pequeños espectáculos mediante los cuales convierte la seducción en una práctica escénica. La secuencia no añade solo información narrativa, sino que exhibe el modo en que el personaje transforma el espacio cotidiano en escena y el de-

Asimismo, la escena resulta significativa porque vuelve visible una condición constitutiva de la performance de La Loca: toda actuación se organiza en relación con una mirada ante la cual se despliega. La teatralización que estructura su modo de habitar la vida cotidiana presupone, de forma explícita o latente, la existencia de un destinatario para quien el gesto, la pose o la escena adquieren sentido. En esta secuencia, dicha instancia receptora se materializa a través del propio dispositivo cinematográfico. En un momento de la secuencia, La Loca rompe la cuarta pared y mira directamente al lente. Con esto, la película no introduce solo un gesto de complicidad con el espectador, sino que explicita la estructura escénica de su conducta. La cámara deja entonces de operar como medio invisible de registro para encarnar esa mirada normalmente implícita en sus performances cotidianas. El gesto revela, así, que la actuación no constituye un episodio excepcional en el personaje, sino una lógica relacional desde la cual se produce y se vuelve legible ante los otros.

Así como en la novela la performatividad de La Loca no se agota en el plano temático, sino que incide en la forma mediante una escritura travesti que desestabiliza las fronteras entre narración y escenificación, en la película esa lógica tampoco permanece restringida a la diégesis. La ruptura de la cuarta pared permite advertirlo con claridad: cuando la protagonista dirige la mirada al lente, la cámara deja de ocupar la posición invisible desde la que ordinariamente registra la acción y pasa a ser incorporada dentro de la economía escénica de la performance. De este modo, la actuación ya no se dirige únicamente a los personajes del relato, sino que reorganiza la relación entre imagen y espectador, haciendo de la mirada un componente explícito de la escena.

En conclusión, el análisis permite sostener que *Tengo miedo torero* se organiza a partir de una lógica performativa que excede la mera caracterización de La Loca del Frente y alcanza la forma misma del relato. La noción de escritura travesti propuesta a lo largo del tra-

bajo da cuenta de ese desplazamiento: la performance del personaje —fundada en la teatralización del género, la exageración afectiva y la apropiación melodramática del deseo— contamina la enunciación narrativa y convierte la novela en un espacio donde narrar y escenificar se entrecruzan de manera constante.

Desde esta perspectiva, la adaptación cinematográfica dirigida por Rodrigo Sepúlveda no debe leerse en términos de fidelidad argumental, sino como traducción intermedial de esa lógica performática. El filme privilegia escenas musicales, vestuario, corporalidad y miradas para intensificar visualmente aquello que en la novela operaba desde el lenguaje. En particular, las secuencias de baile y la ruptura de la cuarta pared muestran que la performance tampoco queda confinada a la diégesis cinematográfica, sino que reorganiza la relación entre imagen y espectador.

Referencias

- Barrera, Katerín. “La Loca en el Frente”. *Revista Nomadías*, vol. 21, 2016, pp. 39-58, <https://nomadias.uchile.cl/index.php/NO/article/view/42820/44770>.
- Contreras, Emilio. “Tengo miedo torero en debut en Venecia: `Lemebel le ordenó a Alfredo Castro ser la Loca del Frente.” *BioBioChile*, 4-septiembre-2020, <https://www.biobiochile.cl/noticias/artes-y-cultura/actualidad-cultural/2020/09/04/tengo-miedo-torero-en-debut-en-venecia-lemebel-le-ordeno-a-alfredo-castro-ser-la-locadel-frente.shtml>.
- Da Silva Alves, Wanderlan. “Fronteras del deseo: melodrama y crítica social en *Tengo miedo torero*, de Pedro Lemebel”. *Castilla*, vol. 3, 2012, pp. 181-204. <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/110/110>.
- Halperin, David M. “Amor loca”. *Revista de psicología de la Universidad de Antioquia*, vol. 2, no. 2, 2010, pp. 57-75, https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2145-48922010000200006.
- Lemebel, Pedro. *Tengo miedo torero*. Santiago, Seix Barral, 2018.
- López Morales, Berta. “La construcción de `la loca` en dos novelas chilenas: El lugar sin límites de José Donoso y *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel”. *Acta literaria*, vol. 42, 2011, pp. 79-102. Consultado: 29-Nov-2025 https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=s0717-68482011000100006&script=sci_arttext.
- Luongo, Gilda, et al. “La teatralización de Pedro Lemebel: el voyeur invertido sobre sí mismo”. *Anuario del Programa de Género y Cultura en América Latina*. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 1996, pp. 2011-225, <https://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2013/05/LA-TEATRALIZACI%C3%93N-DE-PEDRO-LEMEBEL-EL-VOYEUR-INVERTIDO-SOBRE-S%C3%8D-MISMO.pdf>.
- Munizaga, Rodrigo. “Alfredo Castro protagonizará película de *Tengo miedo torero*”. *El Mercurio*, 4 octubre 2015, <http://www.economiaynegocios.cl/noticias/noticias.asp?id=189215>.
- Matías Mondaca. “Con miedo, torero: comentarios sobre la adaptación de la novela de Lemebel”. *La Raza Cómica*, 23-septiembre-2020, <https://razacomica.cl/sitio/2020/09/23/con-miedo-torero-comentarios-sobre-la-adaptacion-de-la-novela-de-lemebel/>
- Party, Daniel, y Luis Achondo. “Canciones y cantantes en la obra de Pedro Lemebel” *La vida imitada: narrativa, performance y visualidad en Pedro Lemebel*, editado por Fernando A. Blanco, Vervuert, 2020, pp. 287-295. Digitalia.
- Pérez Guerrero, Cristian. “Reficcionalizar la crueldad: teatralización y travestismo en *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel.” *Revista chilena de literatura*, no. 99, 2019, pp. 303-316, https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22952019000100303&script=sci_arttext.
- Pérez Múgica, Cristina. “Lo cursi en *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel”. *El devenir de la lingüística y la cultura: un estudio interdisciplinar sobre lengua, literatura y traducción*, Aitor Garcés-Manzanera, Omar Salem Ould García, Salud Adelaida Flores Borjabad, 2022, pp. 60-79, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8471430>.

- Pinto Meza, Daniela. "Secretos viscerales: transgresión y cuerpo en *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel". *Textos híbridos*, vol. 5, no. 1, 2016, pp. 93-108. <https://textoshibridos.uai.cl/index.php/textoshibridos/article/view/63>.
- Prieto, Francisca. "Tengo miedo torero, la excelente adaptación de la novela de Pedro Lemebel con una genial actuación de Alfredo Castro." *Emol*, 13 septiembre 2020, <https://www.emol.com/noticias/Espectaculos/2020/09/13/997803/Tengo-miedo-torero-premier-Chile.html>.
- Ruffinelli, Jorge. "La Loca cuerda: Lemebel y el cine." *La vida imitada: narrativa, performance y visualidad en Pedro Lemebel*, editado por Fernando A. Blanco, Vervuert, 2020, pp. 247-264.
- Solana, Mariela N. "El papel del travestismo en el pensamiento político de Judith Butler." *Revista de filosofía y teoría política*, vol. 45, 2014, pp. 1-25. <https://www.rfytp.fahce.unlp.edu.ar/article/view/RFyTP-n45a03>.
- Senn, Emilio. "Tengo miedo torero: reseña de un hito imperdible del nuevo cine chileno." *La rata*, 13 septiembre 2020, <https://www.larata.cl/review/2020/09/13/tengo-miedo-torero-comentario-resumen-pelicula-chile-2020-alfredo-castro-resena/64695/>.

Desbordar y bordar la imagen: una lectura visual de dos cuentos de Inés Arredondo

Overflowing And Embroidering The Image: A Visual Reading Of Two Short-Stories By Inés Arredondo

Flor de Liz Ibáñez Ruiz^{1*}

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA- AZCAPOTZALCO

e-mail:liz.ibanez.ruiz@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0002-3513-0887>

<https://doi.org.10.54167/leteo.v7i13.2282>

Artículo enviado: 03/03/2026

Artículo aceptado: 15/05/2026

1 * Flor de Liz Ibáñez es licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas por la UNAM. Maestra en Psicoterapia Psicoanalítica por la Asociación Psicoanalítica Mexicana. Cuenta con la Especialización en Literatura Mexicana de Siglo XX por la UAM. Actualmente cursa la Maestría en Literatura Contemporánea. Fue docente del Sistema Incorporado UNAM, así como del Bachillerato Internacional (IB). Ha publicado en la *Revista Academia* y en *Temas y Variaciones*. Actualmente se dedica a la consulta privada de adolescentes y adultos. Algunas de sus áreas de interés son el vínculo entre artes plásticas y literatura, la clínica psicoanalítica contemporánea y los estudios de género.

Resumen: En este artículo se propone revisar cómo dialoga la imagen y la narrativa en dos cuentos de Inés Arredondo tomando como eje la poética e influencias literarias de la autora. Como parte de la Generación de Medio Siglo, la autora se adscribió a la búsqueda de un arte cosmopolita que abrevara tanto de la literatura como de las artes plásticas. Sin embargo, este vínculo ha sido poco destacado por la crítica, por ello este artículo coloca en el centro el mecanismo de la imagen para dar cuenta de cómo Arredondo dialogó con las innovaciones de su época. En ese contexto, por un lado, se destaca el vínculo con Georges Bataille y Jorge Cuesta, pues hacen legible el tópico de la locura comprendida como la experiencia de lo sagrado que se expresa en la reunión de los contrarios. Por el otro lado, se rescata el lazo con la tradición de la narrativa moderna, particularmente con Katherine Mansfield, quien, a juicio de Arredondo, elabora cuentos como estampas chinas que suspenden el tiempo. A partir de estos elementos, se busca destacar una narrativa que construyen con y desde la imagen.

Palabras clave: narrativa moderna; imagen poética; visualidad; tradición.

Abstract: This article aims to examine the interplay between imagery and narrative in two short stories by Inés Arredondo, focusing on the author's poetics and literary influences. As a member of the Mid-Century Generation, Arredondo embraced the pursuit of a cosmopolitan art form that drew inspiration from both literature and the visual arts. However, this connection has received little attention from critics; therefore, this article focuses on the mechanism of the image to explain how Arredondo engaged with the innovations of her time. In this context, on the one hand, the connection with Georges Bataille and Jorge Cuesta is highlighted, as they make legible the theme of madness understood as the experience of the sacred expressed in the meeting of opposites. On

the other hand, the article highlights the connection to the tradition of modern narrative, particularly with Katherine Mansfield, who, in Arredondo's view, crafts stories like Chinese prints that suspend time. Based on these elements, the article seeks to highlight a narrative constructed with and from the image.

Key words: Modern Narrative; Poetic Imagery; Visuality; Tradition.

En el panorama de las letras mexicanas, Inés Arredondo (Culiacán, 1928/ Ciudad de México, 1989) se sitúa como una de las mejores cuentistas de la Generación de Medio Siglo por la cohesión interna de sus relatos, el tratamiento de tópicos como la locura, la perversión y lo sagrado; y, sobre todo, por la forma en que escribió sobre lo íntimo de las relaciones desde una perspectiva femenina. Todo esto se condensa en una obra que se compone por tres libros de cuentos y una obra infantil: *La señal* (1965), *Río Subterráneo* (1979), *Historia verdadera de una princesa* (1984) y *Los espejos* (1988).

Recientemente, Claudia Albarrán, su principal biógrafa, ha hecho un esfuerzo por reunir entrevistas, reseñas y ensayos bajo el título de *Ensayos* (2012). Sin embargo, aún queda material por visitar en diferentes suplementos, periódicos y revistas como *Revista de Literatura Mexicana*, *sábado*, *Suplemento Siempre*, *La cultura en México*, *Cuadernos del Viento*, *La palabra y el hombre*, en la medida que Arredondo tuvo una actividad intelectual que contempló no solamente literatura, sino que también atendió teatro, poesía, traducción y cine desde la crítica.

Este compromiso con el oficio y con la crítica se enmarca en una discusión que justamente promovió la Generación de Medio Siglo, y a la cual perteneció Arredondo. Según Armando Pereira, los vasos comunicantes que unieron a Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Luisa Josefina Hernán-

dez, Josefina Vicens o José de la Colina, sin duda, fue el espíritu crítico, la óptica cosmopolita, la intención de profesionalizar la escritura y la crítica cultural, entendiéndola como un ejercicio que abarcaba tanto literatura como cine, pintura o teatro. (1995).

Fue así como, en este afán cosmopolita, estos artistas experimentaron con las artes visuales. Por ejemplo, Salvador Elizondo destaca como uno de artistas que más experimentó con la imagen, atendiendo a las complejidades de traducción entre sistemas y complejizando el sistema de la escritura. Organizó *Farabeuf* (1965) alrededor de una imagen sobre tortura china. Por su parte, tanto Josefina Vicens como Inés Arredondo incursionaron en adaptaciones cinematográficas y trasladaron el texto al movimiento del cine. En el polo de la crítica, Juan García Ponce fue un entusiasta de la pintura y aludió en sus obras a autores de la narrativa moderna de forma constante. Como podemos observar, distintos autores de esta generación se convirtieron en referentes sobre la experimentación entre imagen y literatura. Con mayor frecuencia García Ponce y Elizondo. Sin embargo, ¿qué ocurre con la escritura de Inés Arredondo?

Este artículo busca releer de qué forma aparece la imagen en la narrativa de la autora, comprendiéndola como miembro de un grupo que reflexionó hondamente alrededor de la visualidad. Como lectura inicial se considera que la imagen funciona para articular la experiencia de lo sagrado manifestada siempre a partir de los contrarios. En este sentido, la imagen responde a un diálogo con la poética de escritores como Jorge Cuesta y Georges Bataille, pues la síntesis de los contrarios o la idea del diablo en la poesía no sólo es legible desde el modelo francés, también responde a una tradición poética mexicana que ya buscaba lo universal en la poesía.

Aunado a ello, la imagen en Arredondo también responde al modelo de la narrativa moderna que ya venía gestándose con autores como Marcel Proust y Virginia Woolf. Sin duda, esta línea nos lleva a pensar en una forma de escritura donde el tiempo queda suspendido privilegiando el espacio y la experiencia interior que por su naturaleza es inaprensible. Por ello recurre a la imagen como modo de evocación y aprehensión del mundo. En este orden de ideas, la cuentística de Arredondo tiende un vínculo con Katherine Mansfield y Gilberto Owen, escritor que también experimentó con la imagen en su narrativa, particularmente en *Novela como nube* (1928). Veremos más adelante cómo algunos de estos mecanismos son análogos a los que se presentan en el cuento “Mariposas nocturnas”.

Esta propuesta de lectura se ancla, tanto en la estructura narrativa como en la lectura de la tradición de la autora, quien reflexionó constantemente sobre su preceptiva e influencias literarias. Como miembro de la generación, la crítica sobre el oficio y la escritura ocupó un lugar privilegiado. Muestra de ello son las distintas entrevistas y conferencias que dio al respecto, así como el oficio de reseñista que da cuenta de una mirada aguda.

I Recepción de la crítica e influencias

En vida su obra recibió una crítica positiva de colegas como Juan García Ponce, Humberto Batis y Ramón Xirau. Sin embargo, también es cierto que, por muchos años, su obra permaneció en la sombra, casi a manera de escritura subalterna. Fue gracias al trabajo de distintos investigadores² que la obra sinaloense apareció rápidamente en la genealogía de las escritoras mexicanas de siglo XX. Destacaron un tratamiento innovador respecto a temas como la locura, la perversidad, la mirada, lo sagrado y la otredad. La crítica

2 Destaca la investigación de Claudia Albarrán con *Luna Menguante. Vida y obra de Inés Arredondo* (2000), el estudio crítico del Taller de Teoría y Creación Literaria Diana Morán con la publicación de *Lo monstruoso es habitar en otro: encuentros con Inés Arredondo* (2005), *Una poética de lo subterráneo: la narrativa de Inés Arredondo* (1996) de Graciela Martínez Zalce, *El mal en la narrativa de Inés Arredondo* (2008) de Angélica Tornero, *Poética del voyeur, poética del amor: Juan García Ponce e Inés Arredondo* (2013) de Maritza Buendía, por mencionar algunos ejemplos.

literaria se ha orientado hacia el tratamiento temático de sus cuentos, debido a la novedad que significó, en su momento, el abordaje sobre la búsqueda del ser y la noción de revelación, por lo que enfoques filosóficos, feministas y psicoanalíticos resultaron idóneos, en su momento, para abordar su obra.

Al igual que sus compañeros, rápidamente se le relacionó con la obra de Georges Bataille, Pierre Klossowski, Nietzsche, Thomas Mann, por mencionar algunos. Sin embargo, vale la pena distinguir que Arredondo tejía una escritura desde su particular poética, distinta a la de sus coetáneos. En “Inés Arredondo: un mundo más profundo y verdadero” reflexiona hondamente sobre su posicionamiento ante la escritura y declaró sentirse influenciada por autores como “Katherine Mansfield, Moravia y Pavese” (27). En “La cocina del escritor” menciona a Thomas Mann, Proust, Arreola, y nuevamente a Mansfield, como sus influencias más importantes. (2012).

Menciona que del primero admira la construcción de “realidades muy detalladas y coherentemente contadas” (43) y de Proust “la manera de desnudar temas y personajes” (43). Respecto a lo que observa en la literatura mexicana, reconoce su admiración por Arreola, porque en su escritura “el narrador pone entre él y su sueño escrito el menor difuminado necesario” (44). Afirma buscar la palabra exacta, más difícil por la exposición.

Podemos concluir en este apartado que en estas primeras entrevistas se aprecia una adscripción a la narrativa moderna, pero no declara de forma explícita cuál es el vínculo con Mansfield, por lo cual es una línea pendiente de explorar. Asimismo, vale la pena subrayar que detenerse en estas genealogías responde a una lectura que busca articularse desde su poética, distinta a la de sus compañeros de generación. En la medida que se puedan explorar estas particularidades, serán más visibles los vínculos que hay entre su narrativa y la visualidad.

II. El vínculo con Katherine Mansfield: la estampa china

De forma póstuma, la investigadora Rose Corral publicará un manuscrito donde Inés Arredondo comentaba la obra de Mansfield, particularmente el cuento “Felicidad”, texto organizado alrededor de la imagen de un peral florecido. También observará cierto paralelismo entre ambas escritoras, sobre todo identificará un vínculo mucho menos explorado: el cuento como una estampa. En este manuscrito, menciona que:

Las obras de la Mansfield son muy parecidas a una estampa, y sobre todo a una estampa china. Nos son dadas sin antecedentes y éstos van surgiendo de manera aparentemente incidental, en un tiempo profundo, más que extensivo, de tal modo que no nos hace sentir que la estampa que vemos esté posada, cargada por su anterioridad, sino que la sentimos como un mero presente, la delineación sencilla de un paisaje espiritual. Está escrita, pintada, hilada, bordada, suspendida en un aire transparente. Pero no olvidemos que está solamente suspendida, es decir, sacada de la historia y de su propia historia, pero cargada con el significado que éstas le han dado a través del tiempo impalpable. (Arredondo, “Felicidad, de Katherine Mansfield”, 2019)

Como se puede apreciar, al parecer, para Mansfield el lector también tenía un papel activo. Y, al igual que la misma poética de Arredondo, la transparencia aparece como un recurso que media entre el narrador y la realidad dada al lector. Entre más fina sea ese mecanismo, más complejo es el artificio literario. Asimismo, resalta una dimensión temporal suspendida que da paso a una imagen profunda que al contemplar revela las diversas capas de sentido que subyacen en ella.

En este mismo orden de ideas, Arredondo señala una economía de recursos que resultan un artificio más para que el lector se sumerja en aquella transparen-

cia. ¿Acaso no la lectura asemeja un procedimiento similar al revelado de una fotografía análoga donde el instante captura un momento temporal? ¿Acaso no es este un procedimiento similar al de la misma Arredondo quien, en algunos cuentos, articula una historia alrededor de una estampa que sumerge al lector en el tiempo mítico que revela lo sagrado?

El vaso comunicante que observa Rose Corral, entre la escritura de Arredondo y Mansfield, permite conjeturar que ambas se adscriben a la tradición de la narrativa moderna, la cual dialoga fuertemente con la imagen y con la articulación que ésta produce en una narración. Mansfield por su lado, en diálogo con el grupo de Bloomsbury y Virginia Woolf, Arredondo articulando desde su propia lectura de Proust, Mansfield y bajo la influencia de los Contemporáneos, particularmente Gilberto Owen y Jorge Cuesta, poetas que también reflexionaron hondamente sobre el arte moderno, la poesía y las vanguardias.

Al revisitar la crítica que hemos mencionado se encuentran constantes lexías que refieren a una imagen: revelar, hacer ver, mostrar. Por ejemplo, al nombrar lo sagrado y lo mítico como tema central de los cuentos, en “Inés Arredondo: la dialéctica de lo sagrado”, Rose Corral alude a la *revelación* como un procedimiento que permite mostrar el enigma y lo sagrado que subyace en los cuentos: ese cruce entre lo puro y lo impuro, lo sagrado y lo profano. (1990). Por otro lado, ante cuentos cuya temática se organiza a partir de lo innombrable, se alude a la poesía en su dimensión sonora y visual para comunicar lo indecible que se sitúa en el límite. En este orden de ideas, a continuación, presentamos dos articulaciones de la imagen en la narrativa de Arredondo, entendiéndola desde una tradición vinculada a la narrativa moderna. Por un lado, “Mariposas nocturnas”, cuento legible a partir del vínculo con Mansfield y Owen. En segunda instancia, “Río Subterráneo”, a la luz de Jorge Cuesta y Georges Bataille en su lectura sobre los contrarios.

III Mariposas nocturnas

A partir de la premisa que vincula la narrativa de Arredondo con el grupo de Los Contemporáneos, vale la pena recordar que la autora realizó un trabajo monográfico tanto de Owen como de Cuesta. Ambos poetas coincidían con su búsqueda cosmopolita, y como se sabe, éstos ya habían realizado una innovación sobre la forma literaria en función de la imagen. Fátima Nogueira encuentra que, en *Novela como nube*, Owen utiliza una articulación novedosa entre el tiempo el deseo y la imaginación, motivada por las ideas de Bergson y Freud respecto a la relación con la memoria. Las ideas del primero sobre el tiempo permiten pensar una representación metafórica de la imagen sobre el espejo liberada y multiplicada. Elige la forma mítica en la medida que su personaje principal: “un fantoche que sólo tiene ojos y memoria” repite la misma historia. (2008). Para Nogueira en este personaje, Owen logra articular “el concepto de la imagen en su doble cara de actual y virtual. Así la percepción -los ojos que aprehenden la imagen actual- y el recuerdo-entendido como el pasado que coexiste con el presente creando imágenes virtuales- son indiscernibles e intercambiables” (48).

Esta digresión cobra sentido en la narrativa de Arredondo, en la medida que vuelve a coincidir un procedimiento moderno con la poética de la autora. Particularmente me refiero a la creación de tramas donde *hacer ver* se privilegia por encima de la trama o de la profundidad psicológica de los personajes. En este sentido, también se corresponde al procedimiento de Mansfield sobre suspender el tiempo y privilegiar la experiencia del presente en función de la estampa.

Estos planteamientos permiten leer lo que ocurre en “Mariposas nocturnas” cuento que pertenece al volumen de *Río subterráneo* y donde la imagen tiene un lugar central como intertexto y como motor de la narración, en tanto que el cuento gira alrededor de un personaje opalescente con escasos atributos y que

inicia la narración en una posición de objeto pasivo, sin habla. ¿Cómo puede ser este personaje el héroe del relato?

Iniciemos con una breve síntesis. El cuento toma lugar en El dorado, espacio mítico que alude al Edén bíblico, pero que Arredondo subvierte en toda su narrativa, al representarlo como el espacio de excesos. En este lugar gobierna Don Hernán, un hacendado aristócrata, esteta y mandamás al que le gusta estar rodeado de absoluta belleza. Lótar, amante de don Hernán, es el encargado de buscar jóvenes vírgenes para su amo y es el sirviente más fiel. El relato abre cuando Lótar convence a Lía de ir a la casa-hacienda, lo cual implicaba vender su virginidad.

Ella acepta, sin embargo, algo ocurre en el encuentro, el hacendado queda encantado y decide instruirla en arte, idiomas, equitación y piano para que pueda acompañarlo en reuniones sociales. También que se preste para un ritual que implica desnudarse y permitir ser mirada. La relación entre ellos es similar a la de Galatea con Pigmalión, sin embargo, el giro del cuento radica en que Lía transitará de objeto a sujeto y esto lo sabemos gracias a las imágenes que va proporcionando el cuento, no por su psicología o por las coordenadas espaciotemporales. El relato cobra sentido al desentrañar en juego de miradas que estructura todo el cuento.

En este marco de ideas, tenemos que el título por sí mismo arroja un contraste entre la mariposa obscura y su constante búsqueda de luz, motivo que puede aludir a cómo los personajes del cuento parecen girar alrededor de Don Hernán, un personaje que la mayor parte del tiempo funge como demiurgo que ordena y manda. Por otro lado, el narrador Lótar, sirviente y amante, es el único mediador entre la historia y el lector. Es el encargado de hacer ver una historia donde todo gira alrededor de la llegada de Lía al Dorado, un personaje aparentemente pasivo, sin habla que funge como objeto de arte.

Es decir, el narrador cuenta la historia de otro. Él no es el héroe, sólo es un personaje con una perspectiva limitada, lo cual conocemos como lectores en la medida que él declara su incapacidad para comprender las acciones de los otros. Sobre Lía, el narrador enuncia: “aunque la tuviera presente, la observé y hablé con ella lo menos posible. Aún ahora no sé quién era, ni cómo era, ni por qué hizo lo que hizo” (Arredondo, “Mariposas nocturnas”, 204).

Sin embargo, el lector sabe más gracias a la construcción de la imagen que se va configurando a lo largo de toda la narración. Si bien el personaje de Lía se presenta con pocos atributos y aparentemente sin una profundidad psicológica, sabemos de ella, gracias a que el cuento constantemente nos arroja fuera del texto y dirige nuestra mirada a distintas pinturas que cumplen la función de dotar de atributos a Lía. Si la imagen se lee, el personaje cobra profundidad. Si se elimina esa lectura, permanecemos en el misterio tal como el narrador. Arredondo hace hablar al subalterno a través de la imagen.

En este cuento, la catalización de la narración está organizada a partir de las transformaciones que aluden a Lía, a pesar de ser un actante cuya aparición en la trama alude a una estatua o a un objeto. Aquello que brinda la sensación de transformación y de cambio de estado en el cuento, va de la mano de la posibilidad que tiene este personaje de transitar de objeto a sujeto, de Galatea a Pigmalión.

Estamos frente a un cuento donde el objeto mirado tiene un rol más activo, lo cual es recurrente en el cuento contemporáneo, según lo propone María Isabel Fillinich en *La voz y la mirada*. (1997). Para la autora, la interacción entre sujeto y objeto obliga a ambas instancias a participar de la percepción comprendida como: “lugar no lingüístico en que se sitúa la aprehensión de la significación” (186). Esta interacción constante también ha sido observada por Bungard quien apunta sobre la estructura del cuento que: “las

secuencias visuales se juxtaponen y el hilo conductor que las enlaza entre sí surge de las transformaciones sufridas por el actante sujeto, transformaciones reveladas en los siguientes sintagmas verbales: querer ver, querer ser visto, verse, ser mirado y verse desde la mirada que conjura al ojo” (Bungard, “La ezquizia ojo-mirada en Río Subterráneo”, 51).

A partir de estos sintagmas verbales, podemos establecer que la primera información que conocemos de Lía implica ser mirada, por ello sólo observamos aquello que Lótar puede captar. “Su cara ovalada, de cutis muy fino, se ensombrece o ilumina conforme va leyendo. Porque no se cuida de mí, ni gasta formalismos. Lee y mira los álbumes como si estuviera sola” (200), “su cuerpo blanco resplandecía en una belleza perfecta y misteriosa [...] Ella no se movía, era una estatua”. (206). A falta de acciones, conocemos del personaje gracias a la repetición de adjetivos y lexemas que redundan de forma constante con la función de articular una imagen virtual en este caso, porque no tiene un referente preciso. Sólo sabemos que hay una recurrencia en el color blanco de la piel, una mirada profunda y un uso constante de telas blancas.

En segundo momento estos atributos reiterados vuelven a articularse en el pasatiempo de Don Hernán: disfrutar de la obra de arte como en un ritual y al igual que Pigmalión esculpir su propia pieza:

Dentro, sólo dos quinqués estaban encendidos y Lía en medio de la habitación completamente desnuda. Su cuerpo, blanco, resplandeciente en una belleza perfecta y misteriosa. Don Hernán sacó el gran cofre que estaba en la caja fuerte y comenzó por ponerle una gargantilla de rubíes, luego fue combinando, lentamente, perlas, zafiros, esmeraldas. A veces algo no le gustaba y cambiaba por otro collar, hasta cubrirle el pecho, y luego la cintura, hasta el sexo. Ella no se movía: era una estatua. Él se quedó contemplándola largo tiempo y jugó con la luz de los quinqués, cam-

biándolos de lugar y haciendo chispear las piedras preciosas en diferentes ángulos. Cuando le gustó uno, se recostó sobre su cama y se quedó un tiempo indefinible mirándola. (Arredondo, “Mariposas nocturnas”, 206).

Este era el precio por someterse a una disciplina que la entrenara para departir entre la sociedad burguesa y acceder a los libros, viajes y galerías que le proporcionaba Don Hernán. Posteriormente, el personaje Lía va cambiando de función sujeto, una vez que a los ojos del hacendado ha completado una serie de tareas: tocar el piano para amenizar, cabalgar como una amazona experta, dominar otros idiomas, así como saber comportarse entre la sociedad aristócrata.

Es así como se transita a la secuencia querer ver, la cual tiene lugar en un viaje a Europa donde la única actividad constante es visitar museos que la dejan arrobada ante ciertas piezas. A continuación, se aludirá a ciertas obras plásticas con la finalidad de explicar su vínculo con el cuento. Cabe aclarar que la relación que se establece parte de los referentes que otorga el mismo cuento, aunque escasos, suficientes para aludir a un país, una galería o secuencia de pinturas

Por ejemplo, cuando la narración transcurre en Francia, se alude a Madame Recamier, sin embargo, al salir del texto podemos constatar que este personaje histórico fue pintado en 1800 por Jean Louis David y por Gérard Francois en 1805. Tanto el cuadro *Madame Recamiér* como *Retrato de Juliette Recamier* son cuadros que representan a mujeres de tez blanca envuelta en telas blancas y en una pose donde claramente están posando para el pintor. Lo anterior suma a la imagen que se ha construido de Lía a partir de la recurrencia del blanco, las telas y el binomio artista y obra.



Figura 1. Jacques-Louis David. (1800). *Madame Récamier*. Óleo sobre lienzo. 175 cm x 224 cm. Museo de Louvre, París Francia.



Figura 2. Gérard Francois (1805). *Retrato de Juliette Récamier*. Óleo sobre lienzo. 225 cm x 148cm. Museo Carnavalet, París Francia.

Siguiendo el orden de ideas de Bungard, la mirada de Lía gradualmente transita hacia la introspección, pues parece verse en ciertos cuadros. Sabemos poco, pero Lótar sí observa que ante la *Dánae* (1554) de Tiziano y la *Victoria de Samotracia*, la actitud de Lía es de total contemplación, mientras que ante el *Autorretrato* de Rembrandt lo que sigue es el llanto. El narrador no comprende ¿Por qué contempla unos y llora ante otro? Sin embargo, si ahondamos en los recursos particulares de estos cuadros, nuevamente encontraremos rasgos que nos permiten ver.

Por un lado, *Dánae* es un cuadro que representa a la ninfa recibiendo la visita de Jupiter en forma de oro. Igualmente se encuentra desnuda y posando en una actitud que recuerda el rito de Don Hernán. Según Falomir de este cuadro se pintaron varias replicas a petición del rey Felipe II, y fueron tituladas poesías o fábulas en alusión a las *Metamorfosis* de Ovidio. Se piensa que fueron hechas para contemplarse en privado. (2014)



Figura 3. Tiziano (1554) *Dánae recibiendo la lluvia de oro*. 135 cm x 152 cm Óleo sobre lienzo. Kunsthistorisches Museum

Asimismo, al salir del texto y dirigir la mirada al Autorretrato de Rembrandt, se puede comprender toda una tradición de pinturas vinculadas a la identidad y al reconocimiento que se puede hacer sobre sí mismo. Se sabe que Rembrandt fue especialista en ello, y que cada cuadro buscaba mostrar la imperfección y la transformación de su cuerpo y de su carácter. Tomando en cuenta esta tradición de la pintura como exploración de la identidad y como mecanismo de autorreconocimiento, se puede comprender que la mencción en el cuento de Arredondo no es azarosa, obedece al proceso de transformación del personaje de Lía. Solamente que no se da vía la palabra, sino a través de la mirada que transforma al personaje y al lector.



Figura 4. Rembrandt Harmenszoon Van Rijn (1634). *Portrait of a young man*. Uffizi Gallery, Google Arts & Culture.

Finalmente, la Niké alada refiere a la estatua que acompañaba los barcos griegos con la intención de

evitar el naufragio. También alude a la diosa griega que simbolizaba la victoria, por ello se representa en la pintura sobre el enemigo, o bien, coronando a alguien. Como se ha mencionado previamente, los atributos de la Victoria de Samotracia aluden tanto a la imagen como al carácter del personaje que el lector va formando de Lía. Por un lado, los atributos físicos delatan un vaso comunicante con el título, pues particularmente la mariposa nocturna se caracteriza por posarse con las alas extendidas, al igual que la escultura griega.

Podemos pensar que estos atributos contribuyen a transmitir las transformaciones internas que se presentan en el cuento. De igual forma nos anticipa el final donde Lía dejará de someterse al yugo de Don Hernán al negarse a cumplir el ritual de contemplación. Así en “Mariposas nocturnas”, la estatua toma vida, lo que enfurece al hacendado. “Sólo yo la vi salir aquella noche, erguida, sin nada en las manos, por la puerta principal” (217). Como en otros cuentos de Arredondo, las líneas finales hacen ver la totalidad de un personaje y resuelven la trama a través de la imagen. En este caso, el título del cuento: “mariposas nocturnas”, sumado a los atributos de la Victoria de Samotracia que se mostraron de forma virtual y como forma intertextual, revelan la asunción del personaje como sujeto. Lía, la que fungía como estatua o pintura para ser mirada decide marcharse, logra su libertad al cuestionar al esteta, pues a partir del momento que mira, se mueve y habla, el hacendado la rechaza.

Desde la lectura que se propone, esta construcción y recuperación de la mirada cuestiona al esteta que sólo puede poseer belleza como un coleccionista sin realmente dejarse tocar por aquello que convoca el arte. Por el contrario, el subalterno traza un camino de construcción y recuperación de la mirada a través de la captura estética que otorga movilidad, conmoción, placer, incomodidad y transformación, al menos en el cuento.

IV Río Subterráneo

El cuento “Río Subterráneo” aparece en el libro homónimo publicado en 1979. Este volumen responde a las interrogantes de Inés Arredondo sobre los límites entre lo sagrado y lo profano, por lo que plantea el desborde del erotismo, la imposibilidad de comunicación, la perversión, lo sagrado, la locura y la muerte.

El cuento se estructura como un espiral o una puesta en abismo (*mise-en.abyme*), en la medida que se aprecia una historia dentro de otra historia como un efecto especular infinito. Mediante el recurso de la rememoración, el lector se adentra en la transmisión de la locura familiar de cuatro hermanos. El recorrido de lectura implica entrar a la arquitectura de un mundo narrativo que se articula a partir de la imagen de una casa en cuyo centro se encuentra una escalera para descender al río, –metáfora de la locura–, y a cuatro habitaciones artesonadas para contener el desbordamiento del río o la locura de cada miembro de la familia.

El primer marco que aparece es una declaración en forma de epístola que la narradora envía a su sobrino. Anticipa y da la bienvenida a una casa que será mostrada, gracias a la rememoración de la historia familiar, la cual parece repetirse en un ciclo mítico inevitable. Sin embargo, la imagen de esta casa parece estructurarse desde la escalinata que produce una sensación abismal infinita:

es una casa con tres corredores que forman una u, pero en el centro en lugar de patio, ésta tiene una espléndida escalinata, de peldaños tan largos como es largo el portal central con sus cinco arcos de medio punto. Baja lentamente escalón por escalón, hasta una explanada y luego sigue bajando hasta lo que en otro tiempo fue el margen de un río cuando venía crecido. (Arredondo, “Río Subterráneo”, 174).

Como se puede apreciar, la imagen del río aparece indisociable a la casa, la cual aparece como otro con-

tinente frente a la locura, pues como se mencionó en ella subyacen habitaciones artesonadas para los personajes de la familia que gradualmente enloquecen.

En este sentido, para articular la complejidad de la locura, Arredondo construye una retórica que apela a la antítesis, sin embargo, el recurso va más allá, pues parece funcionar como un claroscuro que permite al lector realizar la síntesis de dos opuestos. Como se sabe, el claroscuro es un recurso pictórico que aquí funciona en la narrativa para revelar lo innombrable, lo prohibido o lo que se mantiene oculto. En la sintaxis de este cuento se aprecia una recurrencia por los sintagmas yuxtapuestos que buscan una síntesis: “la crueldad y la exquisitez de la vida de una provincia” (173), “No has estado tratando, siempre, de saber qué significan juntas en el mundo, las cosas inexplicables, las cosas terribles, las cosas dulces” (173).

Otra oposición que a su vez alude a lo mítico se puede observar en el binomio dentro y fuera; casa y pueblo. Es decir, el espacio funciona como otro contraste que hace resaltar dos formas de vida. El pueblo se presenta como el escenario para la matanza y el saqueo, pero también como la civilización que constriñe y etiqueta a los personajes de la casa como locos, melancólicos o extraños. El interior de la casa se describe como un espacio que alberga conversaciones profundas sobre la fiesta y los rituales, también como el lugar que transmite y repite un grito, la angustia y la búsqueda de belleza en medio del caos. Este contraste cuestiona los límites entre la inteligencia y la locura, la civilización y la barbarie. La trama nos permite conocer cómo, antes de enloquecer, el encierro de los hermanos permite cuestionar “el desorden sagrado”.

Siguiendo la idea de la narración como una estructura de abismo, gradualmente asistimos a la caída de cada hermano, y con ello bordeamos lo inexplicable. Cada hermano repite el mismo ciclo: gritar, perderse en el aullido del otro hasta perderse en el cauce violento del río. He aquí cuando la definición, la explicación y

la misma narración no alcanza para nombrar la complejidad de lo que se quiere transmitir. Es ahí cuando la imagen poética aparece como una forma de síntesis ante las oposiciones semánticas que se presentan previamente en todo el cuento. Arredondo no recurre a la explicación, alude a la imagen de la escalera y el río como una caída infinita al vacío, como una herida puntiaguda incesante.

Pero desmenuemos esta síntesis de lo sagrado que se condensa en la imagen del río. Tenemos entonces que, para transmitir la potencia de la locura, la autora construye una imagen que alude a la fuerza creativa y destructora del agua, contenida primero en el cauce del río y después desbordada en la inmensidad del mar. Se apoya de aliteraciones que insisten en la repetición del fonema /r/ lo cual alude a la vibración y sonoridad de la corriente de agua que corre con violencia al desbordarse. La voz poética pareciera enunciarse como sujeto y objeto desde el río y mirando el río que toma su última oportunidad para perder las orillas y fundirse en el mar:

Ruge, arrasa como el río, ahoga en sus aguas sin conciencia, arrastra las bestias mugientes en un sacrificio ancestral, alucinando, buscando en su correr la anulación, el descanso en un mar calmo que sea insensible a su llegada de furia y destrucción. ¿Qué mar? Recoge su furia en las altas montañas, se llena de ira en las tormentas, en las nieves que nunca ve, que no son él, lo engendran viento y aguas, nace en barrancos y no tiene memoria de su nacimiento. [...] No balbucir más, no gritar, cantar por un momento antes de entrar en la inmensidad, en el eterno canto, en el ritmo acompasado y eterno. Ir perdiendo por las orillas el furor del origen (Arredondo, “Río Subterráneo”, 180).

Lo que Arredondo propone implica perder la condición de individuo para fundirse con el mar, perder las orillas y transitar de la violencia al canto como el último recurso para recuperar el equilibrio. Terrible,

pero en el cuento aparece como la única posibilidad de recobrar el cauce, la cordura. No funciona como paradoja, sino como una forma de representar qué ocurre cuando los contrarios se tocan. Locura y cordura como una moneda de dos caras y afín a la poética de la autora, siempre en búsqueda de conciliar los opuestos, en la línea de Cuesta, Díaz Mirón y Bataille.

Estos autores compartieron con Arredondo el interés por lo sagrado comprendido como la unión de opuestos: puro/impuro, pureza/impureza, locura/cordura. Esta línea de lectura casi siempre apunta hacia Georges Bataille, sin embargo, en la tradición mexicana, se puede encontrar numerosos ensayos de Jorge Cuesta que aluden a la idea del mal en la literatura, el diablo en poesía, el arte moderno, la reunión de los contrarios en Nietzsche. Y a su vez, el poeta que le permite pensar alrededor de estos intereses es Salvador Díaz Mirón.

Nuevamente, al igual que lo hicimos con Mansfield, esta lectura de las influencias no es azarosa, puesto que comparten puntos en común con la obra de Arredondo. “Río Subterráneo” es un cuento que problematiza la locura y su transmisión de diversas formas. En primera instancia la estructura del cuento en abismo propone una inaccesibilidad inevitable y ante ello propone bordear alrededor de la locura o del río que es lo mismo. También el cuento propone personajes que muestran cómo coexiste la belleza y la angustia en la creación, cuestiona la locura de los hermanos en contraste con los saqueos y asesinatos del exterior de la casa.

Por ello, el final del cuento tampoco escapará de estos opuestos. Se dota al agua de atributos opuestos: “Aguas, simples aguas, turbias y limpias, resacas rencorosas y remansos traslúcidos, sol y viento, piedras mansas en el fondo, semejantes a rebaños, destrucción, crímenes, pozos quietos, riberas fértiles, flores, pájaros y tormentas, fuerza, furia y contemplación” (180). Expande el sintagma agua hacia todos lados,

acumula elementos opuestos para darle distintas dimensiones al agua. Esclarece la trama con la imagen, alude a lo que no se explica, pero sí se puede hacer sentir, *hacer ver*.

Consideraciones finales

A lo largo de estas páginas se ha propuesto una relectura de dos cuentos de Inés Arredondo, a partir de dos usos distintos de la imagen con la intención de vincular su obra tanto a la tradición de la narrativa moderna como a las exploraciones del grupo Los contemporáneos. Por un lado, se analizó la imagen poética como motor estructurante del relato “Río subterráneo”, en la medida que toda la narración gira alrededor de la potencia y violencia de la transmisión de la locura metaforizada en el río.

Se propuso que la estructura narrativa de la puesta en abismo funciona como un marco que permite develar gradualmente la imagen del río. En este sentido, el primer marco toma forma de epístola, el segundo organiza el espacio: el pueblo y una casa de arquitectura particular. Posteriormente, el tercer marco fungirá como espacio mítico que permite a los personajes convertir una serie de actividades cotidianas en casi rituales de existencia previos al desencadenamiento de la locura.

Siguiendo este camino de lectura, gradualmente cada hermano articula lo innombrable y conduce al lector hacia lo que ya no se puede explicar. Ahí emerge la imagen para mostrar, no solamente la locura, sino también la violencia, la potencia, el dolor y la búsqueda de alivio. Para ello, recurre al cauce del río que va desde su nacimiento en las montañas hasta su desembocadura en el mar. En el caso de Arredondo, este recorrido es estruendoso y arrasador, por ello coloca la liberación y el canto en la pérdida de las orillas que es lo mismo a desbordarse y con ello retornar a la unicidad.

Asimismo, se observó un uso retórico donde predominan la antítesis, la yuxtaposición de elementos o en la figuración de un claroscuro con la intención de resaltar elementos opuestos que observados en su conjunto permiten realizar una síntesis. En este caso, tanto la construcción de personaje y espacio apelan a este contraste que en su síntesis funcionan como una crítica a los límites entre la cordura y la locura. Asimismo, la imagen del río también se apoya de estos opuestos, en la medida que se dota al agua de una fuerza creadora y violenta que encierra y libera.

De igual forma, se exploró otro uso de la imagen en “Mariposas nocturnas” desde el dialogo entre narrativa y visualidad, más allá de la alusión o la función intertextual, pues se observó que el cuento realiza una crítica radical a la mirada. De entrada, presenta un narrador que, a pesar de sus propias limitaciones perceptuales, nos hace ver y saber más que los personajes del relato, mientras que con el personaje de Don Hernán se alude al afán esteticista y coleccionista sin posibilidad de aprensión de la belleza. No así el personaje Lía, quien va transformándose a través de un dialogo silencioso entre las pinturas y esculturas. Arredondo cuestiona las jerarquías entre escritura e imagen, así como la figura del coleccionista cosmopolita, pues la lectura cabal del cuento es legible desde la imagen y desde el objeto mirado.

En estos rasgos subyace la similitud con la escritura de Katherine Mansfield y su estampa china, pues opera el mismo mecanismo donde pareciera que se borda una imagen en la medida que se avanza en la trama. Si en la estampa china se bordan motivos o patrones sobre una base blanca sin proporcionar una figura total, de igual modo Arredondo procede con la construcción del personaje Lía, a quien justamente articula desde los motivos, la alusión y la reiteración sobre un mismo patrón: la blancura, las telas, la obra de arte, la mirada. Este mismo mecanismo se acompaña

de presentificar al objeto que el lector va configurando una imagen virtual y constante de Lía en función de las isotopías en narratología o patrones en las estampas chinas.

Como se puede observar, en esta construcción narrativa, el lector tiene un papel activo, pues es él y no el narrador quien puede acceder al encuentro entre Lía y las pinturas. Al salir del texto, se realiza una concreción entre lo narrado y aquello que se muestra en las imágenes o esculturas. Es decir, a medida que avanza la trama, el lector pinta, borra o bordea la misma imagen, de tal forma que gradualmente dota al personaje de nuevos atributos físicos y espirituales.

Referencias:

- Arredondo, Inés. "Río subterráneo". *Cuentos completos*. México: Fondo de cultura Económica, 2011. Pp. 173-182.
- Arredondo, Inés. "Mariposas nocturnas". *Cuentos completos*. México: Fondo de cultura Económica, 2011. Pp. 199-217.
- Arredondo, Inés. "Felicidad", de Katherine Mansfield (fragmento). *Otros diálogos*. Núm 8, Julio, 2019. <https://otrosdialogos.colmex.mx/felicidad-de-katherine-mansfield-fragmento>
- Arredondo, Inés. *Ensayos*. México: Fondo de cultura Económica, 2012.
- Bungard, Ana. "La ezquizia ojo-mirada en Río Subterráneo". *Mujer y literatura mexicana y chicana: culturas en contacto 2*. México: Colegio de México. Pp. 49-56. <https://doi.org/10.2307/j.ctvhn09nt.9>
- Corral, Rose. "Inés Arredondo: una lectura artesanal (sobre "Felicidad", de Katherine Mansfield)". *Otros diálogos*. Núm 8, 2019. <https://otrosdialogos.colmex.mx/ines-arredondo-una-lectura-artesanal>
- Corral, Rose. "Inés Arredondo: la dialéctica de lo sagrado". *Mujer y literatura mexicana y chicana: culturas en contacto 2*. México: Colegio de México. Pp. 57-62. <https://doi.org/10.2307/j.ctvhn09nt.10>
- Fillinich, María Isabel. *La voz y la mirada*. México: Plaza y Valdés, 1997
- Falomir, Miguel. "Dánae recibiendo la lluvia de oro". Museo del Prado. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/danae-recibiendo-la-lluvia-de-oro/0dale69e-4d1d-4f25-b41a-bac3c0eb6a3c>
- López González, Aralia. "Una poética del límite. Formas de ambigüedad: existencia y literatua en la narrativa de Inés Arredondo". En Luz Elena Zamudio (coord.) *Lo monstruoso es habitar en otro*. México: Juan Pablos/UAM, 2005.
- Nogueira, Fátima, "Configuración especular del tiempo, deseo e imaginación en Novela como nube". *Confluencia*. Vol.23, núm. 2, 2008, pp. 46-57. <https://www.jstor.org/stable/27923273>
- Pereira, Armando. "La generación de medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana". *Literatura mexicana*. vol. 6, Núm. 1, p. 187-212, 1995. <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.6.1.1995.178>

Escribir con los restos: Intersemiotividad, 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

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 irreducible, 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 revisadas 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 es 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.

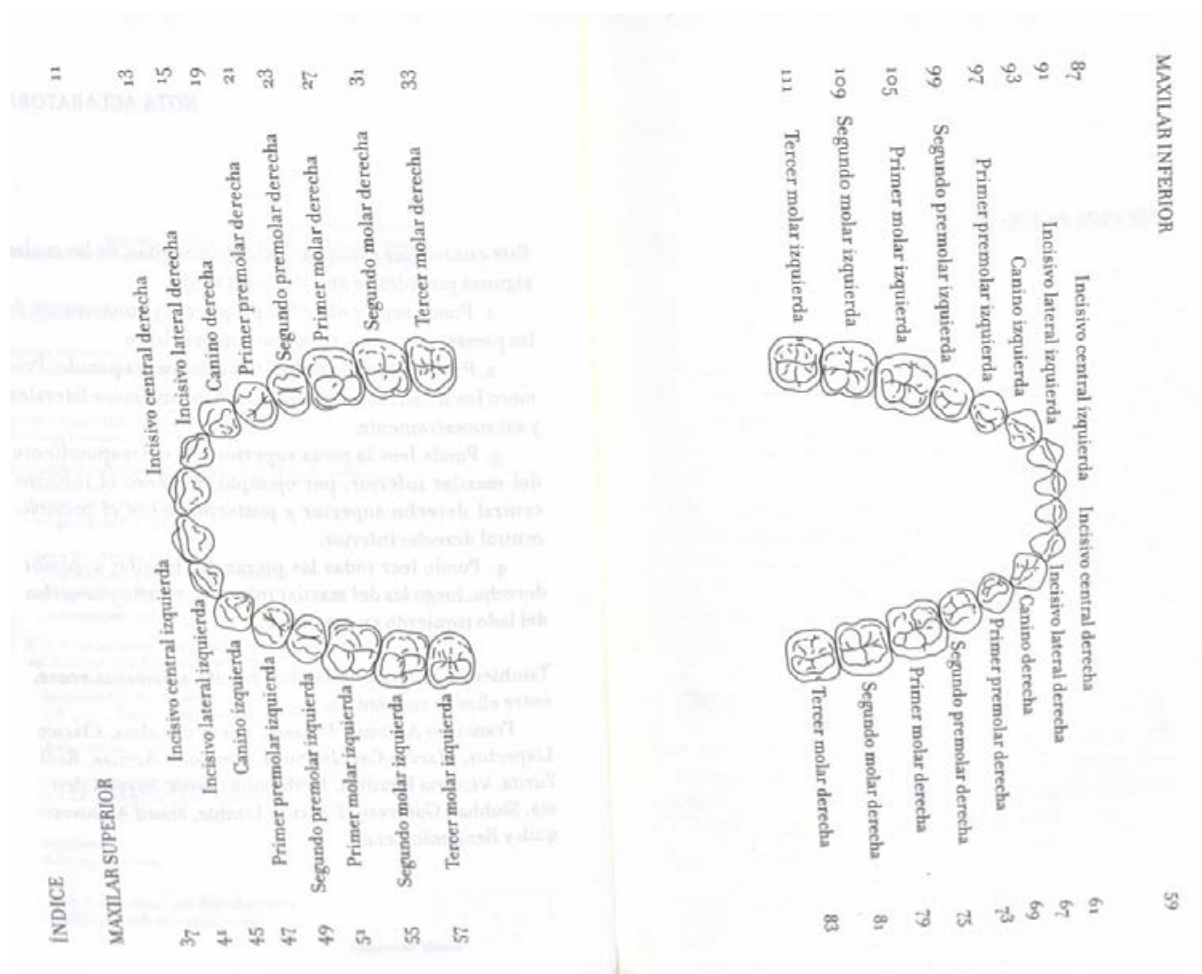


Fig. 1 y 2 Lucía Calderas. *Nuestra gloria los escombros* pp.9-10.

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 trasladada 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.

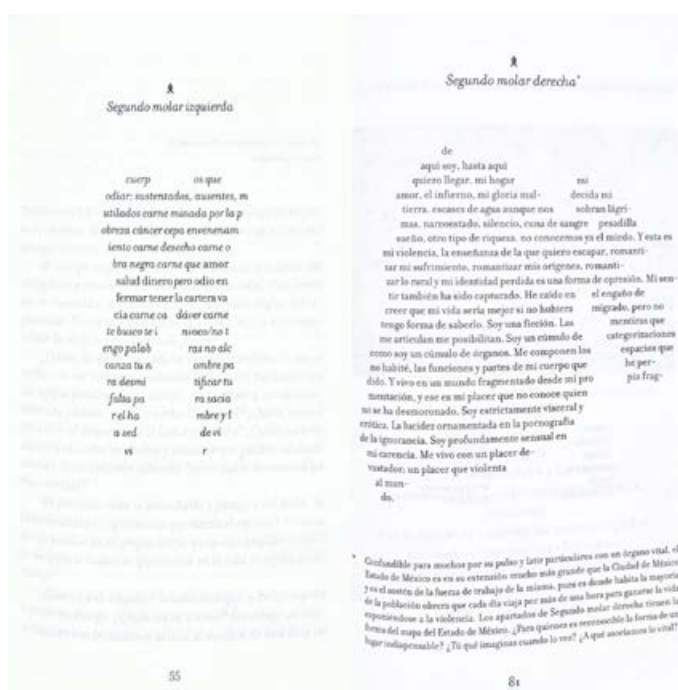


Fig. 7,8 Lucía Calderas. *Nuestra gloria los escombros* p. 55/p.81

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.

La preminencia de la vista en *¿Águila o sol?* de Octavio Paz

The Preeminence Of Sight In Octavio Paz's Eagle Or Sun?

Gerardo Reyes Vaca^{1*}

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA- AZCAPOTZALCO

gerardoreyesvaca@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4299-3218>

<https://doi.org.10.54167/leteo.v7i13.2277>

Artículo enviado: 11-03-2026

Artículo aceptado:13-05-2026

1 *Gerardo Reyes Vaca es licenciado en Ciencias de la Comunicación, con especialidad en Literatura Mexicana del Siglo XX por la Universidad Autónoma Metropolitana. Actualmente cursa la maestría en Literatura Mexicana Contemporánea en la misma institución. Sus líneas de investigación incluyen poesía y memoria, el grupo hispanomexicano y, en particular, la obra poética de Angelina Muñiz-Huberman. Es autor de *Los caminos de la memoria: Angelina Muñiz Huberman en tres poemarios y ocho poemas* (2021). También ha publicado poesía en distintas revistas y medios digitales.

Resumen: Este artículo analiza las correspondencias entre pintura y literatura en el movimiento surrealista, con especial énfasis en dos imágenes que atravesaron las distintas poéticas de este grupo: el ojo insomne de Isidore Ducasse, como acceso a la experiencia del horror, y la flor azul de Novalis, como emblema del romanticismo. Instituidas como tesis y antítesis del movimiento, su dialéctica, apenas advertida hasta ahora, llegó hasta *¿Águila o sol?* de Octavio Paz, obra que, amén de ser considerada la entrada del mexicano al surrealismo, encuentra una salida en la destrucción de la mirada y su restauración a través de la pictórica de Rufino Tamayo.

Palabras clave: Surrealismo; Pintura; Literatura; Octavio Paz; Tamayo.

Abstract: This article analyzes the connections between painting and literature within the Surrealist movement. It focuses on two images that came to represent the group's philosophy: Isidore Ducasse's sleepless eye, linked to the experience of horror, and Novalis's blue flower, understood as an emblem of Romanticism. Established as the movement's thesis and antithesis, their dialectic — barely noticed until now — culminates in *¿Águila o sol?*, a work by Octavio Paz that, in addition to being considered the Mexican writer's entry into Surrealism, offers a possible resolution to this issue through the destruction of sight and its restoration in Rufino Tamayo's pictorial work.

Key words: Surrealism; Painting; Literature; Octavio Paz; Tamayo.

La genealogía literaria y visual del surrealismo

Para entender a qué nos referimos con la preminencia de la vista en *¿Águila o sol?* de Octavio Paz, será necesario, por principio de cuentas, enmarcar el término dentro del movimiento surrealista, mediante una

ágil recapitulación de los referentes escriturales y visuales, así como de los acontecimientos suscitados en los años cercanos a la publicación de este libro, en 1951.

Como es sabido, el movimiento surrealista surgió como una respuesta al colapso de la razón occidental y aunque se hizo consciente de sí mismo hasta la segunda década del siglo XX, comenzó a gestarse desde mediados del siglo XIX en el ambiente intelectual francés. Como toda vanguardia, su relación con la tradición fue paradójica, pues rompió con ella a la vez que profundizó algunos aspectos del romanticismo imperante de su época. Así, el grupo asociado a André Breton (Philippe Soupault, Paul Éluard, Louis Aragon, Joseph Delteil, Max Morise, Benjamin Péret, etc.) reconoció a ciertos artistas por haber prefigurado, debido a su interés por lo fantástico, el movimiento surrealista, tales como Víctor Hugo y Nerval, en la línea de los románticos, o al Marqués de Sade e Isidore Ducasse (Bretón), a menudo asociados a mundos marginales y clandestinos. De los primeros retomaron la inquietud por el misticismo y la locura; de los segundos, su exploración del mal y la visión onírica. Dentro de este espectro, la tradición de la poesía maldita, representada por Artur Rimbaud, Paul Verlaine, Charles Baudelaire, entre otros, hizo las veces de intermediaria, especialmente mediante su forma de desafiar a la moral burguesa.

Se ha señalado, y con razón, que el clima político de la época, que recién salía de los horrores de la guerra, fue el caldo de cultivo perfecto para la eclosión de esta nueva racionalidad. Sin ir más lejos, fue en este contexto en el que Sigmund Freud puso en marcha su método psicoanalítico, por vez primera, en enfermos de la Gran Guerra. Sus investigaciones sobre el inconsciente sólo avivaron más la imaginación de los surrealistas, quienes trataron de aplicar el método freudiano al proceso de escritura, bajo la hipótesis de que si la palabra alcanzaba la velocidad del pensamiento, los procesos de la razón, como la generación

de juicios de valor, quedarían automáticamente suspendidos. El resultado de esta suspensión debía ser, según los surrealistas, el conocimiento de aspectos ocultos de la realidad. Lo anterior da cuenta de una ansiedad epocal interesada en acceder a una verdad distinta, cuya naturaleza se encontraba fuera de los límites de la razón positiva, tal como se afirma en el *Primer Manifiesto*: “Con el pretexto de civilización, con el pretexto de progreso, se ha logrado eliminar del espíritu todo lo que podría ser tildado, con razón o sin ella, de supersticioso, de quimérico, y se ha proscrito todo método de investigación de la verdad que no estuviera de acuerdo con el uso corriente” (26).

Pero el método de la escritura automática se agotó muy rápidamente en comparación con el ímpetu de los surrealistas, situación que, en todo caso, propició la búsqueda de nuevos horizontes de enunciación, como lo fueron las geografías distantes o el pasado remoto. Numerosas fueron las pinturas que se erigieron como *locus amoenus* de los poetas y variadas las latitudes que conformaron el imaginario de la nueva conciencia. Muestra de ello fue la predilección de este grupo por la pintura metafísica, primitivista e incluso por la realizada por pacientes psiquiátricos.

De la pintura metafísica de Giorgio de Chirico, los surrealistas retomaron la irrealidad de los espacios que parecían provenir de ensoñaciones acaecidas durante las ardientes tardes de verano, como sucede en *La torre roja*. Estos espacios, además de indeterminados, solían distorsionar las proporciones de los objetos para enrarecerlos. Tampoco ocurría nada en estas pinturas, pero su inquietante atmósfera de calma a menudo daba la impresión de estar a punto de cambiar, tal como puede observarse en *Plaza*. Todo esto hacía que sus pinturas dieran cuenta de una realidad ilógica e inusitada.

La pintura primitivista de Henri Rousseau no fue menos relevante, pues en ella los surrealistas ganaron

interés por lo exótico, lo mismo por el desierto fulgurante de *La gitana dormida* que por la selva desproporcionada y exuberante de *El sueño*. Su perspectiva ingenua, provocada en parte por su falta de técnica, fue interpretada como una vuelta a lo simple. La irrealidad de su pintura fue explicada, por otro lado, mediante la irrupción de la dimensión onírica, una en la que los atavíos blancos de una pareja eran capaces de iluminar a la luna llena y no a la inversa, como sucede en *Noche de Carnaval*.

De manera similar, pero añadiendo un grado más de complejidad, destaca la influencia que el Conde de Maldoror ejerció sobre el propio Salvador Dalí, responsable de algunas de las pinturas más representativas del movimiento. Sus obsesiones palmípeda y porcina rinden tributo a las transformaciones que el sobrenatural misántropo, en su prosa descarnada y violenta, adquirió para matar a Dios. Más allá de la bien conocida serie *Les Chants de Maldoror*, el tema de lo monstruoso en Dalí, o bien de la dimensión pesadillesca, es fácil de rastrear a través de obras como *La persistencia del tiempo*, *La metamorfosis de Narciso* o *La tentación de San Antonio*, en las cuales el pintor catalán empleó su método crítico-paranoico para acceder a las profundidades de la realidad, haciendo eco del método freudiano que, de hecho, inspiró a Bretón. Su proceder tenía por objeto, según expresó en *La femme visible*, “sistematizar la confusión y contribuir al descrédito total del mundo de la realidad” (9).

Lo anterior nos permite advertir cómo estos y otros referentes se desplegaron como nuevos mundos en los que el arte surrealista podía aparecer plenamente, libre de las ataduras de la razón positiva, reconfigurando así los imaginarios de tal modo que, en 1929, un grupo de surrealistas belgas propuso una redistribución geopolítica en donde Europa por poco quedó borrada del mapa y México aparecía dominando Norteamérica.

La obsesión por el ojo

No es un secreto que, en Occidente, el ojo ha sido el órgano más privilegiado de todos. No en vano Octavio Paz intitula *Los privilegios de la vista*, en recuerdo de un verso gongorino que exalta una visión gloriosa, a su compendio de ensayos relacionados con las artes plásticas.

Desde antiguo, la vista y el oído han estado vinculados a la parte racional del ser humano, mientras que otros, como el olfato y el gusto, a la parte animal. Aunque por razones y caminos diferentes, tanto la tradición semítica como la griega asociaron la voz y la visión al conocimiento de lo oculto. Basta con recordar el enigma del oráculo griego y el poder contenido en la recitación de la Torá, o bien la ceguera transformadora de Pablo de Tarso y la noción de *ĩđ́ea* (idea) como derivada de *ĩđ́ō* (yo veo) para comprobarlo. Pero el arte tampoco ha sido indiferente a esta obsesión por la mirada: ahí se encuentra el ojo ciego de Polifemo, carente de perspectiva y, por ende, de sabiduría; el repetido ojo de Osiris, ojo moral que todo lo escudriña; la ceguera simbólica de Edipo que abre los ojos a la verdad; la mirada alucinada de Ajax que lo hace perder el juicio; las miradas petrificantes, ensimismadas y prohibidas.

A esta escueta y desordenada colección de impresiones, habría que agregar, en el terreno de la plástica, a *San Jorge y el dragón* de Paolo Uccello por ser el artista más remoto que Bretón trae a cuento en su *Primer Manifiesto*. Si bien, en palabras del francés, Uccello no llegó a “percibir la voz surrealista”, ciertamente prestó su talento a quienes habrían de concretizarlo, mucho tiempo después. La atmósfera irreal de esta pintura, en especial, anticipa —o así se ha querido ver— esas escenografías fantásticas y visionarias en

espacios indefinidos a que aspiraban Chirico, Dalí y el propio Max Ernst. Otra cosa: el hecho de que San Jorge esté alanceando a Ascalón en pleno ojo da la impresión de una ruptura y la perspectiva usada, nada convencional ni lógica en su tiempo, ha sido interpretada como un modo de lograr que el espectador se cuestione el punto de vista desde el cual se enjuicia la realidad.

De sobra estaría traer a cuento aquella ilustración de Max Ernst incluida en la primera edición de *Répétitions* que muestra un ojo atravesado por un hilo,² o bien *El ojo del silencio* de él mismo, en el que el bosque está poblado de miradas, *El enigma sin fin* de Dalí, *Cifras y constelaciones* de Joan Miró o tantas otras pinturas cuyas inquietudes giran en torno al ojo, la anamorfosis y la perspectiva. Lo que comparten todas ellas, sin embargo, y las une con la fascinación por el ojo desde antiguo, es la idea de que, a través de este órgano, es posible conocer la verdad. He aquí que, para el caso específico de los surrealistas, esta mirada, lejos de estar volcada hacia el mundo evidente y objetivo, estaba volcada hacia adentro, hacia el interior del ser humano, tal como lo pondría de manifiesto el filme más surrealista de todos: *Un Chien Andalou* de Luis Buñuel. Escribe George Bataille (1929),³ desde las antípodas de su sadismo:

No parece haber mejor palabra para calificar al ojo que la seducción; nada es más atractivo en el cuerpo de los animales y de los hombres. La extrema seducción colinda, probablemente, con el horror. [...] Deseo curioso entre los blancos, quienes apartan los ojos de los bueyes, corderos y puercos cuya carne comen con placer. El ojo, golosina caníbal, según la exquisita expresión de Stevenson, es objeto de tanta inquietud entre nosotros que nunca lo mordremos. El ojo ocupa

2 Nos referimos al libro de Paul Éluard, aparecido en *Au Sans Pareil* e ilustrado por Max Ernst. Al respecto, Werner Spies (1991) ha considerado que esta ilustración es, en realidad, el manifiesto visual del surrealismo, cuya influencia alcanzó a *Un Chien Andalou* y a posteriores alusiones a la mirada interior en el arte.

3 La cita pertenece a la segunda parte de un artículo publicado en la revista *Documents* (1929), a propósito de la aparición de *El perro andaluz*. El artículo lleva por título *Ojo*, que fue incluido en ediciones posteriores como un apéndice de *Histoire de l'œil* (1928).

un lugar extremadamente importante en el horror, pues entre otras cosas es el ojo de la conciencia. (Bataille)

Un ojo atravesado por una lanza, cortado por una navaja o asaltado por el horror tienen algo en común: la ruptura de la mirada, lo cual implica, si seguimos a Bataille, la ruptura de la conciencia. ¿O cómo si no iban a llegar los surrealistas al plano de lo inconsciente, lo onírico, el mal y la locura? ¿Cómo si no por medio de transgredir la visión del mundo que otros nos han impuesto? En esto, como en ninguna otra cosa, los surrealistas siguieron el ejemplo de *Les Fleurs du mal* y, en general, del malditismo francés. Si esto es el bien (la moral burguesa, el materialismo, el progreso, la superficialidad), se cuestionan los poetas malditos, entonces nosotros somos el mal; si esto es la realidad (la razón occidental, el positivismo, el sujeto burgués, el utilitarismo), se cuestionan los surrealistas análogamente, entonces nosotros iremos en busca de lo oculto, lo irracional, lo inconsciente.

Sentados estos precedentes, podemos entender las razones que llevaron a esta vanguardia a situar al ojo en el centro de la creación artística, acudiendo de continuo a la visión y al sueño, lo mismo que a la locura y a lo monstruoso (en su acepción de “mostrar” o “advertir”) para cuestionar la realidad que sólo a ojos de la razón occidental estaba yendo por buen camino.

El surrealismo de Octavio Paz y Rufino Tamayo

Octavio Paz y Rufino Tamayo son dos claros ejemplos, si no de surrealistas en la expresión más propia del término, sí de artistas que, a su modo, se aproximaron a la vanguardia europea, no sólo para imitar sus procedimientos y confirmar una genealogía, sino para participar del diálogo y, eventualmente, seguir su propio camino. Abordar sus obras, sea por separado o en sus entrecruzamientos, sin duda requiere de

un nuevo marco contextual, esta vez, sobre el surrealismo en México.

Más allá del hecho conocido y contado hasta el paroxismo de que André Bretón, tras su visita en 1938, designó a México el lugar surrealista por excelencia (haría falta una lectura maliciosa de la cuestión como la iniciada por Humberto Beck), resulta comprensible que el surrealismo en nuestro país haya corrido, desde siempre, una suerte diversa, entrando y saliendo del movimiento según las susceptibilidades en turno, o incluso manteniendo una clara distancia con el grupo rector sin, por ello, apartarse del espíritu surreal.

Con todo, es evidente que la estancia de Breton en México signó, tanto literaria como mediáticamente, el paso de esta vanguardia en nuestras letras. En este sentido, vale la pena aclarar que si bien su influencia tardó en materializarse en la obra de ciertos artistas mexicanos, sus expresiones y autores fueron bien conocidas y discutidas no sólo por la generación de Taller, sino, incluso antes, por la de *Contemporáneos*. Contra lo que podría pensarse, la reticencia inicial, incluida la de un joven Octavio Paz, dio paso a un creciente interés por los submundos del sueño, la locura y el inconsciente. De ahí que, en *Recepción y crítica del surrealismo en la revista Contemporáneos*, Mario Mendicuti advierta el progresivo descubrimiento de estas influencias en la obra de varios escritores hispanoamericanos:

La relación que ciertos autores hispanoamericanos establecen con el surrealismo ha sido estudiada desde distintas aristas. Ya sea a través del análisis de los métodos y procesos surrealistas al interior de textos poéticos o a través de las amistades, vínculos afectivos o colaboraciones que se desarrollaron entre Europa y América, se ha llegado a hablar sobre el surrealismo de Xavier Villaurrutia, Pablo Neruda, Gilberto Owen, Oliverio Girondo, Octavio Paz, Juan Rulfo, Cesar Moro, Salvador Novo, entre otros. (Mendicuti)

Sin embargo, la dificultad de estudiar a estos autores desde la óptica del surrealismo más doctrinario, bretoniano y decididamente francófono aparece cuando caemos en cuenta de dos factores fundamentales: en primer lugar, la creciente intolerancia que surgió dentro del grupo fundador, misma que fue desterrando a figuras tan disímiles como Salvador Dalí, Antonin Artaud, Joan Miró y al propio Philippe Soupault, por razones igualmente diversas entre las que destacan su apego al dinero, su inconformidad con el marxismo, sus actitudes experimentales y, paradójicamente, su metodismo. El segundo factor a considerar son los nuevos caminos que el surrealismo disidente de Hispanoamérica trazó para continuar con la aventura, sobre todo a partir del desprestigio que sufrió el grupo original, no sólo como consecuencia de sus prácticas sectarias, sino por haberse ausentado de Europa durante la Segunda Guerra Mundial⁴.

Todo esto para decir que, ante la pérdida de relevancia de esta vanguardia en su propia capital artística, el surrealismo en Hispanoamérica, ya libre de sus ataduras doctrinarias, pudo iniciar sus propias búsquedas, situación que, bien mirada, podía presuponerse en la idea de que el arte surrealista precedió al surrealismo como movimiento histórico. Si a esto sumamos la noción generalizada de que en América el surrealismo fue un fenómeno ininterrumpido, latente a la vez que patente, desde tiempos precortesianos, podemos entender en qué sentido obras tan distintas como las de Xavier Villaurrutia, Juan Rulfo o Rufino Tamayo han sido enmarcadas, en mayor o menor medida, dentro de esta ética y estética.

Ya entrados en materia, vale preguntarse cuál fue la relación de Rufino Tamayo con la vanguardia del arte al servicio de la revolución. Si bien es cierto que

el autor de *Perro ladrando a la luna* no llegó a figurar en la nómina del surrealismo, sí hubo una breve colaboración cuando, en 1950, el oaxaqueño presentó su primera exposición en la Galerie Beaux-Arts de París, la cual apareció presidida por un texto de André Breton. Ciertamente, fueron el propio Octavio Paz y Benjamin Péret quienes hicieron las gestiones para que esto fuera posible, pero eso no anula el hecho de que Breton estuviera genuinamente interesado en la obra de Tamayo. Aparte de esto, acaso hayan sido su admiración por la pintura de Pablo Picasso, Joan Miró, Paul Klee y Georges Braque —especialmente este último—, así como su acusada disidencia de los preceptos del realismo socialista y el muralismo mexicano, sus experiencias más auténticamente surrealistas.

Así describe Octavio Paz la obra del oaxaqueño en *Las peras del olmo*: “Tamayo ha traspuesto un nuevo límite y su mundo es ya un mundo de poesía. El pintor nos abre las puertas del viejo universo sagrado de los mitos y de las imágenes que nos revelan la doble condición del hombre: su atroz realidad y, simultáneamente, su no menos atroz irrealdad” (207). Al poeta mexicano le llama la atención el poder destructor de las bestias del oaxaqueño, las visiones terribles y secretas que emanan de su pincel, visiones que, dicho sea de paso, parecen mostrarnos (incluso en su acepción de *monstrum*) “el reverso de la medalla, el rostro nocturno de nuestra sociedad”. Pero más allá de todo esto, como puede notarse a la luz de la cita anterior, Paz reconoce la dimensión mítica y reveladora de su pintura, de ahí que describa a Tamayo como a un hombre moderno a la vez que antiguo. No debemos olvidar que, por estos años, el poeta mexicano ya estaba en proceso de asimilar el llamado método mítico de T.S. Eliot⁵, el cual se valía de arquetipos, mitos y leyendas para restaurar las experiencias sin sentido de la posguerra.

4 Cabe decir que esta ausencia permitió la emergencia de nuevos intelectuales, particularmente en Francia, quienes, por diversas razones, tomaron parte activa en los movimientos de resistencia. En ese grupo se inscribieron Jean-Paul Sartre y Albert Camus, por mencionar dos casos notables. Si bien no puede afirmarse que este solo hecho debilitara la influencia del grupo surrealista en Francia, sería ingenuo pensar que no jugó un papel importante.

5 Dicho método daría lugar a *Piedra de Sol* (1957).

¿Y qué decir del autor de *¿Águila o sol?* El caso de Paz es muy distinto, no sólo por su estrecha relación con André Bretón, sino por su amplio conocimiento sobre la teoría surrealista, la cual no siempre fue bien conocida o reconocida por artistas que, sin duda, fueron notables representantes de esta vanguardia⁶. Así describe su relación con el movimiento hacia 1945 en *El tiempo de la razón ardiente*:

Cuando llegué a París, el existencialismo era lo que estaba de moda. Pero el existencialismo de Sartre no me decía nada sobre lo que era importante para mí, sobre el centro de mi vida que era la poesía. En aquel momento el único movimiento en decadencia, pero vivo todavía, era el surrealismo. Y era un movimiento que política y moralmente coincidía en lo fundamental conmigo, porque habla de algo que se vio en el 68, pero que parecía ridículo entonces: la importancia de las pasiones. Es decir, el hombre no sólo es un ser que trabaja, es también un ser que sueña, un ser que desea. (54)

Y es precisamente aquí donde Paz ingresa en el movimiento, entablando amistad con Benjamin Péret y Remedios Varo en 1941, entrevistándose con André Bretón en París hacia 1946 y siendo incluido en el *Almanach surréaliste du demi-siècle* de 1950. Hablamos de casi una década de relaciones directas con diversos exponentes del surrealismo más temprano, así como de lecturas detenidas que se traslucen incluso, muchos años después, en sus reflexiones de madurez, cuando parafrasea a Bretón al discurrir sobre la esencialidad del diálogo en la poesía, la idea de revolución y la crítica del sujeto kantiano, o bien de la razón occidental; en cambio, es en esos mismos textos en donde se distancia tanto del método automático como de la ruta propuesta por el ocultismo, cuya única salida podría ser, desde su óptica, la experiencia revelatoria.

Algo más: llama la atención un conjunto de obras mencionado en más de una ocasión por Paz en *La casa de la presencia*, ya que les otorga el lugar de “inclasificables”, tanto por sus búsquedas como por su libre forma de enunciarlas; es decir, por haber usado la prosa poética como vehículo del pensamiento inconsciente y onírico:

¿Cómo asir la poesía si cada poema se ostenta como algo diferente e irreducible? La ciencia de la literatura pretende reducir a géneros la vertiginosa pluralidad del poema. Por su misma naturaleza, el intento padece una doble insuficiencia. Si reducimos la poesía a unas cuantas formas —épicas, líricas, dramáticas—, ¿qué haremos con las novelas, los poemas en prosa y esos libros extraños que se llaman *Aurelia*, *Los cantos de Maldoror* o *Nadja*? (13)

Más adelante, en un ensayo intitulado *Verso y prosa*, Paz reconoce que la verdadera importancia de obras como estas, cuyo origen se encuentra en la prosa romántica, consistió en haber dejado de servir a la razón para convertirse en confidentes de la sensibilidad. La deducción coloca a la poesía moderna francesa como resultado del prosaísmo romántico iniciado por Rousseau y Chateaubriand, tradición a la que —dicho sea de paso— Octavio Paz se acoge, aunque más en la línea del aullante Maldoror, a quien atrae continuamente en el curso de sus reflexiones.

Con lo anterior, hemos solventado el contexto mínimo para abordar *¿Águila o sol?*, libro que, como ya ha sido señalado, fue la primera respuesta de Paz a esta genealogía de obras clasificables, empeñadas por acceder a un saber sensible a través de la prosa poética.

6 Piénsese en los casos de Isidore Ducasse y Salvador Dalí respectivamente: el primero antecedió a cualquier teoría y método surrealista; el segundo, fue expulsado de la nómina de André Bretón y, más importante todavía, desarrolló su propio método paranoico-crítico, el cual le hizo llegar en unos papeles al propio Sigmund Freud, a quien admiraba y respetaba profundamente. Aunque Dalí no obtuvo ninguna contestación, el accidente da cuenta de la diversidad de expresiones surrealistas que no necesariamente pasaron por la aprobación de los sensores bretonianos.

¿Águila o sol? La edición

Como bien indica Anthony Stanton, ¿Águila o sol? fue recibido por la crítica mexicana con un ominoso silencio. Ninguna reseña fue escrita al respecto. Algo similar le sucedió a *El mono gramático*, con la salvedad de que a este último se le consideró un libro raro y difícil de clasificar. Acaso el hecho de haber formado parte de la prestigiosa publicación francesa *Les Sentiers de la Création* le haya otorgado el beneficio de la duda, lo cual terminó por conducir a la crítica mexicana a su revalorización, años más tarde.

Pero volviendo a ¿Águila o sol?, sabemos (por noticia de Adolfo Castañón) que fue escrita en su totalidad en la ciudad de París y que fue traducida al francés, casi de manera simultánea a su escritura, por el poeta Jean Clarence Lambert. De modo que la publicación vio la luz en Francia y en México prácticamente al mismo tiempo. Para el caso de la versión mexicana intervino la gestión del propio Alfonso Reyes, la editorial Tezontle y el cuidado editorial de Alí Chumaceiro. El tiraje fue reducido, alcanzando apenas los mil ejemplares.

Una minucia más sobre la edición: escribe Paz, arrobado, sobre la pintura de Rufino Tamayo: “Despliegan sus manos, extienden sus cascadas, desvelan sus profundidades, transparencia torneada a fuego, los azules” (189). La mención no es gratuita, pues la primera edición de ¿Águila o sol? incluyó cuatro ilustraciones de Rufino Tamayo, a quien, por cierto, está dedicado el poema en prosa intitulado *Ser natural*, el cual está dividido en tres apartados y se ocupa de realizar una écfrasis de al menos cuatro de sus pinturas: *Mujer con sandía*, *El comedor de sandías*, *Animales* y *Bailarinas*. Es este el primer punto de contacto entre los mexicanos.

Reproduzco a continuación las ilustraciones de Tamayo que acompañaron a la primera edición de ¿Águila o sol? en 1951, disponibles en *Memórica* del Archivo General de la Nación:



Fig. 1. Portada de ¿Águila o sol



Fig. 2. Primera ilustración

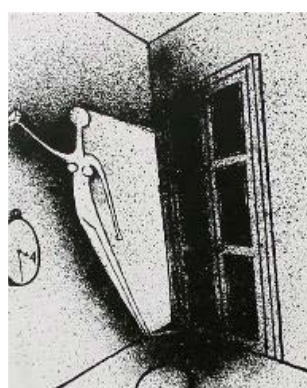


Fig. 3. Segunda ilustración



Fig. 4. Tercera ilustración

Al menos dos de estas ilustraciones, incluyendo la portada, aluden directamente a la disyuntiva: ¿Águila o sol?, misma que a su vez emula la imagen de una moneda lanzada al aire, tal como ha observado Pedro A. Palou. Resulta curioso que el propio Paz haya dicho que la obra del oaxaqueño nos muestra la otra cara de la medalla de nuestra sociedad, como aludiendo a la propia línea de pensamiento en la que este libro se inscribe, puesto que pretende explorar la otra cara de la poesía y de la realidad; es decir: la prosa y el surrealismo. Por otro lado, la ausencia de color en estas ilustraciones ciertamente parece contradecir al estilo

de Tamayo en esos años, por lo cual podemos aventurar que la decisión de utilizar tan sólo el blanco y el negro pudo relacionarse con esas criaturas temibles y negras que se presentan en el libro desde el primer momento; esto es, las palabras sobre el papel. Alternativamente, Paz hará uso de una prosa rica en color y plasticidad en las écfrasis dedicadas a Tamayo.

¿Y sobre el libro? ¿Qué decir de él en primera instancia? Puesto que el propósito de este ensayo no es realizar un análisis minucioso de *¿Águila o sol?*, sino esclarecer su diálogo visual con la tradición romántica y surrealista, ocupémonos de esto último.

Los trabajos del poeta

La primera sección se intitula *Los trabajos del poeta* y, más allá de redundar en el viejo tópico de los trabajos de Heracles, hace alusión a la anécdota, tantas veces contada por aquella época (la del primer surrealismo), en la cual se afirmaba que el poeta francés Saint-Pol-Roux, considerado uno de los precursores del simbolismo, solía colocar, antes de irse a dormir, un cartel en su puerta que rezaba: “Le poète travaille”. Con este gesto, el poeta da cuenta de la importancia que tendrá el sueño en este apartado, pero no desde la pasividad a la que está asociado el dormir, sino desde la actividad (trabajo⁷) del sueño lúcido del artista; sueño consciente que pretende conocer las profundidades de la realidad durante la vigilia. Especialmente en esto, Paz parece tener conocimiento de un breve y denso ensayo de Walter Benjamin intitulado *Oniro-kitsch: glosa al surrealismo*, considerado la primera reacción del pensador al surgimiento de esta vanguardia. Tal ensayo, dicho de una manera somera, trae a cuento no sólo la anécdota de Saint-Pol-Roux, sino también la flor azul de Novalis para cuestionar la raigambre romántica del surrealismo, mostrándose

menos entusiasmado por su exploración del sueño y del inconsciente que por su capacidad para despertar a la sociedad del pernicioso sueño del sistema capitalista. En este sentido, Benjamin eligió al Novalis de Enrique de Ofterdingen, mientras que Paz tomó al Novalis razonante: “Pero el problema que desvela a Breton [decir que lo poético no es nunca deliberado] es un falso problema, según ya lo había visto Novalis: abandonarse al murmullo del inconsciente exige un acto voluntario; la pasividad entraña una actividad sobre la que la primera se apoya” (71).

De modo que Paz parece tomar parte activa en este diálogo posicionándose junto a Novalis y Saint-Pol-Roux, aunque por poco tiempo. ¿Y qué decir de la preminencia de la vista en esta primera parte? Aquí ya irrumpen los colores elementales (asociados al mundo prehispánico, pero también a la paleta de colores de los pintores surrealistas), “un engendro” de la “adolescencia exaltada: los ojos que no se cierran nunca”, la idea de que “—lo que llamamos yo o persona— también es imagen”, los ojos que “palpan inútilmente” los objetos, los ojos del mundo que contemplan al poeta desde su nacimiento y, sobre todo, el insomnio. Un insomnio que, entendido como un soñar lúcido, produce sus propios monstruos: “Tedeoro y Tevomit, Tli, Mundoinmundo, Carnaza, Carroña y Escarnio” (145), por no hablar de Cri, bestia marina, ni de las palabras monstruosas que produce la lengua. El tópico es el del poeta peleando a muerte con las palabras y el de su incapacidad para articular un nuevo lenguaje “limpiado de la nada purulenta del yo”. El problema que desveló a Novalis también desvela a Paz: cómo restituir al sujeto y al objeto a su unidad perdida, de ahí que los muebles que rodean al poeta no lo reconozcan ni estén dispuestos a compartir con él sus horas de insomnio.

7 Esta idea, la del quehacer poético como un trabajo, también puede abordarse desde las opiniones del propio Paz, tendientes a considerar que el lugar del poeta en la sociedad capitalista desapareció debido a que su producción artística no podría ser aprovechada dentro de la lógica mercantilista del mercado.

Arenas movedizas

La segunda parte lleva por título *Arenas movedizas* y es, con toda seguridad, la que contiene la clave de la preminencia de la vista en *¿Águila o sol?* En principio, es clara la intención narrativa de muchos de estos fragmentos, incluso en el caso de que los consideremos poemas en prosa. Ya antes hablábamos de la golosina caníbal de George Bataille y del ojo del pez muerto de Lautreamont y, aunque no insistiremos en ello, resulta claro que el siguiente fragmento reproduce la inquietante imagen del ojo insomne:

Estoy cansado, eso es todo. Tengo sueño. ¿No te fatigan estas interminables discusiones, como si fuésemos un matrimonio que a las cinco de la mañana, con los párpados hinchados, sobre la cama revuelta sigue dando vueltas a la querella empezada hace veinte años? Vamos a dormir [...] Estamos solos, estás solo. No me mires: cierra los ojos, para que yo también pueda cerrarlos. Todavía no puedo acostumbrarme a tu mirada sin ojos (160).

Más allá de la metáfora doméstica del matrimonio riñendo a deshoras, llama la atención el desdoblamiento del yo en el poeta que ansía descansar y en su infatigable conciencia que, incluso sin ojos, no deja de mirarlo ni de hablarle.

Pero vayamos más allá. Con anterioridad, ya nos hemos referido a la obsesión por el ojo que rodeo a la producción artística de los surrealistas. Sería ingenuo pensar que Paz no participó de este ánimo, especialmente si consideramos sus afinidades con Max Ernst, Joan Miró y el propio Luis Buñuel. Al mismo tiempo, ya hemos referido la irrupción de los colores en diferentes momentos del libro, pero hay uno en especial que acude una y otra vez: el azul.

¿Qué significan los azules en esta obra? Su recurrencia y *ars combinatoria* (ramos de centellas azules, ramos de ojos azules, ríos de ojos abiertos al azul, relámpagos que queman, relámpagos azules que florecen,

etcétera) nos lleva a pensar que se trata de una sola imagen, poliédrica si se quiere, que designa la parte por el todo. ¿De qué? Inicialmente, debemos ser conscientes de que, desde antiguo, este color ha estado asociado, cuando menos, a tres cosas: el azul del cielo y el mar, en alusión a la naturaleza; el azul como color de la experiencia mística en diversas religiones y, finalmente, a la *flor azul* de Novalis, símbolo por excelencia del romanticismo. La *flor azul* que aplasta Walter Benjamin en el mismo ensayo en que glosa a los surrealistas: “Ya no se sueña con la flor azul. Quien hoy despierte como Enrique de Ofterdingen debe haberse quedado dormido. La historia del sueño aún está por escribirse, y abrir una perspectiva en ella significaría asestar un golpe decisivo a la superstición de su encadenamiento a la naturaleza mediante la iluminación histórica” (1).

Como es sabido, Enrique de Ofterdingen es el protagonista de la novela inacabada de Novalis, la cual principia con una visión onírica: una brillante flor azul que destaca del resto en las profundidades de una cueva. El joven Ofterdingen, que aspira a ser poeta, queda fascinado con la visión y se dispone a encontrarla. A menudo, la flor ha sido asociada al anhelo inalcanzable y a la búsqueda mística por reunir al espíritu, al hombre y a la naturaleza.

Esclarecidas estas incógnitas, parece factible hacer una lectura de uno de los textos más significativos de *Arenas movedizas*: *El ramo azul*, puesto que prosigue el diálogo en torno a la mirada iniciado en la sección anterior.

El ramo azul

En diversos fragmentos de *¿Águila o sol?* aparece una suerte de personaje o voz (la dificultad reside en considerarlos relatos o poemas) que echa a andar por el campo o la ciudad para mirar las cosas. Y cuando digo “para mirar las cosas”, me refiero a contemplarlas.

En el fragmento intitulado *El ramo azul* esto resulta claro, sobre todo si tomamos en cuenta las cavilaciones desprendidas de la contemplación del firmamento: “Alcé la cara: arriba también habían establecido campamento las estrellas. Pensé que el universo era un vasto sistema de señales, una conversación entre seres inmensos” (155). Como puede notarse, el poeta aquí reconoce en la contemplación de la *physis* un orden oculto. Esto es una constante en su poética.

Ya en *El arco y la lira* Paz da muestras de su conocimiento de la filosofía existencialista y, en particular, del pensamiento de Heidegger, por cuyo conducto llegó al pensamiento heracliteano que, en términos simples, afirma la unidad del Ser: “No a mí sino al logos escuchando, que es sabio con decir que todo es uno” (B50).⁸ Es en Heráclito donde se encuentra la idea de que “la *physis* ama el ocultarse”, y de que lo oculto es ese orden cósmico, esa razón universal que, como una ley general, todo lo rige. Otro camino pudo llevar a Paz a este entendimiento: el de la mística española, particularmente por medio de la obra de San Juan de la Cruz. Sabido es el puente que une al “entender no entendiendo” del místico y al “comprender sin entender” del mexicano, inmortalizado en su célebre *Homenaje a Claudio Ptolomeo*.

Así llegamos a la idea de que mirar al firmamento equivale a interrogarse por el orden cósmico. Pues es esto mismo lo que le sucede al caminante de *El ramo azul*. En su andar noctámbulo, comienza a comprender, aun sin entender, el gran sistema de correspondencias escondido en la *physis*. De ahí que prosiga: “Mis actos, el serrucho del grillo, el parpadeo de la estrella, no eran sino pausas y sílabas, frases dispersas de aquel diálogo. ¿Cuál sería esa palabra de la cual yo era una sílaba? ¿Quién dice esa palabra y a quién se la dice?” (156).

Hay entonces una interrogante suspendida en el aire, una de carácter trascendental, pues se pregunta por el

sentido del hombre mismo: ¿de dónde provienen mis palabras y a dónde se dirigen? Y quizá: ¿cómo es que formo parte del Uno? El trance contemplativo surte sus efectos y, pronto, el caminante comienza a mirar con otros ojos, con mayor claridad y profundidad si se quiere, el mundo a su alrededor: “Tiré el cigarrillo sobre la banqueta. Al caer, describió una curva luminosa, arrojando breves chispas, como un cometa minúsculo.” Ahora incluso el cigarrillo forma parte de la mecánica celeste, del movimiento universal. Y es aquí donde el ojo, donde la percepción o los límites de la vista se ensanchan, o bien comienzan a desaparecer: “Caminé largo rato, despacio. Me sentía libre, seguro entre los labios que en ese momento me pronunciaban con tanta felicidad. La noche era un jardín de ojos.” Recuperar esta última frase es crucial para el análisis en el que estamos envueltos, pues representa el momento en el que el hombre se vuelve, por así decirlo, visible para el universo. “La noche era un jardín de ojos” es decir que todo en la noche, los tamarindos y la luna, los grillos y las estrellas, fueron capaces de percibir al hombre no ya como el gran ordenador del universo por medio del ínfimo tamaño de su ojo, sino como un integrante más del gran Uno que renuncia a mirar. Como hemos dicho, esta comunión entre sujeto y objeto ya aparece prefigurada en el pensamiento de Novalis.

Pero este estado de comunión se ve interrumpido por la experiencia del horror. El diálogo con las estrellas se viene abajo y, con violencia, el caminante sufre la vuelta del Uno al “yo”. Esto es lo que sucede cuando un campesino le sale al paso para amedrentarlo de una forma absurda, exigiéndole nada menos que sus ojos. “El horror es una de las formas de aprehensión de lo Sagrado”, dice Paz en *Tres ensayos sobre Rufino Tamayo*. Y es este horror paralizante el que expulsa al caminante de su estado contemplativo y lo enfrenta con la atroz realidad o, como decía Breton, con lo admirable de lo fantástico. Ya hemos anticipado que

8 Según la numeración de Diels-Kranz.

el color azul, en este caso de los ojos, guarda relación con la flor azul de Novalis. Es el ideal romántico capaz de intuir el orden cósmico el que se encuentra violentado en esta escena. Pero vayamos más allá, porque hablar del horror atrae, inevitablemente, a Maldoror. Adolfo Castañón lo supo ver antes que nadie: “El sol [de ¿Águila o sol?], por su parte, es el símbolo mismo de la vida, pero también el padre de la sequía, el ojo sin párpados de lo sagrado que acecha, el símbolo de Huitzilopochtli y el ojo inmóvil de Lautréamont”.

Pues bien, la hipótesis que sostengo es que la imagen del caminante a merced del bárbaro campesino en *El ramo azul* guarda menos relación con el México de la posrevolución de Juan Rufo que con la ciénega del Conde de Lautréamont. Diversas imágenes revelan los vasos comunicantes entre los pasajes de ¿Águila o sol? y *Los cantos de Maldoror*: las arenas movedizas, el ojo del pez muerto, la confrontación del poeta con la ciudad, la preminencia de la vista y su mutilación, las visiones exacerbadas, la costumbre de mirar el cielo tratando de escudriñar sus misterios, el insomnio de los seres y, desde luego, lo monstruoso y lo grotesco. Quizá incluso la gratuidad del mal. Sin más, reproduzco a continuación el fragmento íntegro de *Los cantos de Maldoror* que puede nutrir nuestro análisis:

En efecto, ese anfibio [...] sólo era visible para mí, abstracción hecha de los peces y de los cetáceos, pues percibí que algunos campesinos que se habían detenido a contemplar mi rostro, turbado por ese fenómeno natural, y que inútilmente intentaban explicarse por qué mis ojos estaban constantemente fijos, con una perseverancia que parecía invencible y que en realidad no lo era, en un lugar del mar donde ellos no distinguían más que una cantidad apreciable limitada de bancos de peces de todas las especies, distendían la abertura de sus grandes bocas, casi tanto como las de las ballenas. “Eso les hacía sonreír, pero no, como a mí, palidecer”, decían ellos en su pintoresco lenguaje, ‘y no eran tan bestias como para no darse cuenta de que yo precisamente no miraba las evoluciones cam-

pestres de los peces, sino que mi vista alcanzaba mucho más lejos”. (87)

A la luz de la cita anterior, podemos notar, amén de las minucias y propósitos de cada relato, una coincidencia relevante: tanto en *El ramo azul* como en este pasaje de los *Cantos de Maldoror*, el hombre común, representado por el campesino, desconfía de quien, en apariencia, puede mirar más allá, más profundo en las cosas. Pensemos en cómo Maldoror describe sus ojos como encendidos por la “llama agria de la fiebre”, producto de un terrible insomnio autoinfligido. Y pensemos, asimismo, en cómo el caminante noctámbulo de *El ramo azul* sale a caminar porque no puede dormir. En ambos hay una imperiosa necesidad por estar despierto, una costumbre obsesiva por mirar al cielo buscando descifrar los arcanos del universo: “De modo que un día, cansado de marcar el paso por el sendero abrupto del viaje terrestre, y de alejarme, tambaleándome como un hombre ebrio, a través de las catacumbas oscuras de la vida, alcé con lentitud mis ojos esplénicos, rodeados de un cerco azulado, hacia la concavidad del firmamento, y me atrevía a penetrar, yo, tan joven, en los misterios del cielo” (46).

Desde luego, el trance contemplativo de Maldoror no puede terminar sino en la visión grotesca del trono nauseabundo de un Dios pervertido, porque sus ojos, como afirma Alma Bolón, son unos ojos sin cristalino, de manera que su percepción de las cosas no se ve afectada ni por las limitaciones del órgano ni por las de la razón occidental. El ojo de Maldoror está tremendamente abierto, desorbitado y fijo en la contemplación de la indiferenciada existencia de los opuestos; en la cópula del bien y el mal, de la belleza y el horror, del hombre y lo divino, de lo demoníaco y lo celeste, de lo vil y lo sublime.

En cambio, el caminante de *El ramo azul* está limitado por sus ojos y su razón, y es sólo a través de la caminata, de la contemplación de la *physis*, que puede aproximarse a la mirada de Maldoror. Nunca lo logrará.

Acaso el requerimiento de su verdugo haya sido lo más cerca que estuvo de las infernales visiones de aquél: al saber que el campesino quería arrancarle los ojos para cumplirle un capricho a su novia, entrevemos la unión de lo terrible y lo sublime. Maldoror invita, siempre desde esa ironía mordiente y sabia, a torturar a un niño para después besar sus mejillas llenas de llanto y sangre, y así llegar a un arrepentimiento supremo. De manera simultánea, el campesino está dispuesto a hacer surgir, del horror, la belleza. Aquí aparece una vez más la experiencia del horror que aprehende lo sagrado.

Por otro lado, valdría la pena analizar el valor y la codicia que suponen los ojos azules del caminante para el hombre común y aun para la belleza misma. Pues si aceptamos que el caminante es el poeta, y que el poeta puede penetrar en los misterios celestes a la manera de un Novalis, también podemos aceptar que en sus ojos quedan impresos los azules arcanos del universo. En el fragmento intitulado *Castillo en el aire*, alguien admira un castillo como un relámpago en lo alto de un risco, un castillo que se aproxima como un relámpago, listo para partir en dos la tierra: el espectador aguarda, el relámpago cae, pero no puede sostener el rayo: sólo recoger la pequeña flor quemada que sobrevivió al impacto. Esa flor quemada son las palabras, el poema que sobrevive a la experiencia de la revelación. Es el resto, lo que queda. Pero también son los ojos del poeta calcinados por la intensidad de la visión. En ellos queda la huella del arcano, más no su sentido. Arcanos que son imposibles de poner en palabras: de ahí lo inefable de la poesía. Por eso no hay más remedio que arrancarle los ojos al poeta para ver lo que él miró, para mirar el anfibio que sólo Maldoror podía mirar.

He aquí una posible explicación de por qué, en *Arenas movedizas*, el ojo aparece la mayor parte del tiempo en un estado de alerta, amenazado, siempre abierto e,

incluso, cegado por una luz insoportable. Esto es notable: la mutilación del órgano, la ceguera, momentánea o definitiva, aparecen una y otra vez a lo largo del libro. De nuevo, ¿por qué? Si desde el primer momento los colores juegan un papel preponderante en estos poemas en prosa: el rojo, el verde, el azul y el amarillo (pues son mencionados en más de una ocasión en diferente orden), ¿por qué todo para en la pérdida de la vista?

Aquí algunos fragmentos que lo ilustran: “el ojo del pez muerto, la oquedad vertiginosa del ojo que cae en sí mismo y se mira sin mirarse” (de *Visión del escribiente*); “El instante se congela, blancura compacta que ciega y no responde y se desvanece” (de *Hacia el poema*); “El sol me arranca los ojos” (de *Valle de México*); “los ojos que no se cierran nunca” y “un pájaro te sacará los ojos” (de *Trabajos del poeta*, VI); “No tenga miedo, señor. No lo mataré. Nada más voy a sacarle los ojos” (de *El ramo azul*). Cada mención puede y debe contextualizarse, sin duda, pero al menos ahora podemos notar que la sincronía de estas menciones parece emular, obsesivamente, el sacrificio de la mirada exterior en favor de la interior.

¿Águila o sol?

La tercera parte del libro es la que le da título. Aquí la obsesión por el ojo continúa, pero después de la mutilación y la ceguera necesarias para la abolición de la imagen del yo, al fin el poeta encuentra una salida, por provisional que esta sea, en la experiencia erótica. Por eso no debe sorprendernos que ahora se hable de los ojos del otro, incluyendo los de ese gran Otro que es la divinidad, tal como sucede en *Salida* y en *Mariposa de Obsidiana*, respectivamente: “[...] caer, caer en otros ojos. Agua de ojos, río amarillo, río verde, ay, caída sin fin en unos ojos traslúcidos, en un río de ojos abiertos [...] Ven, amor mío, ven a cortar relám-

pagos en el jardín nocturno”; “Nace en mis ojos⁹. De mi cuerpo brotan imágenes: bebe en esas aguas y recuerda lo que olvidaste al nacer. Yo soy la herida que no cicatriza, la pequeña piedra solar: si me rozas, el mundo se incendia” (184). A este torrente de ojos y miradas que llevan el signo de la reconciliación, se unen las surgidas durante la conversación con la higuera: “Te prometo unos ojos inmensos, bajo cuya luz has de tenderte, árbol fatigado” (185).

En ¿Águila o sol? el poeta se encuentra cerca de la disolución del yo por medio de la experiencia erótica: “La poesía ha puesto fuego a todos los poemas. Se acabaron las palabras, se acabaron las imágenes. Abolida la distancia entre el nombre y la cosa, nombrar es crear, e imaginar, nacer” (187).

Por fin aparece el mencionado fragmento intitulado *Ser natural*, sobre los azules de Tamayo. De improviso, irrumpen los colores nuevamente, ya prefigurados en la marea de la experiencia erótica, en los ojos ajenos. Volviendo brevemente al mencionado ensayo de Benjamin (1925), el pensador escribe: “La repetición de la experiencia infantil da que pensar: cuando éramos chicos, no existía la angustiante protesta contra el mundo de nuestros padres. Cuando niños en eso nos mostrábamos superiores. Con lo banal, al abrazarlo, abrazábamos lo bueno, que se halla, mira, tan cerca” (2).

La frase se nos ofrece como una variante del proverbio: *Warum in die ferne schwiften, sieh, das Gutte liegt so nah?* (¿Para qué perdernos en la lejanía, cuando lo bueno, mira, está tan cerca?). Con esto, Benjamin, que pretendía amonestar a los surrealistas embebidos en la dimensión psicológica del sueño, para redirigir sus esfuerzos hacia el mundo de la acción y la vigilia, termina compaginando con Paz. No era la flor azul de Novalis, calcinada por la intensidad de la revelación o amenazada por la inminente realidad la que interesaba al autor de ¿Águila o sol?, sino los azules pri-

migenios y materiales de Tamayo, posados sobre los seres y las cosas más cotidianas, más cercanas y, por ello, más reales. La violencia y destrucción de que son capaces sus bestias y colores sólo se ve compensada por “su amor por los elementos primordiales” y “los seres elementales”, lo cual revela su “temperamento erótico”. Cabe notar que, en diversos momentos, Paz se refirió a Tamayo no como a un pintor, sino como a un poeta. La naturalidad y la contención de su trabajo con lo elemental (animales, astros, espacios) dota a su pintura de una inocencia inusitada, semejante a la experimentada en la primera infancia:

La naturalidad con que Tamayo reanuda el perdido contacto con las viejas civilizaciones precortesianas lo distingue de la mayor parte de los grandes pintores de nuestro tiempo, mexicanos o europeos. Pues para casi todos, inclusive para aquellos que, como Paul Klee, se mueven en un ámbito de poesía y conocen el secreto de la resurrección ritual, el descubrimiento de la inocencia es el fruto de un esfuerzo y de una conquista. (Paz)

Por eso no debe extrañarnos que, hacia el final de la primera écfrasis, Paz escriba: “abre los ojos el Poeta”. Esto es notable: mediante la contemplación de la pictórica de Rufino Tamayo, la vista queda restaurada simbólicamente, libre ya de la purulencia del yo y dotada de la inocencia inusitada que ve las cosas por primera vez; que las crea por primera vez.

Los últimos fragmentos refuerzan la idea de la recuperación de la vista: a la vuelta del insomnio, el poeta puede mirar con claridad el Valle de México, el cuerpo transparente del día, los ojos apacibles del mundo y el ojo, que en Llano expelía un enjambre de insectos de alas grises, ahora expelle un pájaro que lo habita como un árbol. Con todo, la voz advierte: “Aún no acabo conmigo” en clara alusión al desvanecimiento total del yo.

9 Habla Itzpapalótl.

Finalmente, el poeta es capaz de prever, en un acto de pura clarividencia, el porvenir: “Preveo un hombre-sol y una mujer-luna, el uno libre de su poder, la otra libre de su esclavitud, y amores implacables rayando el espacio negro” (194).

Con esto, Paz logra, en sus propios términos, insertar la poesía en el centro de la historia, como soñaba Novalis y, más aún, compartir y actualizar su visión de una sociedad dedicada a producir poesía de manera colectiva, en la cual la relación entre los hombres dejará de ser la de señor y siervo, patrono y criado, para convertirse en comunión poética; esto es, lo que, en última instancia, nos dará acceso a un mundo mejor. Que esto resuene menos en la estética y ética surrealista que en la romántica, no debe sorprendernos. Al final, todas las vanguardias en el arte tienden, como dijimos al principio de este ensayo, a romper y profundizar ciertos aspectos de la tradición. Y en esto ¿Águila o sol? tampoco es distinta.

Consideraciones finales

¿Águila o sol? es el libro mediante el cual Octavio Paz ingresa al surrealismo, entabla un diálogo crítico con la tradición que dio lugar al movimiento y supera, creativamente, varios de los problemas que obsesionaron al grupo, tales como la destrucción del sujeto kantiano, el fin de la primacía de la razón occidental sobre la pasión y del intelecto sobre el deseo, la inscripción de la poesía en la historia, así como la capacidad de convertir la palabra poética en acto. Y, todo esto, mediante la exploración de la prosa poética, cuya sensibilidad lo comunica con el origen del movimiento surrealista: el romanticismo alemán, representado por Novalis, y el malditismo francés, por Lautréamont. De ahí que este poemario en prosa se mueva entre las antitéticas imágenes de la flor azul y el ojo insomne y sin cristalino.

La obsesión por el ojo entendida como la obsesión por la conciencia, que tanto desveló a los surrealistas y que, a menudo, se resolvió en la destrucción del órgano (Buñuel, Ernst, Bataille, tantos otros) o en la invención de una mirada paranoica (Dalí), también alcanza a ¿Águila o sol? y encuentra una tercera vía: la restauración de la mirada a su condición original mediante la doble experiencia del horror y el erotismo, lo cual nos habla de la destrucción del ojo como condición para iniciar un camino de (re)conocimiento moral y filosófico.

Esta tercera vía halló su correlato en la pictórica de Rufino Tamayo por encarnar el anhelo de eternidad, en su retorno al orden mitológico, y la destrucción de la mirada racional de la historia mediante la plasmación de los sentidos en lo banal (kitsch). El reconocimiento de estas dos caras permitió a Paz llevar a cabo el proyecto inacabado de Novalis; esto es, lograr la comunión entre sujeto y objeto, insertar a la poesía en la historia y convertir a la palabra poética en acto político.

Walter Benjamin soñó con utilizar el influjo del surrealismo para lograr un despertar histórico. Acaso quien estuvo más cerca de lograrlo ha sido, en sus propios términos, Octavio Paz en esas líneas finales de ¿Águila o sol?, en donde el poeta prevé la encarnación de ese sueño: “Cuando la Historia duerme, habla en sueños: en la frente del pueblo dormido el poema es una constelación de sangre. Cuando la Historia despierta, la imagen se hace acto, acontece el poema: la poesía entra en acción. Merece lo que sueñas”.

Referencias

- Bretón, André. *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2001.
- Bataille, Georges. *Historia del ojo* [Trad. Margo Glanz]. México: Ediciones Coyoacán, 1995.
- Beck, Humberto. *Bretón en México: una apostilla*. Letras Libres. 31/08/2002. Disponible en: <https://letraslibres.com/revista-mexico/breton-en-mexico-una-apostilla/>
- Castañón, Adolfo. *Clásicos mexicanos para el Siglo XXI. Águila o Sol* [Entr. Daniel Rodríguez] El Claustro TV, abril 2023. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=dWsMXGMjcw0>
- . ¿Águila o sol? Luvina. *Revista de la Universidad de Guadalajara*, 16/02/14. Disponible en: <https://luvina.com.mx/aguila-o-sol-adolfo-castanon/>
- Dalí, Salvador. *La femme visible*. París: Éds. Surréalistes, 1930.
- Ibarlucía, Ricardo. *Onirokitsch. Walter Benjamín y el surrealismo*. Buenos Aires: Manantial, 1998.
- Lautréamont. *Los Cantos de Maldoror*. Cuba: Ediciones Sed de Belleza, 2006.
- Mendicuti, Mario. *Recepción y crítica del surrealismo en la revista Contemporáneos*. Reflexiones Marginales, No. 41, 30/09/2017. Disponible en: <https://reflexionesmarginales.com/blog/2017/09/30/recepcion-y-critica-del-surrealismo-en-la-revista-contemporaneos>
- Palou, Pedro Ángel. Octavio Paz, *El Surrealismo Como Filosofía Moral*. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 39, no. 78, 2013, pp. 31–42. JSTOR. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/43854774>
- Paz, Octavio. *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- El tiempo de la razón ardiente*. *El viejo topo*, No. 45, junio de 1980.
- Obras completas*, 1. *La Casa de la Presencia: Poesía e Historia*. México: FCE, 1994.
- Obra poética I (1935-1970)*. México: FCE, 2001.
- Los privilegios de la vista II. Arte en México*. México: UNAM, 1959.
- Estrella de tres puntas: André Breton y el surrealismo*. México: Editorial Vuelta, 1996.
- Ramos, Gabriel. *La experiencia surrealista en la poesía hispanoamericana*. México: UAM, 2020.

L I T E R A T U R A
&
F I L O S O F Í A

Experiencia temporal e histórica frente a la hiperaceleración

Temporal And Historical Experience In The Face Of Hyperacceleration

Raúl Antonio Buendía Chavarría^{1*}

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

raul.buendia13@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0005-1037-238X>

<https://doi.org.10.54167/leteo.v7i13.2322>

Artículo enviado: 03-03-2026

Artículo aceptado: 06-05-2026

1 *Doctor en Filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Investigador asociado del Seminario de Hermenéutica, del Instituto de Investigaciones Filológicas (IIFL, UNAM), donde desarrolla su investigación: *Hermenéutica de la reconstrucción. Conceptos temporales e históricos*. Profesor de la asignatura *Teoría de la Historia*, en el Colegio de Estudios Latinoamericanos (CELA), en la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL, UNAM). Sus investigaciones se concentran en los ejes de la hermenéutica y la filosofía de la historia; específicamente, hermenéutica filosófica y analógica, teoría de la historia y temáticas sobre el significado, el sentido, la experiencia y las sintomatologías del tiempo en la Historia.

Resumen: Este texto aborda la experiencia temporal del ser humano y su aceleración en la actualidad, debido a las dinámicas de producción y productividad establecidas desde la modernidad, pero agudizadas en la postmodernidad. Este análisis comienza describiendo la posición histórica-hermenéutica del ser humano y su modificación con el tiempo; a partir de esto, se describe la sintomatología del tiempo histórico actual, señalando el fenómeno de la hiperaceleración tardomoderna que han planteado de modo diverso: Reinhart Koselleck y Giacomo Marraao, entre otros.

Palabras clave: Experiencia Histórica, Temporalidad, Hiperaceleración, Koselleck, Postmodernidad.

Abstract: This text addresses the human experience of time and its acceleration in the present day, due to the dynamics of production and productivity established since modernity but intensified in postmodernity. This analysis begins by describing the historical-hermeneutical position of humankind and its modification over time. From this foundation, the text describes the symptoms of current historical time, highlighting the phenomenon of late-modern hyperacceleration, which has been discussed in various ways by Reinhart Koselleck and Giacomo Marraao, among others.

Keywords: Historical Experience, Temporality, Hyperacceleration, Koselleck, Postmodernity.

Experiencia temporal

El trasfondo que se elige para escribir y darle sentido a la historia, con sus posteriores conceptualizaciones históricas, depende de la noción de tiempo. El historiador puede comprometerse con una idea de tiempo lineal, cronológica, cíclica, retrospectiva o con peripecias entre el pasado y el futuro; muchas de las ocasiones no es una decisión consciente, sino que es dada por el contexto y las implicaciones ideológicas del

autor, en todo caso, la reconstrucción del pasado incluirá las nociones del tiempo experimentado, vivido y sentido por el ser humano.

La experiencia del presente, del momento histórico y el contexto que lo enmarca necesita de la comprensión para ser consciente de su posición; en el caso del historiador, su contexto, sus pasiones, sus métodos, reflejan el tipo o forma de historia que estructurará: toda su experiencia queda plasmada en los textos, nos transmite su testimonio en primera persona y a viva voz: “el estar referido a la propia posición es constitutivo de la experiencia histórica y del conocimiento histórico” (Koselleck, *historia/Historia*, 121). Por lo mismo, es preciso reflexionar sobre la misma posición temporal, dado que ésta cambia en el movimiento histórico, y con él:

Los conceptos proveen a los actores sociales las herramientas para comprender el sentido de su accionar, elevan la experiencia cruda (*Erfahrung*), la pura percepción de hechos y acontecimientos, en experiencia vivida (*Erlebnis*). Y de este modo, conectan también entre sí las diversas vivencias en *unidades de sentido*, actúan de soporte para sus conexiones estructurales. [...] En ellos se encarna [...] la interpenetración de presente, pasado y futuro, que es la que define la historicidad de nuestra existencia, la temporalidad del ser. (Koselleck, *Los estratos del tiempo*, 16-17)

Para Heidegger y Gadamer, el ser humano ha sido arrojado al mundo y proyectado hacia el futuro, se comprende a sí mismo a partir de anticipaciones, las cuales le permiten prevenir “los golpes de la existencia”, incluso el último e inevitable golpe de la muerte. La *comprensión* es el modo de ser en la existencia y la *interpretación* la posibilidad de aclararla (Grondin 129-131). “Esta comprensión hace consciente al ser humano de su posición en el tiempo-espacio, su cronotopo específico. Le permite elucidar las condi-

ciones concretas de su existencia: límites humanos, pertenencia a una cultura determinada, esferas sociales, políticas y económicas” (Buendía 22).

Es por ello, que el problema de la historia afecta directamente a la humanidad, pues no “se trata sólo de que los humanos tengamos una historia en el sentido de que vivimos nuestro destino en fases de ascenso, plenitud y decadencia. Lo decisivo es que precisamente en este movimiento del destino buscamos el sentido de nuestro ser. El poder del tiempo que nos arrastra despierta en nosotros la consciencia de un poder propio sobre el tiempo a través del cual conformamos nuestro destino. En la finitud misma indagamos un sentido” (Gadamer 35). Por esto, el modo de ser de la humanidad en la historia conlleva intrínsecamente un halo ontológico, indicando no sólo los hechos que se consideran históricos, sino los momentos y los instantes de la existencia humana. La continuidad de la historia, el fluir del tiempo y el instante de la existencia recuerdan el antiguo análisis agustiniano acerca del ser del tiempo, en el cual el ser humano es consciente de la incardinación del tiempo pero, debido a su fugacidad, no es capaz de explicarlo objetiva ni claramente, esto refleja el decurso infinito de los “ahoras”, el movimiento de los instantes, pues el tiempo pasado se disuelve en el presente y deviene un tiempo nuevo, la transición del ser humano y su experiencia incesante del tiempo.

Experiencia histórica

Con estos antecedentes se puede establecer la vinculación intrínseca del tiempo en el ser humano, posibilitada por la experiencia y su posterior interpretación. Sin embargo, en algunas ocasiones, la historia presenta movimientos que rompen con las nociones de tiempo establecidas e, inversamente, el tiempo devasta, deja en ruinas y desgarrar las conceptualizaciones acerca de cualquier sentido de la historia. Si

nuestra experiencia del tiempo cambia, igualmente, cambia la idea de historia.

El término “crisis” proviene del verbo griego κρίνειν y tiene diferentes acepciones: separar, juzgar y cortar; si se le considera como una noción temporal, su significado se asocia a cortar la continuidad temporal, existe un antes y un después de este punto. Esta discontinuidad en la historia se tipifica como: crisis históricas, que no siempre son movimientos acelerados, ni tan abruptas o revolucionarias como se les considera; en la mayoría de los casos, las rupturas no son totales, sino procesos graduales, paulatinos y que, sigilosamente, transcurren por largos periodos hasta que tiempo después se logra contemplar sus resultados o efectos. En particular, se cree que un intempestivo acontecimiento, planeado o no, tal como una guerra, una invasión, la caída de un gran imperio o el encuentro con todo un nuevo continente podría modificar el rumbo de la historia; la incoherencia y la inverosimilitud que presentan los sucesos no esperados, dentro de una realidad histórica, hacen evidente el paroxismo de los mismos acontecimientos y modifican, o más bien, renuevan el enfoque histórico del ser humano pero no fractura la historia ni su experiencia temporal.

Los movimientos de la historia ya sean acelerados o paulatinos son fenómenos permanentes que originan ocasicos, devoran la actual interpretación de la realidad y dejan todo en ruinas, a la par que preparan y construyen una nueva restauración. Al expresar que no existe un desarrollo progresivo de la historia ni un sentido último, la continuidad del tiempo histórico se manifiesta como el único elemento constante, revelando que la única verdadera y radical crisis que podría sobrevenir a la historia sería la ruptura de la continuidad a través de la suspensión del tiempo.

Incluso si el tiempo comenzará un retroceso existiría una orientación; por ello, el fin de la historia sólo equivaldría al quebranto de esta continuidad,

que no está significada como la mera continuación de los sucesos, sino como el interés esencial de la existencia humana por conservarse y renovarse. Es decir, la prosecución de una continuidad histórica posibilita el surgimiento de una consciencia que contemple el legado humano a través de los tiempos conformando una tradición. Asimismo, “el delgado hilo de la pura continuidad sin comienzo, progreso ni final no sostiene ningún sistema” (Löwith 41); no obstante, se presenta como la única prueba que otorga duración y significado a la experiencia temporal del ser humano para ser consciente de su historia.

La desintegración de los esquemas que unificaban el devenir histórico bajo un fin último y las rupturas de las leyes progresistas de la historia fueron rebasadas por un paradigma de reflexión que posibilitó, metódicamente, analizar las regularidades y los cambios del curso de la historia, elaborando múltiples modelos explicativos, sin subordinar o significar el sentido a presupuestos doctrinales determinados. Aunada a la crítica del documento, la toma de consciencia acerca del hecho histórico permitió distinguir entre acontecimientos cortos y de larga duración, originando nuevos sectores enfocados al aspecto político, social, económico, cultural y a concepciones más complejas como ideologías, mentalidades, imaginarios y dimensiones simbólicas del ser humano.

Estas representaciones conceptualizaron la duración de los acontecimientos en corta, larga o nula y crearon una nueva perspectiva de investigación, reconociendo, expandiendo y enriqueciendo la realidad histórica. Asimismo, con la ampliación espacial y temporal, el pasado comienza a complejizarse, pues además de prescindir de un suceso realmente acaecido para escribir una historia, ahora también “una explicación histórica eficaz tiene que reconocer la existencia de lo simbólico en el seno de toda realidad

histórica [...], pero también confrontar las representaciones históricas con las realidades que representan” (LeGoff 13-14).

Los sentidos del pasado son originados y multiplicados por la consciencia histórica que estructura el tiempo en cronologías históricas y no históricas. De esta manera, los tiempos del pasado se entrecruzan, confluyen y coexisten en una realidad idéntica y diversa a la vez. La consciencia histórica, a partir de una posición o perspectiva de la realidad, genera impresiones del tiempo, las categoriza inteligiblemente y las conjunta con las modalidades de la experiencia de la historia.

La interpretación del pasado, bajo un tiempo irreversible, admite una identidad temporal; pues, aunque la realidad de los acontecimientos pasados ya ocurrió, está conectada de forma necesaria con el presente y, debido al inevitable devenir, proyecta el lanzamiento a una realidad abierta, oscura e impredecible. La noción de un tiempo que ha transcurrido definitivamente construye un contexto que señala un antes y un después para cada acontecimiento y, a causa de la progresividad, genera una experiencia de tensión hacia el futuro.

La experiencia histórica del ser humano oscila en un tiempo irreversible que va del recuerdo a la expectativa y la consciencia histórica se distiende entre las dimensiones del pasado y el futuro. La noción de un tiempo fragmentado quebranta los sentidos determinados de la historia, disgrega las dimensiones temporales de la realidad histórica y acelera la marcha del tiempo, ocasionando que el pasado se desvanezca más rápido en la lejanía, el presente transite provisoriamente y las expectativas del futuro se integren a la actualidad en cuanto emergen. Esta irrebasable relatividad arroja una experiencia histórica acelerada, discontinua y fracturada por referir a “la permanencia del pasado en desaparición” (Koselleck,

historia/Historia, 131), los intempestivos cambios y transformaciones del presente e impulsar a un futuro con nuevas figuras, progresos y evoluciones.

Sin importar la ambigüedad de la perspectiva, los sentidos o la actitud que se manifieste individual o colectivamente, ya sea desde alguna doctrina o ideología, la historia debe continuar siendo el testigo del tiempo y cubrir las concepciones temporales: “desde la esperanza, tan pobre de experiencias, en el futuro hasta la investigación del pasado, despojada de expectativas” (Koselleck, *historia/Historia*, 133). La historia como categoría, impresión o enigma necesita comprender “a la vez la Historia y las historias; el concepto «historia» indica una escala cambiante de posibles experiencias: espacio de acción y proceso, progreso y desarrollo, fundación de sentido y destino, acontecimiento y hecho.” (Koselleck, *historia/Historia*, 150). La historia se abre como un campo de experiencia y como todo concepto debe consumarse en la realidad.

Aceleración... Hiperaceleración

Mas el futuro tiene por sí mismo la condición de no llegar nunca;

lo que se hace real es el porvenir, dejando de ser porvenir y

convirtiéndose en presente.

El porvenir no trasciende la caverna temporal;

el futuro proporciona, por lo menos,

una ilusión de trascenderla. (Zambrano, 349)

Los abruptos cambios del mundo, las revoluciones sociales e industriales, las subsecuentes guerras mundiales del siglo XX, la globalización y los avances tecnológicos, ocasionaron un cambio en la percepción del tiempo, la aceleración del tiempo en la Modernidad contrajo un cambio en la experiencia histórica: “sólo se puede concebir la modernidad como un tiempo nuevo desde que las expectativas se han ido alejando cada vez más de las experiencias... este tiempo nuevo, es el tiempo de la aceleración, que ha escindido, sin reconciliación posible, la expectativa de la experiencia, la esperanza del recuerdo, el futuro del pasado” (Koselleck, *Aceleración*, 20-21). Sin lugar a duda, la aceleración de la Modernidad no se compara con la hiperaceleración de la Postmodernidad, donde abunda, por un lado, la acumulación de recursos naturales y económicos, por otro lado, su distribución asimétrica, la sobreexplotación y contaminación del medio ambiente; con la irreversibilidad del tiempo ya instaurada en el futuro, la expectativa engulle totalmente a la experiencia, originando una temporalidad quebrantada.

Si hubiera una forma de describir la actual existencia del ser humano, no sería una carrera en donde compite para llegar más lejos, esa imagen definiría a la Modernidad que concebía un progreso ilimitado; uno de los modos más adecuados sería pensar en una rueda giratoria anclada estáticamente, al igual que las ruedas para hámster, en la que se debe acelerar más y cada vez más, sin parar, el objetivo es ir rápido y mantener el ritmo, pues no hay dirección ni meta a la que llegar y, pues ni siquiera se va a algún un lugar. Sin embargo, si dejamos de acelerar, perdemos la estabilidad y se vislumbra la amenaza de caer al vacío.

En esta visión de la aceleración, cada ciclo en esa rueda estática debe ir en aumento, así los logros son efímeros y poco relevantes, no importa tanto el

logro, sino que se consiga rápido para establecer el siguiente y, así sucesivamente, en una escalera “infinita” de logros; ya que, como se mencionó, no hay lugares ni metas a las que llegar y mucho menos lugares tranquilos para llegar a descansar. Esta aceleración tiene muchas raíces e, igualmente, muchas consecuencias, pero su principal motivación es la economía.

Las perspectivas del tiempo antiguo y actual son completamente diferentes. En la antigüedad se concebía al tiempo como un ciclo de nacimiento y muerte infinita, inspirado en el bucle cósmico, en algunas culturas esa muerte, también significaba un nuevo comienzo, resurrección. Posteriormente, la existencia se convirtió en una línea continua (*Illo tempore*) con un inicio y un final; en la Modernidad, ese final escatológico, se secularizó y se cambió por el progreso, ya no había un fin del tiempo, sino crecimiento y avance hacia un sitio mejor. No obstante, esta noción también se terminó por desechar ante la pérdida de las certidumbres: científicas y religiosas. Ahora, el tiempo es una continuidad tan grande y extensa que los acontecimientos pierden significado, incluso la especie humana se pierde en los eones del universo. En la antigüedad se medían los días, los meses y los años; ahora, lo que importa medir son las horas, los minutos y los segundos. Todo va más rápido, las pautas entre un acontecimiento y otro son cada vez menores, casi inmediatos; de este modo los espacios y las distancias también se degradan y desaparecen. Al día de hoy, nos podemos comunicar con personas que están en diferentes sitios del mundo: con una amiga en São Paulo, con mi prima en París, con un amigo en Madrid y otro en Iztapalapa, no importando la hora ni la distancia, todos conectados al mismo momento, tenemos a la mano productos que años atrás eran inconseguibles en nuestra región y, gracias al avance tecnológico, podemos optimizar nuestro trabajo sin

estar “presentes”, la evidencia de esto, son los últimos años de educación a distancia y clases virtuales:

Se abre el abismo entre la experiencia precedente y la expectativa venidera, crece la diferencia entre pasado y futuro, de manera que el tiempo en que se vive se experimenta como ruptura, como tiempo de transición en el que una y otra vez aparece algo nuevo e inesperado. La novedad aumenta en el campo de sentido del tiempo y tanto más porque antes de la tecnificación de la comunicación e información, la aceleración había llegado a ser una experiencia fundamental y específica del tiempo”. (Koselleck, *Futuro pasado*, 321)

El tiempo y el espacio se están reduciendo debido a la velocidad de las comunicaciones y los traslados geográficos; si bien, esto abre un espectro de infinitas posibilidades, no significa que el ser humano esté preparado para ellas o siquiera que pueda comprenderlas en su totalidad. El planeta no se mueve ni se comunica, procesa y produce a la velocidad del ser humano o tiene la capacidad de adaptarse fácil y rápidamente a los cambios bruscos de gran escala. Hemos dejado atrás al mundo.

Una de las consecuencias del mundo simultáneo e interconectado es que, por un lado, nos permite conseguir más información, trabajar, comunicarnos y comprar donde sea, pero nos condiciona a estar siempre “disponibles” tanto para nuevas tareas y trabajos como para compras, ofertas, entretenimiento y miles de cosas más. Desconectarse es como dejar de vivir en esta realidad inmediata, no sólo el mundo se abre a nosotros, inversamente, nosotros nos abrimos a él. Como dice F. Nietzsche, en *Más allá del bien y mal*, “cuando miras largo tiempo a un abismo, también éste mira dentro de ti” (Aforismo 146). Estamos en un sedentarismo frenético, donde desde nuestra silla enfrente de la computadora, parece que todo ocurre

muy rápido, pero objetivamente apenas se observa algún cambio; sólo se trata de acelerar más, para producir y consumir más.

La política también es un ámbito que se ha acelerado, política exprés y de redes sociales: los políticos “legislan” a la vez que se promocionan para las siguientes elecciones, las ideologías, los resultados para la población o los proyectos públicos son secundarios, ante el desfile de personalidades, escándalos y controversias que sólo buscan dar notoriedad. Todo es tan rápido que incluso los detractores, desde sus sillitas enfrente de sus computadoras, los llamados activistas virtuales, forman hordas indignadas para declarar su inconformidad, pero al final no existe un consenso u organización real, se pierde el interés y nunca se efectúa la acción. Al final, regresan a sus sillitas para esperar el siguiente espectáculo que acapare su atención y “organizar” una nueva horda, nada es tan importante porque siempre surge algo nuevo, ejemplos hay varios: los movimientos antivacunas, los “expertos” opinando sobre la retirada de las tropas estadounidenses de Afganistán, la invasión de Rusia a Ucrania y un largo etcétera. La política no puede evitar ser acelerada, de ahí que los mandatarios busquen llegar al poder y solamente eso. El proceso nunca es importante. Igualmente, esto se refleja en los proyectos políticos que son acotados por el tiempo que estarán en el poder; un proyecto que incluya una renovación o mejora de los sectores públicos, de salud, educación o economía no pueden concretarse en seis años; al final de su mandato, nada se concluye y el sucesor propone nuevos proyectos, se vuelve un bucle de obras sin terminar.

Una opción que se observa podría ser rehabilitar la perspectiva de la larga duración braudeliana, enfocada a lo social, para establecer proyectos en periodos más largos de tiempo y, que los nuevos mandatarios que arriben al poder, les den continuidad. Académicamente, ocurre algo similar en los procesos de adquisición y comprobación de conocimiento. Los es-

tándares que establecen algunas universidades para cursar, concluir y obtener el título o grado son cada vez menores, ciclos más cortos (trimestres y cuatrimestres), carreras universitarias en dos años; a la vez que los trabajos finales intentan evitar temáticas que contemplen amplios periodos de tiempo o investigación. “Esta enfermedad tiene incluso nombre: cortoplacismo” (Guldi y Armitage 15). Las humanidades tampoco se salvan de esta hiperaceleración. “Al parecer, nadie, nadie puede escapar a la amenaza crónica del cortoplacismo” (Guldi y Armitage 14).

Esto no puede ser de otra forma, pues en una realidad donde los medios virtuales y de comunicación configuran “la realidad objetiva”, se ven obligados a publicar cientos de notas diarias, de modo que, a eso que se le nombra “actualidad”, más que información relevante, es un mar de notas inocuas que carece de sentido, significado y cercanía con la realidad. Esta rapidez en la información exige una síntesis, un resumen del resumen de cualquier aspecto del mundo: noticias, libros, películas, series, obras de arte, culturas antiguas o actuales, en general, cualquier conocimiento; todo para aprenderlo, no en profundidad, sino sólo más rápido. Incluso, en redes sociales, ya sólo se leen los titulares periodísticos, ya no hay tiempo ni de entrar al enlace y leer la noticia o el artículo por completo. De la misma manera, el ocio y el entretenimiento también deben ser rápidos, hasta para perder el tiempo debemos ser rápidos y si es posible productivos.

Si bien, la tecnología nos libera del trabajo; igualmente, nos condiciona y posibilita para hacer más trabajo. En esta tendencia de aceleración, el ahorro del tiempo sirve para gastarlo en intentar ahorrar más tiempo, que servirá para ahorrar más y así *ad infinitum*; básicamente, acelerar en un bucle sin fin, buscar tiempo para tener tiempo. Otro ejemplo es la comida rápida e instantánea: todo el trabajo y tiempo que nos podría costar salir de casa y buscar los ali-

mentos, prepararlos, cocinarlos y servirlos, se omite o se “ahorra” con tres minutos en el microondas, en sólo tres minutos tenemos una sopa, unas palomitas, una lasaña, una pizza, lo que sea que esté congelado en nuestro refrigerador. La comida se acelera cada vez más, basta ir al supermercado y ver toda la variedad de alimentos pre-procesados, alterados o “diseñados” que se ofrecen: el queso no es queso, la leche no es leche, el atún no es pescado, los cereales son azúcar, los vegetales y frutas parecen de cera, sin mencionar la desconexión mental de los sabores: pasamos de sabores naturales a los saborizantes artificiales; incluso se pueden encontrar sabores inventados como: la gran variedad de productos de “fuego” (picantes), cereza brillante, el clásico Mundet rojo y hasta podemos encontrar alimentos que indican que su sabor es a unicornio.

Las consecuencias de la aceleración las podemos encontrar en cada aspecto de la vida social y cultural actual: la industria de la moda lanzando colecciones de ropa cada semana, a pesar de la violación de los derechos laborales y los daños ambientales que comete; de igual forma, la explotación laboral de los estudios de animación tanto cinematográficos como de videojuegos para producir más rápido sin bajar la calidad; la obsolescencia programada de los dispositivos tecnológicos, obtener nuevos teléfonos, nuevas pantallas y lo más actual en tecnología para estar “actualizado”; la industria musical, donde los “artistas” deben obtener éxito tras éxito, ya no sólo nuevos álbumes y vídeos musicales, sino también publicar su vida privada en redes sociales para mantenerse vigentes; finalmente, la uberización con el fácil acceso a diversos servicios y plataformas, eliminando los intermediarios, ocasionando pérdida de empleos y controversias económicas con la recaudación de impuestos. La tendencia es seguir y seguir acelerando, pues si se logró mucho en un ciclo, el siguiente debe ser más rápido, inmediato y casi simultáneo.

Al final de todo esto surge la pregunta: ¿Cuándo parar?... Si me lo hubiera preguntado en 2019, no tendría respuesta pero después de los acontecimientos iniciados por la pandemia de COVID-19, en 2020, cuando el tiempo se detuvo, y contemplar un mundo paralizado, con las calles de las grandes ciudades europeas vacías, sin movimientos multitudinarios entre continentes y la economía pausada; se atisbaba un nuevo paradigma, más esperanzador, como si de un reset se tratara, estaba la pauta para comenzar con una nueva relación con el planeta, con los medios de producción, incluso con nosotros mismos, un hito en la historia moderna de la humanidad, al menos así se esperaba. Sin embargo, ese instante duró muy poco; la aceleración comenzó nuevamente, y se trasladó a lo más íntimo, a los hogares, ocasionando una explosión de pedidos “en línea”, entregas a domicilio, sobre carga de trabajo, exigencias de estándares físicos y mentales, otra vez lo mismo: objetivos efímeros, pero ahora “en línea”, produciendo y consumiendo sin salir de casa. Esta crisis histórica no fue lo suficientemente “verdadera” para renovarnos radicalmente y transformarnos tanto a nivel fundamental, en lo político y lo social, como a nivel esencial, en lo espiritual y cultural.

La hiperaceleración en la postmodernidad se acompaña de un sentimiento de urgencia y presenta síntomas que se manifiestan colectivamente en el actual tiempo histórico. La humanidad quiere seguir el ritmo de la aceleración, pero no lo logra, ocasionando la ansiedad de no llegar nunca a ningún lugar. La urgencia como imperativo social contrae patologías, por esto mismo, la sucesión y continuidad del tiempo no está garantizada. De hecho, fenomenológicamente, el tiempo se puede anular e ignorar.

La noción de tiempo es individual y cambia en cada persona, ya que no existen medidas objetivas, la configuración de su temporalidad está en función de su contexto y cultura. Igualmente, la velocidad del

transcurrir del tiempo está bajo la perspectiva individual y depende de varios factores como la edad, el género, la ubicación geográfica, el nivel de estrés, entre otros. En distintos estudios sociológicos y psicológicos, además de obras literarias, hacen evidente que el tiempo transcurre a diferentes velocidades para todos:

Pasado, presente y futuro están unidos en un anillo recursivo único, en el que cada uno recibe su significado de los otros dos, pero es el presente el que ostenta un puesto fundamental, puesto que todos los problemas son problemas del presente [...] hay problemas pasados en el presente, problemas presentes en el presente y problemas futuros en el presente. Así, el tiempo es una determinación de sentido. Un acontecimiento no se limita a acontecer, sino que acontece con una relevancia concreta y, en función de esa relevancia, vuelven a organizarse el pasado y el futuro. (Castro, 163)²

La descronologización del tiempo debe entenderse como la *ausencia de diferencia significativa entre “ayer”, “hoy” y “mañana”* (Castro 164); esta sensación donde se altera el sentido de la temporalidad, no sólo de forma cronológica, sino también emocional, surge en estados de ánimo de sufrimiento o trauma.

La incertidumbre y el temor hacia el futuro se cifra bajo la ansiedad, es la presencia de una preocupación excesiva por acontecimientos que aún no ocurren; en la depresión, el tiempo se diluye, no transcurre, hace que parezca que, cada día que pasa, es uno más parecido a ayer, este sufrimiento hace que se pierda el significado del presente, irónicamente, contrae los otros dos tiempos, pasado y futuro, en un instante estático que parece infinito, un presente que parece eternidad. De forma inversa, la melancolía conjunta los tres tiempos, pero los transforma en un

lastre que nos impide avanzar: los errores del pasado pesan tanto que siguen e inundan el presente y el futuro se vislumbra vacío. “El melancólico sabe con certeza que la pérdida del futuro ya está realizada, puesto que este futuro no es más que la sombra de un pasado fijado en una suerte de eternidad” (Castro 165). La nostalgia: el dolor de regresar, del griego: νόστος (nostos = regreso/volver) y ἄλγος (algos = dolor), es el anhelo por un tiempo pasado que, generalmente, se considera mejor y más feliz, este recordar trae consigo un pequeño placer, pero manchado por la tristeza, porque es un tiempo al que no se puede volver.

Consideración final

Aunque las transformaciones temporales se contemplen casi imposibles, el inexorable viaje hacia el futuro sí lo podemos modificar o al menos dotarlo de otro sentido; paradójicamente, debemos alejar nuestra mirada, pero nunca apartar los ojos del futuro. En medida de lo humanamente posible, debemos comprender que no tenemos más que el presente y para que la tendencia opresora de la aceleración disminuya, el futuro y su expectativa deben dejar de ser el objetivo, “cuando la dimensión del futuro pierde la carga simbólica profunda que la legitima, es decir, cuando... deja de ser una perspectiva liberadora” (Marramao, *Minima temporalia*, 89) del desolador presente, es posible adherirlo a nuestro transcurrir.

“Todo futuro determinado por un proyecto sólo puede convertirse en realidad si tiende hacia el pasado” (Marramao, *Minima temporalia*, 90). Justamente, ahí radica la relevancia de la irreversibilidad del tiempo, los acontecimientos quedan ahí, hechos, sin modificación. Nuestras acciones son decisivas porque se proyectan al futuro. Puesto que el pasado no está estático, encerrado y conservado en un mu-

² Sixto Castro, *La trama del tiempo. Una exposición filosófica*, Salamanca: Editorial San Esteban, 2002, p. 163.

seo; la imagen del tiempo pasado como irreversibilidad provoca este fenómeno que lo termina anquilosando y silenciosamente le arrebató su utilidad, sentido y significado para existir en el presente y la esperanza para transformar el futuro:

Cada concepción de historia va siempre acompañada por una determinada experiencia del tiempo que está implícita en ella, que la condiciona y que precisamente se trata de esclarecer. Del mismo modo, cada cultura es ante todo una determinada experiencia del tiempo y no es posible una nueva cultura sin una modificación de esa experiencia. Por lo tanto, la tarea original de una auténtica revolución ya no es simplemente “cambiar el mundo”, sino también y sobre todo “cambiar el tiempo”. (Agamben, 131)

Finalmente, para afrontar, fluir y comprender que el tiempo ya sea una magnitud física, una dimensión del universo o una simple ilusión, contamos con un tiempo inconcebible, el Kairós: “el tiempo de la forma viviente, el tiempo del mundo que evoluciona porque, en su origen, fue propiciado por un kairós. Sólo podemos vivir la dimensión del tiempo oportuno, del tiempo kairológico” (Marra-mao, Kairós, 133), asimismo, existir y concebir que “las tres dimensiones del tiempo: pasado, presente, porvenir, aparecen fundidas y ninguna de ellas sobrepasa a la otra. No se vive sólo del porvenir, ni del pasado; tampoco extasiados en el presente sino en una fluencia donde insensiblemente todo pasa y va quedando” (Zambrano 273).

Referencias

- Agamben, Giorgio. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Traducido por Silvio Mattoni. Argentina: Adriana Hidalgo editora, 2007.
- Buendía Chavarría, R. A. “Historia y memoria: conflicto de interpretaciones”. *Tesis Psicológica*, vol. 20, núm. 1, 2025, pp. 14-25.
- Castro, Sixto. *La trama del tiempo. Una exposición filosófica*. Salamanca: Editorial San Esteban, 2002.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método II*. Traducido por Manuel Olasagasti. Salamanca: Sígueme, 2010.
- Grondin, Jean. *Introducción a Gadamer*. Traducido por Constantino Ruiz-Garrido. España: Herder, 2003.
- Guldi, Jo y David Armitage. *Manifiesto por la historia*. Traducido por Marco Aurelio Galmarini. Madrid: Alianza editorial, 2016.
- Koselleck, Reinhart. *Aceleración, prognosis y secularización*. Traducción, introducción y notas de Faustino Oncina Coves. España: Pre-Textos, 2003.
- Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Traducido por Norberto Smilg. España: Paidós, 1993.
- historia/Historia*. Traducción e introducción de Antonio Gómez Ramos. Madrid: Trotta, 2010.
- Los estratos del tiempo: estudios sobre historia*. Traducción por Daniel Innerarity, España: Paidós, 2001.
- LeGoff, Jacques. *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Traducción por Hugo F. Bauzá. Barcelona: Paidós, 1991.
- Löwith, Karl. *Historia del mundo y salvación. Los presupuestos teológicos de la Filosofía de la Historia*. Traducción por Norberto Espinosa. Buenos Aires: Katz, 2007.
- Marramao, Giacomo. *Kairós. Apología del tiempo oportuno*. Traducción por Helena Aguilà. España: Gedisa, 2008.
- Minima temporalia. Tiempo, espacio, experiencia*. Traducción por Helena Aguilà. España: Gedisa, 2008.
- Zambrano, María. *El hombre y lo divino*. España: Alianza Editorial, 2020.

Breve acercamiento a *La Repetición* de Søren Kierkegaard

A Brief Introduction To Søren Kierkegaard's The Repetition

Mauricio Alan Gutiérrez Victoria^{1*}

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

mauriciogr588@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0007-4422-1955>

<https://doi.org.10.54167/leteo.v7i13.2327>

Artículo enviado: 08-03-2026

Artículo aceptado: 11-05-2026

1 * Mauricio Alan Gutiérrez Victoria es egresado de la licenciatura en Filosofía de parte de la Universidad Autónoma del Estado de México. Es parte del equipo del Seminario de Filosofía Moderna y Contemporánea, dónde ha participado en diversos congresos, así como en ponencias sobre Albert Camus y Søren Kierkegaard.

Resumen: La repetición es un texto que nos coloca frente a un concepto que cuestiona no solo la existencia, sino a la inmediatez y la modernidad. El escrito pretende arribar a tales respuestas desde un supuesto que, respondiendo a una categoría, es enfrentada desde algo completamente diferente. El seudónimo Constantino Constantius nos lleva por una narrativa que pretende hacernos caer en un juego de confusión, quizá con la finalidad de vernos reflejados en un modo de ser que, a la postre, arroja resultados poco deseados. Este artículo explora elementos que rodean al texto desde la propuesta de la filosofía kierkegaardiana, con el propósito de reconocer si aquellos resultados son fructíferos o estériles.

Palabras clave: repetición; estético; seudónimo; engaño; cristiandad.

Abstract: Repetition is a text that places us in front of a concept that questions not only existence, but immediacy and modernity. The writing aims to arrive at such responses from an assumption that, responding to a category, is faced from something completely different. The pseudonym Constantine Constantius takes us through a narrative that aims to make us fall into a game of confusion, perhaps with the aim of seeing ourselves reflected in a way of being that, in the end, yields undesirable results. This article explores elements that surround the text from the proposal of Kierkegaardian philosophy, with the purpose of recognizing whether those results are fruitful or sterile.

Keywords: Repetition; aesthetic, pseudonym; to deceive; christendom.

Introducción

Me parece prudente iniciar este trabajo desde los elementos con los cuales se ha comenzado a leer a una

figura como lo es Søren Kierkegaard. Esto responde a una serie de circunstancias en torno al todo de su obra, cosa que obliga una lectura ya cargada de múltiples concepciones. No resulta imprudente arrojarse a sus textos en blanco respecto a lo que propone, pero, en definitiva, ofrece diálogos que deben ser enmarcados para aterrizar un contenido que puede resultar críptico. La repetición es uno de esos casos, pues lo que le rodea no es solo una trayectoria de textos ya publicados antes, de los cuales podemos encontrar ecos en el texto a revisar, como sucede con la ironía, sino también la peculiaridad de ser publicada bajo seudónimo, cosa que, como se verá más adelante, responde a algo más que un mero capricho de anonimato.

Sumado a lo anterior, el mensaje del texto puede confundir al lector, quizá esa sea su intención, ante lo cual, las temáticas encontradas en el texto se han dividido en dos partes a propósitos de este artículo: la parte estética y la parte religiosa. Si bien, ambas son cuestiones abordadas en el texto, no es esta propiamente su constitución, la cual se reparte en tres apartados divididos entre reportes y cartas. De ese modo, para este trabajo principalmente se ha pretendido abordar la parte estética, de forma inevitable se hace referencia a temáticas que también le son propias, tales son los casos de lo religioso, la labor del seudónimo y el engaño.

Desarrollo

Si bien, tanto la lectura casual como el acercamiento especializado a la obra de Kierkegaard pueden ser igual de fructíferos, no ocurren de la misma forma. Esto es explicado desde la intención del escritor de Copenhague declarada en varios de sus textos, me detengo en dos de ellos para referenciar tal acercamiento: sus *Diarios* y *Mi punto de vista*. En el primer caso, de manera inmediata nos encontramos con la siguiente idea:

Es necesaria una luz para determinar otra luz. Ya que si uno se imaginara completamente a oscuras y pen-

sara en un punto de luz, no podría determinar en absoluto qué punto es, porque en la oscuridad no se puede establecer ninguna relación espacial. Sólo cuando aparece otra luz es posible determinar el lugar de la primera en relación con la segunda. (Kierkegaard, *Primeros diarios*, 33)

Lo anterior ya nos coloca en una circunstancia que será tan común como intencionada dentro de la obra de Søren Kierkegaard, a saber, la publicación de textos en constante referencia a sus contrapartes. Tal forma de presentar sus textos no ocurre siempre de manera radical, como con *Temor y Temblor* y *La Repetición*, publicadas a la par en año, mes, día y lugar, a saber, el 16 de octubre de 1843 en la librería de Ritzel, según señala Alastair Hannay en *Kierkegaard. Una biografía* (259).; pero es confesado por el propio escritor danés que a cada texto le corresponde un contrapeso que juegue su papel dentro de lo que se busca transmitir, esto se puede ver en *Mi punto de vista*, desde el momento en que se hace referencia a la labor como escritor: “Naturalmente, no me importa el placer que ha encontrado o pueda encontrar el llamado público estético al leer, atentamente o de pasada, las obras de carácter estético, las cuales son un disfraz y un engaño al servicio de la cristiandad; porque yo soy un escritor religioso” (30).

Remite de manera inmediata a la intención de llevar al lector a lo religioso, cosa que no puede ser lograda de manera directa, antes bien es necesario colocarse en la posición de aquel a quien se pretende encaminar, justamente en ese punto de referencia que contrasta la finalidad, a saber, lo estético. Señala José Luis Evangelista al respecto de lo estético dentro del pensamiento de Kierkegaard que: “El estadio estético no debe confundirse con los estudios estéticos, de corte filosófico, o con el mero placer, sino con la evasión de sí por medio de la excitación sensorial, anímica o espiritual, incluso si éstas son displacenteras. Se trata de una inmediatez cercana a la huida...” (Evangelista, 35). Forzar la voluntad a realizar algo que no le nace

sería llevar por el camino del necio a quien no pretende acelerar el paso, lo estético entendido como lo anterior se ofrece como la vía mediante la cual el sujeto pretende distraerse de su propia existencia, “Por tanto, el escritor religioso debe, ante todo, ponerse en contacto con los hombres, es decir, debe empezar con obras estéticas. Estas son las arras. Cuando más brillantes sean esas obras, mejor para él” (Kierkegaard, *Punto de vista*, 53).

Lo anterior equipara la cristiandad con lo estético, esta parece haber ofrecido una realidad distinta a la que le permite al sujeto tener contacto consigo mismo, llenando de ilusiones sumergidas en la inmediatez. Se reitera su labor de encaminar al lector hacia lo religioso, lo cual se hace al colocar un anzuelo que le resulte tan propio que pueda ser engañado, el seudónimo juega entonces su papel, se ofrece como un ser existencial poseedor de una verdad que lleva a cabo no solo desde su saber, sino en la práctica; en diferentes momentos tal certeza adquiere la cara del sujeto que la experimenta, en ocasiones es un poeta que habla sobre la fe sin poseer la fe misma, en otro lugar es un seductor que lleva a cabo sus juegos y observa el impacto de estos, o puede ser un juez intentando esclarecer las caras de lo ético. Evangelista nos habla de ello como:

En Kierkegaard, la diversidad de autores se convierte en una importante variedad de seudónimos, quienes, como sucede con los autores de una escuela o corriente filosófica, se vinculan por ejes temáticos y presupuestos, pero también presentan contradicciones, descalificaciones y una fuerte crítica, análisis y recuperación entre sí. (16)

Lo anterior lleva al lector de la mano desde algo que le resulte familiar, ello con la finalidad de colocarlo en aquel lugar que le era ajeno en una primera instancia representado un contrapeso; el tránsito que se propone se da desde lo estético (o estético-ético) a lo religioso. En esa línea, nos remitimos a la modalidad

expuesta en *Mi punto de vista del engaño, y cristiandad* explicada en *Ejercitación del cristianismo*. El primer concepto se remite a la forma en que se debe presentar el texto, dado que el contacto no es directo:

...no se debe empezar de este modo: yo soy cristiano; tú no eres cristiano. (...) No se debe empezar de este modo: vamos a hablar de estética. El engaño estriba en el hecho de que uno habla de ella para simplemente para llegar al tema religioso. Pero, en el caso que suponemos, el otro hombre se halla bajo la ilusión de que lo estético es el [Cristianismo]: porque, piensa, yo soy cristiano y, sin embargo, él vive en categorías estéticas. (Kierkegaard, *Punto de vista*, 71)

Tal será la labor del escritor en relación con los posibles lectores, una comunicación diferente que no es directa ni confrontativa. En ese sentido, el otro concepto señalado es justamente aquello desde lo cual Kierkegaard pretende descolocar al sujeto, pues la *cristiandad* ha difuminado su fe en ilusiones de la inmediatez y la razón, cosa expresada a través de *Anti-Climacus*:

Mas ésta es precisamente la desgracia – y lo ha sido durante demasiado tiempo – de la cristiandad: que Cristo no es una cosa ni otra, ni el que era mientras vivió en la tierra, ni tampoco – lo que es objeto de fe – el que será cuando vuelva, sino alguien sobre el que de una manera ilegítima se ha llegado a saber algo por la historia; que era algo sencillamente grande. De una manera ilegítima e ilegal se ha llegado a ser *sapiente* sobre Cristo, cuando lo permitido es llegar a ser *creyente*. (Kierkegaard, *Ejercitación*, 59)

Con ello se ha aclarado un poco desde donde habla Kierkegaard, es posible pasar al texto *La repetición* con una última aclaración: lo religioso no puede ni debe ser definido en este lugar. Los elementos anteriores han ofrecido un marco que permite un acercamiento desde la siguiente pregunta: ¿por qué hablar de la repetición? Desde la forma hasta el fondo, tal interrogante rodea la peculiar forma del escrito,

pues se presenta como un texto que nada responde a una redacción sistemática; la intención es clara, no pretende ser un cumulo de conceptos ordenados a la perfección, en ese sentido, la forma críptica ya revela que el contenido del texto no es para cualquiera. El primer contacto que tenemos es un tipo de reporte en el cual se nos coloca en la historia de un joven enamorado que se ve rebasado por la fuerza de su pasión, a la par de una declaración inmediata:

Porque la *repetición* viene a expresar de un modo decisivo lo que la *reminiscencia* representaba para los griegos. De la misma manera que estos enseñaban que todo conocimiento era una *reminiscencia*, así enseñará también la nueva filosofía que toda la vida es una *repetición*. (...) *Repetición* y *recuerdo* constituyen el mismo movimiento, pero en sentido contrario. Porque lo que se recuerda es algo que fue, y en cuanto tal, se repite en sentido retroactivo. La auténtica *repetición*, suponiendo que sea posible, hace al hombre feliz, mientras que el recuerdo lo hace desgraciado... (Kierkegaard, *La repetición*, 33)

En esa misma línea, se contrapone el amor-recuerdo al amor-repetición con la intención de aterrizar la búsqueda en el joven enamorado. Confesado su amor y correspondido por la muchacha en la que sus ojos ahora se reflejaban, nuestro joven parecer colocarse en las mieles más dulces del amor, pero, según cuenta el narrador, tal rebose de pasión solo terminó por revelar su naturaleza más profunda, su melancolía. Con tal estado de ánimo, nos hallamos en el punto clave de la situación, en el hecho de que “La muchacha no era en realidad su amada, sino simplemente la ocasión que despertó en él la vena de la actividad creadora y lo convirtió en un poeta” (Kierkegaard, *La repetición*, 47). Tal sentencia coloca al joven enamorado en la estética expresada a través de su melancolía, vuelve poeta al jovial muchacho y, entrado en ese estado, podemos ver el intento de movimiento de la repetición en la inmediatez. Caído en la desesperación de su melancolía, renunció a su relación entregándose al re-

cuerdo de ella, entendía que la mujer había sido presa de tal ilusión y, decidido a no ser injusto con la mujer, toma la elección de emplear todos sus dotes para hacerla feliz, pero ello solo la vuelve una carga que, confesada a quien narra los hechos, lo vuelve errático en su proceder. Con tintes sumamente autobiográficos, la narración continua en el punto donde se le insta al joven a que tome una decisión:

¡Conviértete a ti mismo en un ser despreciable que solo encuentra alegría engañando y mistificando! (...) Entonces será ella la que vence, la que tiene toda la razón, y tú quedarás desprovisto de todos los derechos. Pero no emplees esta táctica con demasiada rapidez, pues esto sólo serviría para encender todavía más el amor que ella siente por ti. (Kierkegaard, *La repetición*, 56-57).

Sumado a ello un rumor de una relación del joven con otra chica, rumor esparcido por el narrador, pretende colocar al joven fuera de su estado de melancólico-poeta y reubicarse en el lugar donde pudiera estar con la muchacha desde el amor. Pero sucede que antes de poner en marcha las cosas, el joven desaparece. La narración anterior ha sometido al lector a las consecuencias del amor-recuerdo, eso es lo que afectaba al joven enamorado, el haber caído en cuenta de que aquel sentimiento del cual fue presa solo duró lo que dura un instante; la repetición no fue comprendida por su juventud, solo el amargo recuerdo.

La repetición se ofrece como una vía distinta al recuerdo y como confrontación la mediación y cristianidad, porque por un lado repiensa las categorías de la filosofía desde otras aristas, pues "...la repetición es propiamente lo que por error ha dado en llamarse mediación" (Kierkegaard, *La repetición*, 33), y por otro lado pareciera insinuar el modo adecuado de ser ante Dios, ya que "La repetición es la solución de toda concepción ética; la repetición es la condición *sine qua non* de todo problema dogmático." (Kierkegaard, *La repetición*, 72). La dialéctica de la repetición se pre-

senta como aquello que ha sido y que vuelve a ser, es decir, lo que es propio de la existencia que habiendo sido, vuelve a existir de nuevo, ofreciendo siempre lo mismo, he ahí la repetición.

Ante tales eventos y declaraciones, se realiza un viaje a Berlín en búsqueda de la repetición, se visitan los mismos lugares que un viaje realizado con anterioridad, con la distancia que ofrece el tiempo. Si nos apegamos al relato anterior del joven enamorado, podemos preguntarnos que fue de él y, confiando en el juicio de Catalina Elena Dobre:

Entonces según está idea llego a la conclusión que el joven es la creación de Constantius y la podemos entender como una imagen en un espejo. El poeta es su doble. Es lo que él quiere ser pero sólo lo puede ser en la imaginación porque su realidad es de ser un esteta y un psicólogo; él no puede ser un poeta, no puede ser una excepción, por lo cual no puede acercarse a la repetición desde una perspectiva religiosa. ¡Necesita al poeta! Pero en este demonismo suyo, en este manejo astuto de la comunicación, Constantin Constantius tiene una gran virtud: guardar silencio absoluto. (29)

La ya señalada estancia en Berlín solo era el intento de ser aquello que no se puede ser, de buscar aquello en donde no se puede encontrar, la mayor expresión de esto se da en las figuras del teatro que rodean su visita al Köningstädter, jugando con la idea de ser sombra y no uno mismo, de encarnar multitudes de papeles en el escenario siempre ignorando aquello que uno en realidad ya es, pese a que, irónicamente, uno busca tanto oírse a sí mismo como poder ignorarse en el ruido del escenario. Todo ello causa desesperación al no poder aterrizar la propia existencia en aquello que tanto se ha buscado, y es evidente al momento de confesar Constantino Constantius frente al espejo que "Al fin y al cabo había descubierto que no era posible en absoluto la repetición, y me había convencido de ello abandonándome justamente a toda clase de repeticiones posibles" (Kierkegaard, *La repetición*, 119)"

Conclusiones

¿Qué es, entonces, la repetición? Quizá, desde lo religioso, alguien que sea poseedor de tal categoría nos lo pueda mostrar (no así, definir), desde lo religioso, la labor en torno a Job será para otro espacio. La repetición es una expresión de vida que permanece en el individuo, siempre eterna, nunca ofrece nada nuevo, pero permanece imperecedero en su renacer. Lo estético o lo especulativo vuelven sus repeticiones infértiles, pues se ofrecen desde el instante, en un momento tan propio como acabado, algo que tan pronto es deja de ser. La búsqueda realizada desde lo estético, desde la inmediatez que se desvanece en el instante, efímero como un parpadeo, es una búsqueda infértil de poseer aquello que fue definido como clave dentro de la existencia, de nuestra existencia. La pregunta planteada no parece ofrecer claridad cuando se le enfrenta desde lo estético, antes bien parece colocar al lector en una posición que no resulte del todo ajena y que, en ello, pueda reconocer al mono en el espejo que se ha hecho pasar por hombre del claustro pero que, en el fondo, sigue siendo mono; la repetición ha colocado a quien cree poder repetirla en la imposibilidad. Nuestro joven enamorado ha sido engañado por sí mismo, pues ha sido presa de su melancolía colocándose como poeta, y aquel momento de liberación, cruda como se le ofreció, titubeó sabiéndose imposible ser algo que hasta ahora no había sido. Su estancia, o huida, lo ha hecho buscar algo que es propio de lo religioso, creyendo que lo podría conquistar desde una existencia estética.

Referencias

- Elena Dobre, Catalina. “Constantin Constantius, el enigmático autor de un libro sui generis: La repetición”. Guerrero Martínez, Luis, et al, Coord. *Los seudónimos en la comunicación existencial*. Ciudad de México: Sociedad Iberoamericana de Estudios Kierkegaardianos. 2011.
- Evangelista, José Luis. *Cinco aproximaciones heterodoxas al personalismo: Kierkegaard, Buber, Levinas, Cohen y Marcel*. Querétaro: INFINITA. 2020.
- Hannay, Alastair. *Kierkegaard. Una biografía*. Trad. Nassim Bravo Jordán. Ciudad de México. Universidad Iberoamericana. 2010.
- Kierkegaard, Søren. *Ejercitación del cristianismo*. Trad. Demetrio Gutiérrez Rivero. Madrid: Trotta. 2009.
- Los primeros diarios*. Volumen I. 1834-1837. Trad. María Binetti. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana. 2011.
- Mi punto de vista*. Trad. José Miguel Velloso. Madrid: SARPE. 1985.
- La repetición*. Trad. Demetrio Gutiérrez Rivero. Madrid: Alianza Editorial. 2018.

***Etérea* de Iram Evangelista, entre lo abyecto y lo cotidiano: una poética de la descomposición**

Etérea by Iram Evangelista, Between The Abject And The Everyday: A Poetics Of Decomposition

Ana Gabriela Hernández González^{1*}

UNIVERSITY OF NEW MEXICO

aherna@unm.edu

<https://orcid.org/0000-0003-0876-0832>

<https://doi.org.10.54167/leteo.v7i13.2344>

Artículo enviado: 20/03/2026

Artículo aceptado: 22/05/2026

1 * Ana Gabriela Hernández es originaria de Chihuahua, México. Estudió Letras Españolas en la Universidad Autónoma de Chihuahua. Realizó sus estudios de Maestría y Doctorado en Letras Hispánicas en la Universidad de Nuevo México. Actualmente, es docente y coordinadora del programa de herencia en el Departamento de Español y Portugués de UNM. Sus áreas de interés son las narrativas mexicanas que iconizan figuras históricas femeninas en la literatura mexicana actual, la escritura creativa, poesía y cuento, así como la escritura creativa y la literatura como recursos en clases de lengua. Durante su trayectoria profesional ha publicado ensayos académicos y creativos en diversas revistas, y ha colaborado en los libros de poesía *Monólogos sin eco*, *Agualluvia de letras* y en el libro de crítica literaria *Transgresión femenina*.

Resumen: *Etérea* forma un universo narrativo donde la muerte, la enfermedad, la violencia y la putrefacción son parte de una normalidad inminente. *Etérea* articulan una estética en donde lo abyecto y etéreo se mezclan y se contraponen en lo cotidiano. En este texto analizaré cómo en los relatos “Violeta”, “El pesar de los días” y “Siamara” el cuerpo se sitúa en el cruce entre la sombra, lo abyecto y lo cotidiano. La insistencia en lo corporal, en su degradación, su violencia, su olor, podría leerse como una exploración de los límites de lo representable unido a un tono natural y auténtico.

Palabras clave: Narrativa corta; Teoría de lo abyecto; Julia Kristeva; Minificción.

Abstract: *Etérea* forms a narrative universe where death, illness, violence, and decay are part of an imminent normality. *Etérea* articulates an aesthetic in which the abject and the ethereal blend and contrast within the everyday. In this text, I will analyze how, in the stories “Violeta,” “El pesar de los días,” and “Siamara,” the body is situated at the intersection of shadow, the abject, and the everyday. The insistence on the corporeal—its degradation, its violence, its smell—could be interpreted as an exploration of the limits of representation combined with a natural and authentic tone.

Keywords: Short fiction; Theory of the abject; Julia Kristeva; Microfiction.

La palabra etérea, nos lleva a pensar en una estética alta, una belleza inaudita. Con este título para el libro de Iram Evangelista, podríamos decir que el autor define la belleza como una fuerza que puede estar entre lo abyecto y lo cotidiano. Al leer el libro *Etérea*, no pude dejar de pensar en la construcción de lo abyecto. ¿Puede lo abyecto ser cotidiano y sublime? ¿puede llenarse a lo sublime de lo abyecto?

En el libro de Evangelista, pensar en lo abyecto es también pensar en lo etéreo.

Para George Bataille, lo abyecto lleva al individuo a verse en su propia fragilidad, su identidad no es un territorio firme sino que está en medio del pantano o sea en un lugar caótico, en donde la identidad se disloca para mostrar lo que no podemos simbolizar fácilmente. El libro *Etérea* habla precisamente de eso que los humanos no queremos nombrar, lo abyecto. Los actos oscuros del ser humano. Este humano reflejado en el narrador de los relatos, muestra la sombra, concepto que el sicólogo Carl Jung desarrolla para mostrar todo aquello de la personalidad humana que alberga aspectos inconscientes, reprimidos y negados, impulsos inaceptables y todo lo que podría volvernlos inapropiados o indeseables socialmente. Iram Evangelista en *Etérea*, hace un acto de mucha vulnerabilidad, como hombre y como escritor, ya que muestra no una sombra que refleja al autor, sino que representan una sombra abrumadora del yo humano. Lo abyecto fascina y atrae, pero a la vez crea repulsión porque nos han prohibido hablar de ello. Evangelista rompe los prejuicios y escribe lo innombrable mostrando la sombra de lo humano a través de historias llenas de lo abyecto.

Sin duda el autor hace de ambos, lo abyecto y cotidiano, una poética de la descomposición. Los cuentos presentados en *Etérea* forman un universo narrativo donde la muerte, la enfermedad, la violencia y la putrefacción forman parte de la vida cotidiana con una normalidad inminente. El universo narrativo del libro narra de una forma casual cómo lo abyecto podría estar en cualquier parte de nuestra vida. Lejos de que esta abyección sea un efecto gratuito de la narración en cada relato, estos relatos articulan una estética coherente que puede leerse desde la teoría de lo abyecto.

Para Kristeva lo abyecto es aquello que perturba la identidad, el sistema y el orden. Es lo que no respeta límites ni reglas: aquello que se sitúa entre el sujeto

y el objeto (ej. cadáveres, excreciones, fluidos), provocando repugnancia y terror al revelar la fragilidad del ser al mismo tiempo que esto reescribe la identidad individual de los personajes y del sistema social.

En *Etérea* el cuerpo es bello aun en la forma más abyecta. El cuerpo no es solo un objeto de aversión, sino un territorio donde se inscriben el dolor, la memoria de los cuerpos como objetos simbólicos de lo abyecto. El cuerpo es también un lugar etéreo aún en la muerte o descomposición.

Como ejemplo para esto usaré tres relatos “Violeta”, “El pesar de los días” y “Siamara”. En “Violeta”, el texto instala una tensión entre lo cotidiano y lo degradado: el espacio doméstico, la casa, el patio, el jardín, se convierte en escenario de una progresiva descomposición física y emocional. La enfermedad de Violeta, descrita mediante imágenes como “líquido verde-amarillento” o “carne quemada”, responde a lo que Kristeva menciona como parte de lo abyecto: aquello que desestabiliza los límites entre el yo y el otro, entre lo vivo y lo muerto. El cuerpo enfermo no solo repugna, sino que amenaza con disolver la identidad y la belleza femenina.

No obstante, lo más significativo es que estas imágenes extremas se presentan con un tono natural y auténtico, casi cotidiano. Los diálogos, “¿Y qué puedo hacer, doctor?” (*Etérea* 11), o las intervenciones absurdas del médico (que dibuja en lugar de curar) generan un contraste perturbador que muestran la banalidad del lenguaje conviviendo con la intensidad del sufrimiento. Lo terrible no irrumpe como algo excepcional sino como parte normal de la vida diaria.

El cuerpo es también un metatexto en el libro, que es narrado desde la violencia, el deseo y el control como lo entiende Bataille, o sea como algo abyecto y también sublime. En relatos como “El pesar de los días” y “Siamara”, el cuerpo deja de ser únicamente un espacio de degradación para convertirse en un objeto de deseo, control y violencia. Hay una erotización del

cuerpo femenino muerto, como si fuera algo natural o cotidiano. Los personajes masculinos, entablan conversaciones con estos cuerpos como si estuvieran hablando con una pareja viva en la vida cotidiana. Sin embargo, estas conversaciones no son al principio algo deseado “no puedo acostumbrarme a su compañía” (*Etérea* 15) dice el narrador en primera persona de “El pesar de los días”, sino algo que pasa simplemente como parte de la vida como si el narrador hubiera caído ahí sin pensarlo o sin querer solo siguiendo su sombra.

A pesar de esto, la relación del narrador con el cuerpo de Madilene, un cadáver que conserva en su cama, es una forma de necrofilia simbólica de ser amado hasta la muerte o más allá de la muerte.

De esta manera el texto no se construye desde lo explícito, sino desde una ternura inquietante al darse a un cadáver y no a una mujer viva: “sus caderas sobresalen: son un precioso monte en la llanura, tan linda” (15). Esta estatización del cadáver introduce una ambigüedad fundamental que desplaza el deseo hacia lo inerte, lo frío, lo que ya no responde, lo abyecto en distintos ámbitos.

Por una parte, el amar a una muerte y mantenerla en la cama, por otra parte, a ser amado por un ser pasivo. No puede haber reciprocidad en esta relación, entonces esta se convierte en un deseo abyecto del hombre que convierte el vínculo con esta muerta en una necesidad inminente de dar amor y ser correspondido. El narrador quiere amar en su vida cotidiana (ver televisión, hablar con ternura) y ser correspondido y amado. Lo demuestra cuando habla de todo lo que esa mujer en vida le podría haber dado: “¿me habría quitado el miedo a bucear?” (16).

Lo abyecto es de esta forma, la representación del valor etéreo del amor que solamente puede lograrse en este contexto de fantasía. El tono resulta clave. La voz del narrador no se presenta como monstruosa, sino como íntima, cotidiana y emocional. Esta naturalización de lo abyecto, una relación con una muerta, produce un efecto de extrañeza. El lector se ve obligado a verse en una identidad que no se percibe a sí misma como desviada sino como una pareja ideal. Así, el texto no juzga, sino que expone naturalmente lo innombrable e indeseable socialmente. Los lectores podemos quedarnos perplejos de cómo la narración de vivir y dormir con una muerta es tan natural para el personaje que simula una rutina diaria (ver televisión, amarla, considerarla bella) para luego darnos cuenta que necesita deshacerse del cadáver. Sin embargo, ese momento es un momento etéreo en donde el amado ha hecho todo por conservar el cuerpo y aun en ese cuerpo en descomposición ve la belleza “Madeleine ahora yace con las costillas expuestas, de un color café putrefacto, sigue con gracia” (16) como si describiera a lo abyecto desde la estética de un amor etéreo.

En “Siamara”, la violencia, el secuestro, la tortura y versión del cuento en donde la víctima cambia de rol con el secuestrador y toma el control, configura un espacio donde el cuerpo es territorio de dominación. Sin embargo, lo más perturbador no es la violencia en sí, sino su coexistencia con gestos de afecto. El secuestrador dice: “todo el día me he pasado besándola en la frente” (20) como si fuera una muñeca o un ser muy amado o, “Déjame, déjame tocarte toda. Bonita (21)”. Esta mezcla entre amor, sexismo y maltrato, desestabiliza cualquier lectura simple de la sombra humana. Sitúa el texto en una zona ambigua donde el cuidado y el abuso se entrelazan. Como pasa en realidad.

En esta búsqueda entre el abuso y cuidado. Vemos a una víctima que maltrata a su secuestrador igual o peor que él mismo. Vemos la sombra de la víctima no solo como un acto de venganza sino como belleza. Para el secuestrador ella es hermosa en todas sus formas, ya sea ejerciendo violencia o siendo violentada: “Despiertas por las bofetadas; hela ahí, furiosa y linda, su olor, su lindo olor” (20). La violencia que ejerce Siamara contra el señor P es para este, una forma de enamorarse más de ella. Para él ver la violencia más abrumadora de una mujer normal es verla: “colérica y hermosa” (19), manifestando que él mismo, es también violento y hermoso. Este reconocimiento de que la violencia es etérea, es de nuevo una manifestación de lo abyecto, que muestra las sombras humanas y rompe la normatividad.

En conjunto, estos textos proponen una poética que se sitúa en el cruce entre la sombra, lo abyecto y lo cotidiano. La insistencia en lo corporal, en su degradación, su violencia, su olor, podría leerse como una exploración de los límites de lo representable. Sin embargo, lo que distingue a estas narraciones es su tono natural y auténtico, que evita tanto la solemnidad como el sensacionalismo. De esta manera podemos ver muchas partes compartidas entre lo que se considera etéreo y abyecto.

Los temas como la enfermedad, la violencia, la muerte, los deseos de amar y ser amados, comparten escenario en *Etérea* de una forma en que se entrelazan y se manifiestan de maneras aleatorias desde la parte más oscura de los personajes. Esta sombra está presente siempre al mismo tiempo que lo está lo etéreo. El amor verdadero, los sentimientos de amar y los deseos de sentirse amado, el deseo de la belleza está presentes siempre en los personajes de una forma que cohabita con lo abyecto. Las relaciones personales en los cuentos son profundamente complicadas y escatológicas, pero están narrados con una voz que no busca

escandalizar, sino registrar. No busca ocultar la sombra, pero tampoco busca ocultar lo sublime.

Así, el conjunto puede entenderse como una exploración radical de la condición humana en sus márgenes, en donde cohabita lo abyecto y etéreo, en donde se crea una coyuntura. Ahí donde los cuerpos se desdibujan, la identidad se fractura y la memoria parece ir de lo aceptable a lo inaceptable al mismo tiempo, como si ambos fueran inseparables. En ese espacio, el libro de Iram Evangelista no nos ofrece una redención, pero sí una mirada que puede asustarnos, porque es verídica desde lo más bajo y más sublime de la condición humana. Esta mirada sin duda es directa e incómoda pero también es profundamente honesta.

Referencias:

- Bataille, Georges. *El erotismo*. México: Tusquets, 2020.
- Evangelista, Iram. *Etérea*. Chihuahua: Editores UACH, 2025.
- Jung, Carl. *The Collected Works of C.G. Jung: Volume 9, Part II, AION: Researches Into the Phenomenology of the Self*. Princeton University Press. 1969.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión: Ensayo sobre Louis Ferdinand Céline*. Siglo XXI de España Editores, S.A., 2004.

M I S C E L Á N E A

Erbey Mendoza como Postconversador

Revisión a los ensayos de *A destiempo: prosa dispersa*

Erbey Mendoza As Postconversationalist

Review Of The Essays In A Destiempo: Prosa Dispersa

Iram Isái Evangelista Ávila^{1*}

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIHUAHUA

ievangelista@uach.mx

<https://orcid.org/0000-0002-1065-082X>

<https://doi.org/10.54167/leteo.v7i13.2346>

Fecha de envío: 01/03/2026

Fecha aceptación: 15/05/2026

1 * Doctor en Humanidades-Literatura por parte de la Universidad Autónoma Metropolitana. Posdoctorado en Hermenéutica por la UNAM. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel 2. Imparte cátedra en la Licenciatura en Letras Españolas, Licenciatura en Letras Hispanoamericanas, Maestría en Investigación Humanística y Doctorado en Educación, Artes y Humanidades, en la Universidad Autónoma de Chihuahua.

Líneas de investigación: Literatura fantástica, teoría y crítica literaria, narrativa hispanoamericana siglo XXI, Juan José Arreola, Amparo Dávila, Guadalupe Dueñas, Elpidia García, Liliana Blum. Autor de 6 libros y más de 60 artículos académicos y de difusión en revistas nacionales e internacionales de prestigio. Donde se destacan: *Etérea* (relatos breves: <https://altexto.mx/eterea-gfi0x.html>), *Analogía y Literatura* (teoría literaria: <https://altexto.mx/analogia-y-literatura-lsjbn.html>). Ha presentado más de 60 ponencias en congresos nacionales e internacionales.



Erbey Mendoza es un gran postconversador. *A destiempo, prosa dispersa*, es un libro que reúne 20 ensayos creativos, recreacionales. Son charlas que el autor tiene consigo mismo, que su conciencia tiene con él, habla a todos a ninguno. Erbey es mayormente conocido en Chihuahua como traductor y poeta, Roberto Ransom añade a esto lingüista (Ransom es por cierto el autor del prólogo de este libro. Yo recomiendo, que pasando la mitad de *A destiempo*, si es deseo cambiar a otro tipo de ensayo más tradicional, lean el prólogo y no antes).

Esta faceta ensayística de nuestro autor es y no es nueva. Es nueva porque es su primer libro, tiene varios

ensayos más de corte académico; no es nueva porque presumo de conocer a Mendoza Negrete desde hace 26 años, y he compartido con él algunas de las charlas que leo en este libro, es decir, he “releído” algunos de estos ensayos en su primera lectura. La primera conversación que tuve con Erbey fue sobre literatura, fue una charla informativa, él quería publicar en el primer número de una revista estudiantil que teníamos y cuyo nombre era *Letra Nostra*, solo que ya se había terminado el plazo de envío de trabajos, no porque tuviéramos 100 escritos, sino porque la facultad nos había dado un límite de tiempo, algo así como “si no presentan algo se quedan sin nada”. El, en ese entonces, estudiante de primer semestre de la licenciatura en lengua inglesa preguntó: “Y cuándo vuelve a salir el próximo número de la revistita?”, y yo “¿Revistita? Hijo de tu...” a lo que respondí, entrando de vacaciones. Después no recuerdo cómo seguimos conversando, aunque sí recuerdo que lo hicimos en una cantina llamada “Tívoli”.

“Jot güils” (105), es uno de los textos que más me gustaron, los devaneos literarios que aparecen entre la charla de carros modificados, restaurados, exhibiciones de autos clásicos, son trastocados por anécdotas personales, este tono de charla es recurrente en la plática común del profesor, me refiero a que hablar con Erbey es siempre estar escuchando subtextos. También yo recurro a esa problemática ética de un auto nuevo, ¿por qué lo compro? Por qué me hace ser diferente o una mejor persona tener un auto sacado de agencia, por qué es mejor mi auto que el de un trabajador explotado en el tercer mundo o en el primero, porque los hay, y por qué, sobre todas las cosas, me sentí tan bien al sacar uno 0 kilómetros.

Cuando se es socialmente torpe, uno tiende a volver, en los ratos de soledad, a conversaciones pasadas para corregirlas y agregar argumentos que habrían sido más adecuados o certeros. La mayoría de estos textos

son el resultado de esos instantes. Toda conversación casual tiene como requisito la espontaneidad: debe ser abierta y quedar siempre inconclusa. Su función es la de extender las relaciones humanas, no solucionar asuntos. Estas “charlas” a medias intentan editar mi participación en intercambios sociales anteriores: dicen, demasiado tarde, a destiempo, lo que desearía haber dicho entonces. Mi ambición no termina ahí: también querría suscitar con ellas la continuación de aquellas conversaciones. (27)

Hace tiempo una señorita me contó que ella en primaria era excelente en matemáticas, hasta que se topó con la rana y la escala numérica, “¿y si la ranita salta para otro lado? Y desde ahí perdí el sentido de las matemáticas”. Yo tuve un problema similar, pero con la secuencia de los números, del 77 seguía el 78, hasta ahí ningún problema, luego el 79 y después ¿por qué tendría que venir el 80? Por qué en seguida, por qué enseguida en ese espacio no podrían caber otros números y qué pasaría si los números no van en hilera y se regresan, y porqué deben ir al frente y no hacia arriba o hacia abajo. No sabía cómo explicárselo a la maestra, así que mejor lo escribí, puse una serie de números no derecho, sino que se regresaban, otros que iban hacia arriba hacia abajo. No puedo imaginar la expresión quizá de terror, que pondría mi maestra al observar tal manifestación abstracta de mi auténtica telaraña numérica, resultado final, reprobado, llamada a mis padres porque no era un estudiante, un niño normal. Cito al autor en “Quedarse callado”:

De niño, siempre me hizo ruido la expresión “guarden silencio” que las maestras

repetían hasta el cansancio. Guardar algo, para mí, implicaba ocultarlo o colocarlo en otro sitio que le ha sido previamente asignado con el objetivo de establecer un orden. Así, guardar silencio me sonaba a ocultar el silencio. ¿Y de qué otra forma se oculta el silencio sino a través de la producción de sonidos? En la secundaria, en el taller de Electricidad, el maestro

Wong prefería otra expresión: “Hagan silencio”. Me sonaba más adecuada, justa y coherente. Sólo había un pequeño problema: el ruido –pensaba a media pubertad– se produce mediante la acción. Se hace ruido. El silencio, en cambio, se logra mediante la inacción. Por lo tanto, no se hace. Se deja ser, pensaba. Y aprendí poco de circuitos eléctricos y resistencias”. (129)

La prosa dispersa de Erbey Mendoza es una charla literaria, donde la anécdota, el humor, la muerte, las cosas que parecen no urgentes o inmediatas en la vida, cobran suma importancia reflexiva, se interioriza la jugaba de Michael Jordan contra los Lakers “The move” (41), la aparición de los comics y su impacto en la generación X o “chavo-ruca” en el trabajo “DC comics en la poesía” (96), “Reborujo chihuahuense” (96) detalla una especie de caracterización del ser norteno-chihuahuense en México, quienes, hay que enfatizar, somos distintos al estereotipo que se tiene del mexicano a nivel internacional. Pero también hay espacio para hablar de poesía, de traducción, de historia, y de todas esas temáticas y discusiones que se disfrutan con un buen postconversador que dan pauta a nuestras propias postconversaciones.

“Lo que pasó en este mundo” (116) charla sobre “A Good Man Is Hard to Find” de la estadounidense Flannery O’Connor:

el personaje de la abuela decide realizar el viaje en auto de la familia, ataviada elegantemente. Así, nos dice la voz narradora, en caso de un accidente, cualquiera que la vea muerta en la carretera sabrá al instante que se trataba de una *dama*. Aunque no coincida con el clasismo de la autodenominada dama, si me lo preguntaran a quemarropa, personalmente sí preferiría ser encontrado muerto “bien vestido” a ser encontrado en fajas y con hoyos en los calcetines. En esa misma línea de pensamiento encuentro, por ejem-

plo, las preferencias por ser sepultado o, como Stanley de la serie Malcolm el de en medio, ser cremado y que las cenizas sean arrojadas con una pistola de agua a los participantes del festival “Burning Man”. Aunque el cuestionamiento siempre me ha parecido una maraña difícil de desenredar, vale la pena preguntarse qué importancia puede tener, para quien muere, lo que ocurra después de que uno muera. (118)

La segunda parte de este libro es titulada “Prosa dispersa” (145), tuve que detenerme un momento para averiguar el porqué de esta sección, y me vino a la mente un libro de Juan José Arreola con el mismo nombre, y es que esta sección puede considerarse ensayística con personajes, o cuentos a manera de ensayo o charlas literarias con trama. “Minimalia doméstica: creepy crawlers” (159), habla de varias especies de insectos con los que usualmente convivimos, a manera de comentarios, información científica y humor, las descripciones aquí encontradas nos recuerdan lo abominable que podemos ser nosotros los humanos.

A destiempo, *prosa dispersa* es también un libro didáctico, sobre todo para aquellas personas que desean aprender y conocer el español mexicano, en particular, el norteno. El lector puede instruirse en diversos vuelcos del lenguaje, a apreciar una prosa “común” del habla cotidiano en el norte de México, a percibir nuestro humor, a escribir de una manera más natural.

Para terminar esta presentación, deseo hacer pública una confesión, primero, recuerdo algo que dije al inicio:1) Erbey es un gran postconversador y la parte donde menciono que algunas de estas charlas ya las había tenido con él, luego: “Erbey, me has postconvencido con varios de tus argumentos”.

Referencia

Mendoza, Erbey. *A destiempo: prosa dispersa*. Chihuahua: Universidad Autónoma de Chihuahua, 2024.

<https://altexto.mx/a-destiempo-prosa-dispersa-sff2f.html>



Imagen pictórica: Ezra Alexander Mendoza Hernández

***Etérea* de Iram Evangelista: ensayo en cinco puntos**

Etérea by Iram Evangelista: An Essay In Five Points

Jesús Erbey Mendoza Negrete^{1*}

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIHUAHUA

jmendozan@uach.mx

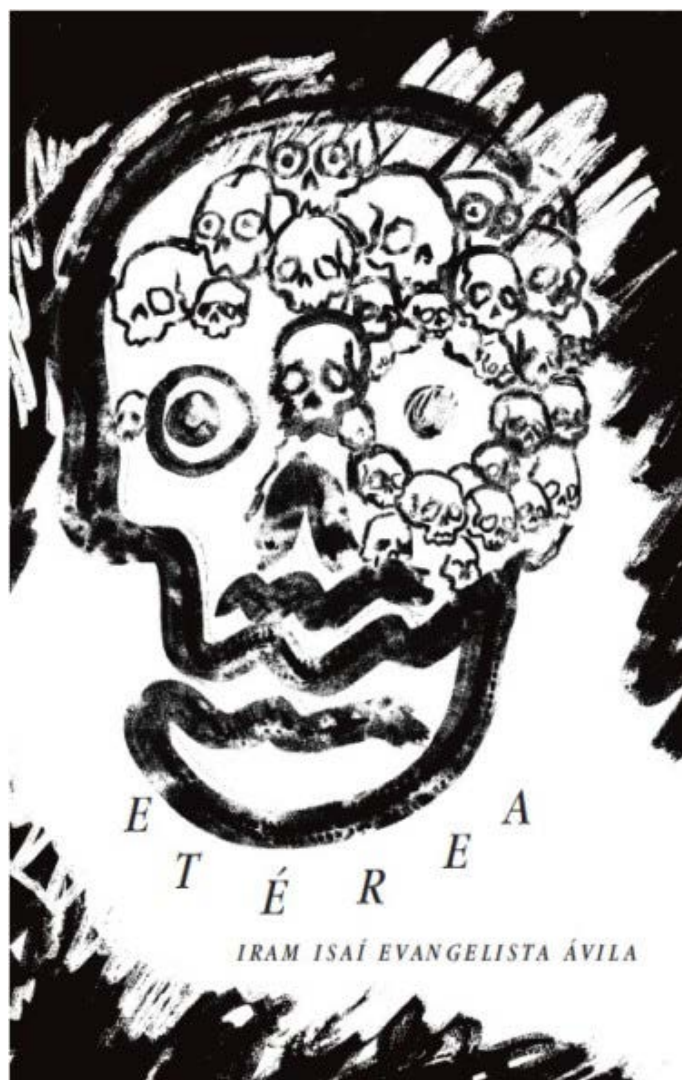
<https://orcid.org/0000-0003-2122-4516>

<https://doi.org.10.54167/leteo.v7i13.2338>

Fecha de envío: 07/03/2026

Fecha aceptación: 12/05/2026

1 * Dr. Jesús Erbey Mendoza Negrete, actualmente se desempeña como docente de la Licenciatura en Lengua Inglesa, de la Maestría en Investigación Humanística y del Doctorado en Educación, Artes y Humanidades de la UACH. También colabora en la Maestría en Lengua, Literatura y Traducción de la Facultad de Idiomas de la UABJO. Entre sus publicaciones están *La expedición punitiva: reporte del General Mayor John J. Pershing* (traducción, UACH, 2014), *Entorno de los días* (poesía, ICHICULT, 2016), *El destino en un sombrero* (poesía, UACH, 2019), y *A destiempo: prosa dispersa* (ensayo, UACH, 2024). También es miembro del Sistema Nacional de Investigadores y del Cuerpo Académico Estudios Humanísticos de la Cultura. Sus líneas de investigación son los Estudios literarios en general y los Estudios de Traducción (en literatura) en particular.



I. Nota biográfica

La carrera literaria evidenciable de Iram Isaí Evangelista Ávila inicia desde su época estudiantil en la Licenciatura en Letras Españolas. Durante sus años como estudiante en dicho programa educativo, fue miembro fundador de la revista literaria universitaria *Letra Nostra*, publicación que duró cuatro años y medio, un record difícil de lograr para un grupo de estudiantes literarios. Posteriormente, en 2007, fue becario del Programa de Estímulos a la Creación y al Desarrollo Artísticos David Alfaro Siqueiros, dentro del rubro de Novela.

Actualmente, y desde hace unos años, es editor en jefe de *Leteo*, Revista de investigación y producción en Humanidades de la Facultad de Filosofía y Letras, UACH. Y este año, en 2025, dentro del programa de publicaciones de la Universidad Autónoma de Chihuahua y el Sindicato del Personal Académico de la Universidad Autónoma de Chihuahua, sale a la luz la colección de relatos *Etérea*, la cual reúne trabajo realizado por Evangelista durante más de dos décadas.

II. Disclaimer

En 2016, el Instituto Chihuahuense de la Cultura publicó, en su colección Solar, el poemario *En torno de los días* a cargo de Víctor Córdoba y un servidor. Fue mi primera publicación en forma de libro. Cuando el libro se encontraba en maquetación, nos solicitaron, por parte del Instituto, la elaboración de un prólogo. Así, los autores decidimos proponer a Evangelista, autor de *Etérea*, que nos hiciera el favor de escribir dicho prólogo. Aceptó gustosamente. Como resultado, la antesala de *En torno de los días* está engalanada con el prólogo titulado “Poesía argumentativa”, de Evangelista.

Su generosidad fue grande ya que también participó, al lado del poeta Alfredo Espinosa, en la presentación del libro que prologó. Partiendo de ello, aprovecho la oportunidad para abrir, mediante estos breves comentarios, el diálogo en torno a esta colección de relatos. Si bien la diferencia entre un prólogo y estas breves palabras es notoria, no deja de intentar fungir a manera de agradecimiento para con Evangelista. Quien reciba en sus manos *Etérea* decidirá si lo que señalo y observo aquí coincide con su lectura, sus apreciaciones y sus valoraciones. En ese sentido corre mi

ambición de emparentar estas palabras con la dignidad de un prólogo.

III. Los personajes de *Etérea* y la inteligencia narrativa ficcional

Estoy convencido de que existe algo que podríamos llamar la imaginación narrativa, o, para darle un giro al estilo Howard Gardner, una *inteligencia narrativa ficcional*. Y así como hay quienes no nos destacamos por tener inteligencia interpersonal, hay los que no tenemos *inteligencia narrativa ficcional*.

Poseer una *inteligencia narrativa ficcional* implica, entre otras cosas, según la presente hipótesis, que detalles tan aparentemente sencillos, como los nombres de los personajes ficticios, sean no solo adecuados, sino prácticamente perfectos. Cuando este tipo de inteligencia escasea y se comete la osadía de escribir ficción, se producen personajes con nombres inverosímiles, o inadecuados, o desabridos, o todas las anteriores. En el caso de Evangelista, no deja de sorprenderme la precisión con la que elige los nombres de sus personajes (pareciera que los personajes se le hubieran aparecido frente a él a presentársele, “Un placer, mi nombre es Carmina” “o soy el Doctor Juan”, o “Hola, me llamo Lili”).

IV. La *varia invención*

En su “Nota preliminar” a *Etérea*, Evangelista hace referencia a “un zapotlanense necio, descarado en el uso de la palabra y la imagen”. Este guiño dista mucho de ser casual o inocente. Es una especie de gesto de cortesía hacia los lectores y lectoras para prepararlos y prepararlas a lo que van a encontrar en *Etérea*. Una de las características más sobresalientes de la

escritura de Juan José Arreola, el zapotlanense referido, quizá la más importante y, para mi gusto, donde se haya el punto clave de su trabajo, es la naturaleza proteica de su narrativa, según definición del crítico e investigador Felipe Vázquez. Algunos especialistas en Arreola, como el mismo Evangelista, Vázquez, coinciden en llamar al género literario que cultivó Arreola “*varia invención*”.

En cuanto a cuestiones taxonómicas, Vázquez señala que “*varia invención*” es un género en el que convergen tipos textuales tradicionales y no tradicionales: por un lado están los “géneros consagrados por la tradición literaria: la novela, el cuento, el ensayo, la poesía en prosa y el teatro”; por otra están aquellos “géneros literarios incidentales o subgéneros literarios” así como otras “formas textuales que están al margen e incluso en el polo opuesto de lo que algunos llaman *literariedad*”: entre estos dos últimos grupos Vázquez destaca “el diario íntimo, la fábula, el epitafio, la entrevista, la carta, el aforismo, la noticia periodística, la parábola, el epigrama, la biografía, el bestiario, la filípica, el anuncio comercial, la reseña bibliográfica, la glosa, el apólogo, la cita parafrástica y la receta culinaria” (Rulfo y Arreola... 62). Otro experto en Arreola, Lauro Zavala, agrupa los géneros textuales que aparecen en la “narrativa” arreolina en más de treinta subgéneros, tanto de origen literario como de origen “extraliterario”. Entre los primeros, Zavala menciona los microrrelatos, los microensayos, minicrónicas, artículos, fábulas, prosas poéticas, epigramas y parábolas, por mencionar sólo algunos (Paseos...165). Entre los de origen no literario menciona los instructivos, las viñetas, los aforismos, los palíndromos, los acertijos, las reflexiones filosóficas, entre otros.

En este guiño a Arreola, les decía, oportunamente colocado en la Nota preliminar de *Etérea*, Evangelista nos hace entrega oficial de la clave para leer su trabajo: una narrativa de carácter proteico: parecida

en ciertos aspectos a la de Arreola, pero con tintes de Poe, crítica social, lucha libre, diarios inconclusos, comerciales de sospechosa índole, entre muchas otras curiosidades al estilo del *Gabinete de curiosidades* de Guillermo del Toro.

V. ¿Qué encontramos en *Etérea*?

Esta colección se inserta en tradiciones de muy diversa índole. Situarla dentro de una sola categoría, revelaría que no la hemos sabido leer o que nos rehusamos a reconocer los diversos caminos por donde se pasea a sus anchas. *Etérea* incluye en sus páginas un poco de la llamada narrativa oscura (*gore*). También podemos encontrar algunos rasgos de literatura con crítica social. Desde la “Nota preliminar” Evangelista nos advierte que encontraremos, también, literatura humorística. Si los interesados he interesadas tiene gustos por atmósferas tristes, de dolor y deprimentes, también las encontrarán en esta obra. Si, en cambio, les gusta el género fantástico, no dejarán de encontrar algunos relatos de esa índole aquí. Si, finalmente, lo que se busca es literatura inclasificable, esta colección es la indicada.

Referencias

Evangelista, Iram. *Etérea*. Chihuahua: Flor de arena, 2025.

<https://catalogo.altexto.mx/eterea-gfi0x.html>

“Poesía argumentativa”. En *torno de los días*. Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2016.

Vázquez, Felipe. *Rulfo y Arreola: desde los márgenes del texto*. México: UACM, 2010.

Zavala, Lauro. *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*. México, D.F.: Nueva Imagen, 2004.

Presentación del libro del Dr. Jorge Alan Flores Flores, El mar mismo, sobre la obra literaria de Enrique Servín Herrera

Presentation Of The Book by Dr. Jorge Alan Flores Flores, The Sea Itself, About The Literary Work Of Enrique Servín Herrera

Dr. Roberto Lawrence Ransom Carty^{1*}

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIHUAHUA

roberto.l.ransom.c@gmail.com

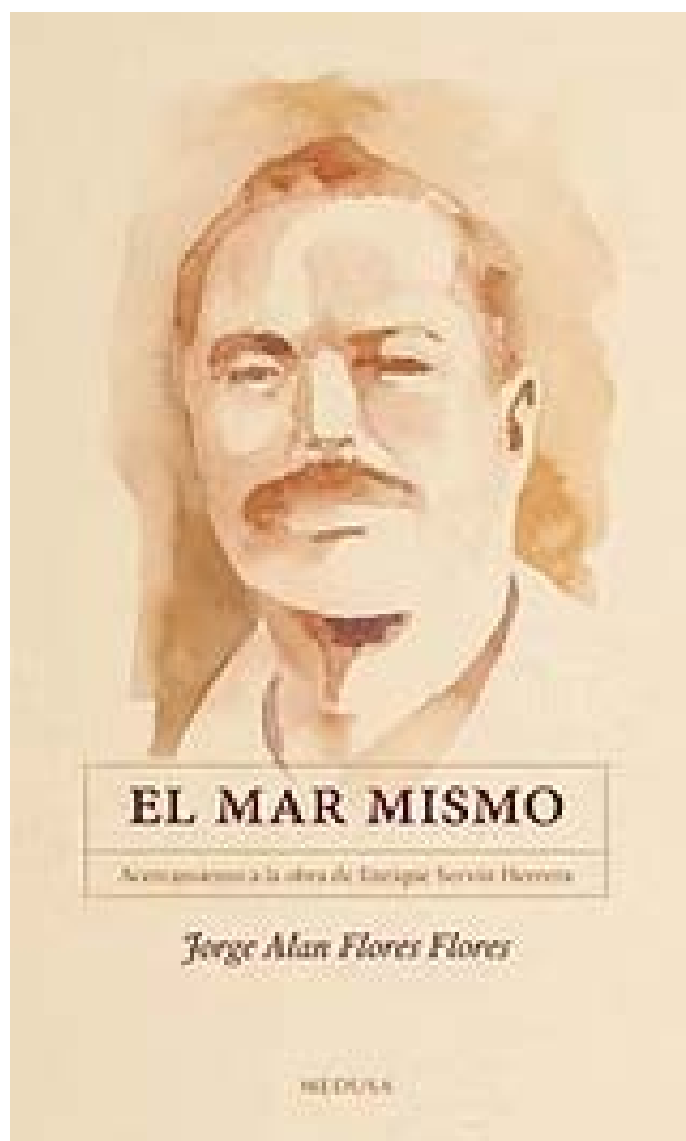
<https://orcid.org/0000-0002-9259-2116>

<https://doi.org/10.54167/leteo.v7i13.2341>

Fecha de envío: 13/03/2026

Fecha aceptación: 15/05/2026

1 * Doctor por la Escuela de Ciencias Religiosas de la Universidad de Virginia. Licenciatura en Literatura dramática y teatro, Letras Modernas, UNAM. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Escritor literario (novela, novela corta, cuento corto, ensayo, teatro, poesía). Profesor de tiempo completo en la Universidad Autónoma de Chihuahua. Líneas de investigación: narrativa y ética, tragedia y pensamiento trágico, catolicismo del siglo XX, estudios de la representación.



El libro del Dr. Jorge Alan Flores Flores me permitió conocer a Enrique Servín, amigo querido, de otras maneras. Lo cual puede resultar extraño, una primera contradicción (en este caso al exterior del libro). Nuestra plática era sobre cantidad de temas, pero pocas veces hablábamos de literatura, y menos de la propia, aunque yo leí y comenté parte de su obra, y el leyó parte de la mía y fue un generoso presentador de la misma. Se requiere de una distancia, supongo, poder mirar a alguien muy cercano como poeta y literato, a diferencia de como persona. Es otro modo de empatía la de Jorge Alan, desde el poco involucramiento en la vida y la distancia ineludible que marca la muerte, pero desde una lúcida cercanía a los

textos de Servín, sobre todo a la poesía. El aspecto más valioso de este libro es Flores como lector.

Flores ha escrito un extraordinario libro por muchas razones, que yo comparo con la Poética de Aristóteles. *El mar mismo* es un libro mucho más extenso que sus 136 páginas, segundo, es muchos libros y, a mi saber, el primer libro sobre la obra de Enrique Servín. Lo atinado del subtítulo, “Acercamiento a la obra de Enrique Servín Herrera” (un género en sí, los subtítulos), y la claridad, profundidad y alcance de ese acercamiento. Llega en muy buen momento y abre vereda. No se puede exagerar su valor. Uno agradece su bella hechura y excelente calidad, a manos de Medusa, una joven casa editorial chihuahuense que ya ha ganado un sitio de prestigio entre las editoriales independientes mexicanas.

Con respecto a lo prometido, Aristóteles. Su Poética es muchas cosas sin dejar de ser sobre todo un tratado filosófico y respuesta a su maestro Platón: historia (literaria), estudios de género (literarios), nomenclatura, normativa, manual de uso. Es el primer libro de su clase. Hemos perdido la segunda mitad del mismo, que versa sobre la comedia, para quedarnos con la primera mitad, que es un estudio general de la poesía dramática pero se concentra en la tragedia clásica ateniense, puesta en escena o leída. Para nosotros, ya no es posible ponerla en escena. Pero su estudio sobre las seis partes que la componen ha formado, en parte al menos, a quienes se dedican al teatro, y a otras artes, por lo menos desde el renacimiento.

En el caso de Flores, ¿cuáles son algunos de estos libros sobre la obra de Servín? De sus lecturas y relecturas para este libro, Flores, a su vez, se queda con el deseo de querer entenderlo mejor, conocerlo. Ahora, la única manera de hacerlo es mediante su legado, frente a la obra. Con honestidad, entrega y rigor nos presenta el primer libro escrito sobre el extraordinario poeta, lingüista, poliglota, traductor, conocedor y promotor de los derechos de las etnias

nativo americanas, en especial los ralámuli, que fue Servín. Es el libro de un lector y de lustros de lectura, de un crítico literario, ético, estético. Es una biografía literaria e historia de la literatura, desde Servín hacia la literatura universal y de vuelta a Servín. Es un ensayo sobre la vocación, el acto de crear, la poiesis de Enrique. Medita la traducción como fenómeno. Atraviesa el libro el amor de Servín a los ralámuli y el valor que le da al poder del mito. (p. 119) Es un trabajo biobibliográfico, de investigación sobre las fuentes y hallazgo de las mismas. Aportación muy valiosa esto último: Jorge Alan como recopilador del “corpus servinista” en sus distintos géneros y medios (107). También es un libro técnico y académico, pero que desborda esos dos enfoques mediante una lectura heurística. Es un entusiasta que lee a un Entusiasta, desde el contagio... a veces casi delirio, y se lee y relee con gozo, sorpresa, agradecimiento, aprendizaje. Es una reflexión estilística sobre la poesía, y prosa, de nuestro querido poeta, que abre, necesariamernte, luminosamente a otros y a otras poetas. Es un estudio sobre los géneros, sobre todo en las páginas dedicadas a *Cuaderno de abalorios*, el título como un verso más, aforismos como ética y como ensayística, el título como género, el abalorio como la liberación del carácter sapiencial del aforismo, el aforismo como argumento o núcleo argumental. Es una nueva forma de aforismo, oculto debajo del disfraz del abalorio. El aforismo servinista.

Lo trató poco como persona, pero sí lo leyó y tuvo la fortuna, como él mismo subraya, de escucharlo en varias clases, de duración diversa, de asomarse a varios talleres breves. Queda fascinado, maravillado, conmovido. Lee Servín en voz alta a San Juan de la Cruz, Lezama Lima, César Adriano (vía Marguerite Yourcenar), Mishima, Arreola, Borges. Percibe que le alarma, casi, a Servín, la tarea (¡la urgencia!) de compartir la verdad y la belleza de los poetas. Lee a los autores ya nombrados y a otros, en voz alta y de memoria, volviendo oralidad la letra impresa, vivificán-

dola, enseñando (escenificando; tenía algo de actor, Enrique: sus personificaciones eran geniales) el acto de leer o escuchar.

Flores muestra y ejemplifica varios de los valores de la poética de Servín: musicalidad, sensibilidad, vitalidad, paradoja, precisión, economía, ironía, finura, fascinación, sentido del humor y, quizá, sobre todo, empatía, afín a la capacidad negativa del poeta inglés John Keats, definida como la “habilidad para renunciar a su propia identidad y empatizar plenamente con el objeto de su poema, ya sea una persona, un objeto o la naturaleza”. En su carta a su hermano (una mini-poética) Keats compara la experiencia del poeta con un gorrión que se integra en el entorno. La capacidad de escribir no “desde una piedra como tal”, como expresa Italo Calvino en sus *Seis propuestas para el próximo milenio*, pero sí desde un perico, por ejemplo. Flores desarrolla el modo en que en la poesía de Servín la imaginación y la emoción se conectan de modo profundo con el sujeto. Esta sensibilidad me parece, en la obra de Servín, no asunto de afinidad con el romanticismo, sino, sobre todo, las enseñanzas cuando niño de su propio padre, y el aprendizaje de décadas con distintas etnias nativo americanas, sobre todo los Ralámuli.

Enrique Servín sería, según el bello libro de Walter Muschg, *Historia trágica de la literatura*, el poeta como cantor a la naturaleza y de lo que el hombre tiene de naturaleza. Jamás supe que pretendiera, sin embargo, ser aprendiz de chamán. Flores muestra y ejemplifica cómo Servín ubica al hombre en la tierra, lo cual me recuerda a Merleaux-Ponty sobre nosotros como “carne del mundo”, entendida como la unión del cuerpo percipiente con el mundo percibido. Olvidar esto ha sido la principal soberbia de Occidente. Sólo en este sentido, en la superación ontológica de la división sujeto-objeto podríamos hablar de una afinidad de Servín con la poesía mística. No podría hablar de él como panteísta, ya que Dios no entra en su poesía.

Jorge Alan escribe: “Sobre el más erudito de los poetas que fue también el más sabio y el más probo”. En esto es una lectura ética. Lo sapiencial como ejemplar se vuela no sólo personal (fue fiel a sí mismo), relacional (familia, amigos, colegas) sino también social, de la ciudad. Creo que de escuchar Enrique a alguien referirse a él como sabio, su reacción hubiera sido una corta risa, una sonrisa irónica, una puntada. Pero sí lo fue (sabio) como bien desarrolla Flores. Baste con hablar de su fidelidad a su familia de origen, a su familia adoptiva, a sus amigos, a sus comunidades. Aparte, un poeta impregnado de tantas poesías en tantas lenguas y épocas no elude (aunque lo desee) la sabiduría. Así que tenemos a un poeta cantor a la naturaleza, emotivo y ético.

Flores menciona la persona del poeta, de modo explícito, poco, pero intuye mucho y esto se vislumbra entre líneas. Servín fue traductor, brillante y nato lingüista, políglota asombroso, también antropólogo autodidacta (aunque no sé si le agradaría esta descripción), conocedor del derecho occidental como licenciado en derecho, poeta, selectivo y extraordinario lector, dueño de una maravillosa biblioteca, “la más bella biblioteca personal que he conocido”, en palabras de Sergio Pitol, pedagogo (su creación de géneros literarios y aportación a los mismos), antologador, compañero de ruta (hijo adoptivo posiblemente, no me toca decirlo) de los ralámuli, viajero. Volvía de sus viajes, a Banff, Canadá, y desde las amistades que surgieron ahí y supo cultivar, a varios países nórdicos, la India, China (varias veces), experiencia justa y merecida de los últimos lustros de su vida, con el asombro de un niño y una vitalidad renovados. Estos viajes marcaron, a mí parecer, un antes y después en la vida de Enrique.

Su obra es una oda al cuerpo humano y su sensibilidad. Es experiencial (100-101). Tenía algo de hedonista y sibarita (dicho como elogio), gourmet, aunque comiera de todo (decía de sí mismo que tenía estómago de trailerero), por ratos, chef, junto con

Tere, su comadre, ¡conversador formidable! Su bagaje era, como escribe Flores, el de una “puerta”, “más que bibliotecario”. Humorística comparación con Borges, con quien Servín comparte –al igual que Jorge Alan–, la visión hedonista de la literatura. Flores agrega que la relación de Servín con Borges se estrecha en cómo conciben la lectura. Borges escribe: “La lectura debe ser una de las formas de la felicidad”. Servín: “[..E]l fin último del hecho artístico, que es el disfrute” (122). Nadie puede leer a fuerzas. Servín fue escéptico ante las capacidades, proyectos y ambiciones humanas. Escéptico frente a las leyes humanas, que son formas de legitimar la corrupción del poderoso. Su antropología sería la de la subordinación humana a la naturaleza.

Un poco para llevarle la contraria a la lectura que hace Flores de Servín, podría argumentar que su gran persona, vida y obra son mejor descritas como las de un hombre racionalista, incluso como un “ilustrado”. Hombre, sobre todo, racional, le temía a cualquier dominio u homogeneización, valoraba la pluralidad y communitas, así como el equilibrio de los poderes, la justicia social, la equidad y la rendición de cuentas (a la vez, los veía como utópicos y era de los pocos temas en los que se mostraba cínico y fatalista). ¿En qué medida no era occidental? Su defensa de los pueblos nativo americanos era desde una óptica occidental, al menos en parte. ¿Cómo entender su rechazo a occidente? Su discurso no era poscolonial o decolonial; era demasiado realista y complejo su pensamiento. Prefería hablar, y actuar, a favor de una formación monolingüe para las etnias nativo americanas (en su lengua materna), para posteriormente –a partir de la secundaria– aprender otras lenguas, comenzando (en el caso de los ralámuli) por el español, y así cursar desde la preprimaria hasta nivel posgrado. Insistía en el éxito de los Inuit en este sentido. Su preferencia por lo no occidental, viene desde las realidades y los saberes de los no occidentales (o mínimamente occidentalizados), pero también viene del rechazo de oc-

cidente a occidente. También habría que considerar, como lo hace Flores, que viajero literal (en las lenguas y literaturas de épocas muy distintas, en el mundo) su visión histórica tendería a una visión de éras más que de décadas. Nunca le escuché decir nada sobre “eternos retornos”, “metempsicosis” o la historia entendida como sólo cíclica. Fue un excelente ejemplo de algunas de las principales virtudes de la civilización judeocristiana y grecolatina. Le abrumaba, como a muchos, la violencia y la corrupción de nuestra realidad mexicana. Por lo mismo, no creía en las instituciones. En otra latitud o longitud quizá hubiera escogido la social democracia o la democracia socialista. Podría incluso imaginar a Servín como un anarquista no violento y comunitario *avant la lettre*. Flores no ignora esto. Habla desde el Cuaderno de abalorios de la “racionalidad y preocupación humanística y filosófica” de Servín (106).

¿Desde dónde escribe Flores? Nos da tres discretas pistas. Bloom, ver epígrafe, “de quien me he servido para dar un marco teórico a la obra y sensibilidad del maestro chihuahuense”. Flores considera genio a Servín. Carlyle: “Toda obra humana en el fondo es deleznable, pero su ejecución no lo es”. ¿Qué diría Servín de estos esfuerzos (encomiables) *post mortem*, cuando en la vida debía sobrevivir como poeta cortesano pero la corte era el gobierno del Estado de Chihuahua? ¿Le cuadraría cualquier culto a la persona, cualquier idealización? Quizá agradece esta fama, kleos, tan clásica, la única supervivencia posible. ¿Se imaginaría así por momentos? ¿Era su propio artífice también en esto? El tercero es Rorty que atraviesa el libro de Flores de modo transversal, siempre discreto, nunca dominante, con sus valores de contingencia, ironía y solidaridad (como base de una sociedad demócrata), también título de unos de sus libros. Sé de Flores, Bloom, Rorty y Servín (así como Nabokov) que son liberales, de alguna manera y, quizá, sólo en parte. ¿Las influencias en Flores llevan a un *strong misreading*? No lo creo, ya que es Flores quien escribe

y aun cuando la inclinación sea hacia la genialidad, está bien sustentada y libre de sentimentalismos. No prosigo en este breve *excursus* ya que es tema para otro ensayo y más propio de una biografía que de una presentación.

Lo que más me conmovió de este libro, que es una trenza multicolor, fueron las páginas en las que Jorge Alan se muestra, se posiciona, como discípulo (desde la obra de Servín). Se plantea las preguntas cardinales sobre el poeta: ¿Qué posición toma frente al mundo? ¿Frente a la tradición? ¿Cuál es su sitio como poeta? Hay en Flores una postura casi ignorada en la actualidad, muy ligada con lo anterior: reconocer al autor o autora, su excelencia, su impronta en la vida propia del lector. Habrá escritoras y escritores valiosos sobre quienes no se ha escrito libro alguno. También habría que considerar que el libro de Flores parte de la poesía, traducciones y otras prosas de Servín para volver a las mismas; es decir, el libro no es objeto de estudio desde otros campos como la teoría crítica o los estudios culturales. Se parece más a aquellos estudios filológicos, estilísticos, comparativos, valorativos dentro de una lengua. La tradición de siglos de los grandes críticos literarios, de la teoría literaria. Fue la principal práctica de no pocos de los grandes lectores, hombres o mujeres, quienes ponían sus reflexiones por escrito, dentro y fuera de la academia, muchos de ellos excelentes y hasta brillantes prosistas. Para quienes tienen mi edad ahora, así como hace una o dos generaciones, para no extendernos de más, sus textos fueron parte de nuestra propia formación humanista.

No los nombro, ya que los que me vienen a la mente son en su mayoría hombres y europeos o estadounidenses. ¡De ahí una de las razones (no sin validez) del exilio, parcial y, espero, no permanente, de los no nombrados del ámbito universitario! Es el ensayo de Flores, en esto, una hermenéutica de la recuperación con respecto a una manera de entender y practicar las humanidades, así como de algunos valores humanís-

ticos que no deberíamos desechar a la ligera. Flores, mínimo, quiere que se siga leyendo a quienes nos dan voz y carne, así como placer, con su obra.

Christopher Domínguez Michael, uno de nuestros propios críticos literarios, expuso como parte de un ciclo de conferencias, como integrante de El Colegio Nacional, un discurso sobre los críticos del sur de los Estados Unidos en los años veinte y treinta del siglo pasado: “Los críticos son, en buena medida, discípulos, seguidores, a veces críticos, antagonistas, de la figura de T. S. Eliot, cuya sombra se extiende sobre la primera mitad del siglo XX y más allá: son críticos muy importantes, poco conocidos del gran público o de la pequeña minoría que se ocupa de los asuntos literarios, pero su importancia es capital en la crítica literaria del siglo XX, porque ellos fueron quienes integraron a la crítica literaria al circuito universitario”.

Es propio de la naturaleza de cualquier texto literario logrado lo que deja sin resolver, como pregunta, paradoja, contradicción. No hay texto que valga la pena que no esté lleno de contradicciones, que no son lo mismo que la ambigüedad como falta de oficio. Esto no es una debilidad del texto, al contrario. Un buen ensayo tiene su forma, termina donde termina, se le ve el envés (como si fuera una hoja del reino vegetal, o un tapete) pero también abre innumerables veredas. Hay contradicciones, tensiones irresueltas en la obra y vida de Enrique Servín. La única carencia –menor– en el libro de Flores es, justo, que éstas no se evidencian más. Por otra parte, entiendo esto como expresión de la admiración hacia la persona y el poeta, y el dolor ante su ausencia. Además, hay que considerar la urgencia de la tarea de dar a conocer y resguardar su obra.

Supongo que mi extrañamiento sería ante sostener en lo alto la obra y olvidar al hombre. Confío que es un temor infundado, aunque todos seremos olvidados. El mismo Flores escribe que seguirá leyendo a

Servín y escribiendo sobre él. Sólo menciono, sin elaborarlos, ya que no es lo propio de una presentación de libro, cuatro de estas consideraciones. El primer punto: pienso en Kierkegaard, en Eclesiastés 1:18: “en la mucha sabiduría hay mucha angustia, y quien aumenta el conocimiento, aumenta el dolor”. No tenía una disposición trágica Servín, pero sí en parte melancólica o nostálgica. *Solitude* pero también *loneliness*, con todo y los muchos grupos o comunidades discretas de amigos. Admiré siempre en él su gusto por la vida. Pero sí le angustiaba el gobierno y la política, la violencia, el futuro inminente de los ralámuli que veía como una incluso mayor degradación. Para lo segundo uso la cita de Pessoa que hace Flores en su libro sobre la vida (52): “la verdadera que soñamos en nuestra niñez [...] la falsa [...] que es la práctica, la útil, aquella en la que acaban metiéndonos en un cajón”. Flores escribe: “Para Servín, la vida verdadera, evidentemente, es la poesía” (54).

Claro que nos acompañan Bloom, Kermode, Zambrano, Rorty, Nussbaum, Borges. Hay una tensión entre esta otra vida, más verdadera que el cotidiano, no en el sentido, por ejemplo, cristiano, sino más cercano a la genialidad gnóstica o romántica, así como a la inmortalidad pagana otorgada a los grandes bardos, que son escritores para la posteridad. Flores subraya, sin embargo, lo que Servín tenía de humilde, “Le concedió un poco de timidez a su carácter ameno, social y amable” (55). Pero a la vez amarra esto a lo que escribe justo antes: “Antes bien, el poseer la llave, el ser la llave, le hizo más humilde y respetuoso”. Flores señala la contradicción, pero no se detiene en ella. Tercer punto, o quizá más un añadido al segundo: Su descuido de su propia obra, restarle valor, publicar muy poco. La buena fortuna de hallar su obra inédita en computadoras ya en desuso y diskettes. Genio que no cuida ni publica su propia obra. En vida, una paradoja más, Enrique parecía preferir, como autor, la invisibilidad, y no la fama o la permanencia. Claro, cabe pensar que siempre escribió para la posteridad,

lo cual parecería lo contrario a la humildad, o estrategia de esperanza. No hay manera de saberlo. Otra paradoja (agónica; sin embargo la vivía –casi siempre– con ligereza de espíritu y sentido del humor), la política como lo más ruín y él como poeta de corte, fuese ICHICULT, Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado, para sobrevivir. Una de sus tareas era la de escritor fantasma, escribir textos para políticos o figuras públicas a quienes no apreciaba.

Comparaba el quehacer de la política y la del poeta del siguiente modo: “De manera contraria al político, que busca manipular y pronunciar discursos, el poeta en cambio ... ‘no debe aspirar al reconocimiento, debe aspirar a su forma particular de conocimiento, es decir, debe aspirar al poema [...] La recompensa del amor es el amor, la recompensa de la vida es la vida, la recompensa del poema es el poema’” (99). Vivía la contracultura, la resistencia, a su manera, pero, astuto y prudente, no se involucraba en el ámbito político público. Hay muchos temas que uno quisiera poder platicar con él. Los valores y los contravalores. La fe y la religión, de haberla. Heterogéneo y homogéneo. Persona y Estado. Provincia y lo provinciano. Su austeridad ¿impuesta por fuera?, ¿sabiduría?, ¿vocación?, de cualquier modo vivida con dignidad y sin quejas, exceptuando el mal trato y mal pago de ser un burócrata en México. ¿Qué diría de estos casi siete años transcurridos desde su muerte? Probablemente, de que se parecen mucho a los siete años anteriores, y a los siete por venir.

Lo cuarto que quisiera mencionar queda fuera de la intención y el contenido del bello y valioso libro del Dr. Flores Flores. Aparte de sus dones como lingüista, poeta, políglota, literato, de ser un gran conocedor de los géneros literarios, entre ellos la poesía épica, los mitos, las fábulas, las parábolas, Servín también fue un traductor, del rálámuli al español y del español al rálámuli, como también de otros idiomas al español. Formó a jóvenes poetas, incluidos mujeres y hombres

rálámuli. Creo que la primera traducción fue de *El principito* a Rálámuli. Escribió una gramática nueva. Promovió que los rálámuli optaran por comenzar a escribir, a diferencia de sólo expresarse de modo oral, así como que la señalización en la sierra chihuahuense fuera en los dos idiomas: español y rálámuli. Su preocupación central era la pérdida de lenguaje o *language loss*, como expresó en el discurso de la aceptación de varios premios: Premio Chihuahua, Premio José Fuentes Mares y Premio del Gobierno de Canadá a las lenguas (114). De la oralidad a la escritura es un tema complejo para cualquier etnia: visto como necesidad por Enrique, por el presente en el que vivimos, pero también estaba conciente que en otro sentido vuelve más vulnerable a la propia comunidad rálámuli. Aquí tocamos en el punto más delicado: Poner por escrito la tradición de otros. Había escrito sobre el patrimonio cultural de la mitología rálámuli, así como otro ensayo sobre el poder de los mitos, antes de escribir *Anirúame: Historias de los tarahumaras de los tiempos antiguos*, una colección de leyendas, mitos, historias rálámuli, por el que recibió el Premio Internacional de Cuento, Mito y Leyenda Andrés Henestrosa. Cuando algunos de los jóvenes poetas rálámulis, y otros miembros de la comunidad, expresaron su desacuerdo ante estas traducciones y escrituras cuyo origen (o orígenes, dadas las distintas versiones) era oral y les correspondía a ellos hacerla, la respuesta de Enrique fue preguntarse sobre lo mismo, reconocer la verdad de lo que le decían (le causaba cierto escrúpulo, me confío en alguna ocasión), pero también indicarles que él llevaba muchos años pidiéndoles que hicieran las traducciones ellos mismos. Aceptaron su respuesta. La mayor parte de su obra fue una defensa de la cultura y la mitología expuestas, de “la tradición literaria”, escribe Flores, “o, si se quiere, *oralitura* (119).

Es un libro bellísimo, genial como interlocutor de los mitos de las grandes tradiciones de la humanidad, y tema para otro libro. Sólo señalo, antes de terminar,

lo fascinante que resulta el fenómeno. Lo puesto por escrito, que es un acto performativo, en el libro, es de los ralámuli y es de Enrique Servín; es tradición oral llevada a la escritura; es traducción del ralámuli al español. Son inseparables etnia, persona no perteneciente a la etnia pero cercanísimo a ella, literato, poeta, gramático, lingüista, traductor, ethos (en plural), poética (la de Servín). Se corre el riesgo, pero es posible evitarlo, de que suceda lo mismo que con la *Ilíada*, el *Gilgamesh* o los Evangelios, que la escritura fije y limite la oralidad. Quiero pensar y deseo que los poetas ralámuli hagan sus propias traducciones, al ralámuli escrito y al español, de su propia cosmovisión, compartida hasta fechas recientes sólo de modo oral, así como ficciones y otros géneros. Que pervivan la tradición oral junto con las traducciones, las puestas en letra, y su naturaleza fluida y de muchas voces.

El *Mar Mismo* se centra en el libro de poemas, *El agua y la sombra*, *El cuaderno de abalorios* (aforismos) y algunas prosas breves. Es honesto y ético sobre lo que incluye, y lo que no, y las lecturas que considera pendientes. En el capítulo, *El corpus servinista*, Flores enlista, nombra, describe brevemente toda la obra del maestro Servín –la conocida hasta ese momento–, incluidos los discursos de aceptación, artículos, ensayos y comentarios, lo cual ya en sí es una gran aportación. Al final de su libro, ensaya Flores de modo bello y lúcido dos ensayos de Servín: “Tres grandes novelas” y “La arena y la voz: el desierto en la imaginación literaria”. El autor se deja a sí mismo una tarea, y también se la encomienda a las lectoras y lectores de *El mar mismo*, ahondar en la obra de Enrique Servín. Habla Flores en alguna parte de que leer a Servín es leer una biografía “curativa”. El más bello de los aforismos servinistas para Flores es el siguiente: “En el silencio del desierto se gestan libros sagrados” (110). Es *El mar mismo* testimonio de la atenta y sensible lectura de la obra de un extraordinario poeta y ser humano recién fallecido.

Referencia:

Flores Flores, Jorge Alan, *El mar mismo*. Chihuahua: Medusa, 2025.

Iram Evangelista: un narrador nato que escribe espléndidamente lo mismo obras de ficción que de teoría literaria.

Presentación de su libro *Analogía y Literatura/ Un método para la interpretación del texto literario*

Iram Evangelista: A Born Storyteller Who Writes Splendidly Both Fiction And Literary Theory.

Presentation Of His Book: Analogy And Literature / A Method For The Interpretation Of Literary Texts

Jesús Chávez Marín^{1*}

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIHUAHUA / EDITORES UACH

jchavez@uach.mx

<https://doi.org.10.54167/leteo.v7i13.2347>

Fecha de envío: 05/03/2026

Fecha aceptación: 15/05/2026

¹ * Jesús Chávez Marín, ha sido editor, profesor de literatura, comerciante y fotógrafo. Es autor de *Te amo Alejandra*, *Yo soy tu hora del recreo* y *Aventuras de coctel*, y coautor, junto a Dolores Gómez Antillón, de *Rocío de historias* y *Voces de viajeros*. También es compilador de *Nueve leyendas de Chihuahua*.



ANALOGÍA Y LITERATURA

UN MÉTODO PARA LA INTERPRETACIÓN
DEL TEXTO LITERARIO

Iram Isai Evangelista Ávila

Editores
UACH

Tuve el honor de conocer al escritor, al doctor Iram Evangelista, en el año 2001, cuando él estaba en el primer semestre de la Licenciatura en Letras españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Chihuahua. Yo era, y todavía lo soy, empleado del Departamento Editorial, y él escribía cuentos góticos en *Synthesis*, la revista de la UACH.

Una de las gratas sorpresas que hallé en este su más reciente libro es que el brillante y oscuro talento de aquel joven escritor permanece en su literatura de estos años, y la aplica con destreza en el desarrollo de sus investigaciones y en la estructura de sus textos académicos, ahora que es un eminente literato egresado de la UACH, de la Universidad Autónoma Metro-

politana y de la UNAM.

En las primeras páginas de su libro *Analogía y literatura/ Un método para la interpretación del texto literario* que ahora celebramos, como buen narrador, y también como un sensato profesor, Iram Evangelista establece con claridad su propuesta de comunicación con los lectores, lo que en poemas y relatos suele llamarse el pacto narrativo con el que inicia la estructura de su obra:

“El presente ensayo propone a la hermenéutica analógica como método para

la interpretación los textos literarios” (Analogía y literatura 9).

En seguida informa, siguiendo a su maestro Mauricio Beuchot, que en ese desarrollo existen dos tendencias: la univocista, la que impone a los lectores un solo punto de vista para la interpretación de los textos, y la equivocista, la cual pretende validar todas las interpretaciones. Luego anuncia lo que templará su síntesis:

“La hermenéutica analógica surge como un equilibrio entre varias tendencias. No cae en imposiciones debido a su naturaleza dialógica y elude la caótica postura de validar cualquier conjetura” (10).

Para explicar el segundo factor de su estructura, anuncia que construirá su punto de vista en una espiral de tres niveles: el sintáctico, el simbólico y el metafórico.

Con paciencia de santo y con una sencillez que no suele darse en las bóvedas de la industria académica, pasa a explicar las formas en que funciona cada uno

de esos tres estadios.

A mí, que ya vivo con tantita pena y ancianidad, me puso a recordar aquellas antiguas lecciones de cuando estudiábamos el viejo libro de Wellek y Warren, y entonces el joven doctor Iram Evangelista me puso al día, al menos en este tema.

Antes lo exponíamos así, dicho de manera muy sintética: Para Wellek y Warren, la imagen es una representación visual o imaginaria. Si esta imagen se repite, se convierte en un símbolo, que representa ideas abstractas o un sistema de ideas. La metáfora es una comparación entre dos cosas no relacionadas, que traslada cualidades de una a otra. El mito es un relato fundamental que se construye a partir de un sistema de símbolos.

En la moderna técnica que maneja Evangelista, respaldada en un conjunto de distinguidos autores, vemos que la imagen se ha transformado en sintaxis; el símbolo en una fuente de ideas semánticas; la metáfora una súper estructura, y que los mitos quedaron un poco en desuso, dada la tormenta de avanzada ciencia que casi casi avasalló la fe que antes surtía de significación a las multitudes.

Ahora nuestro autor equipara a las historias míticas con la información del día, con los textos históricos y con lo que llama la ficción, la verosimilitud. Y luego entra de lleno el análisis de tres cuentos, a los cuales le aplica todos los estudios habidos y por haber, para mostrar el cuerpo entero de la escritura artística de tres autores mexicanos:

El cuento titulado “La noticia”, de Juan José Arreola. El cuento titulado “Fragmentos de un diario”, de Amparo Dávila. Y el cuento titulado “Peregrinos”, de Elpidia García.

Para interpretar cada cuento hasta sus últimos vericuetos, aplica un conjunto estructurado de conocimientos que toma de la historia, de las ideas políticas de antes y las de ahora, con especial énfasis en la revo-

lución feminista que cambió al mundo, a la economía y a la producción industrial.

Una de las esencias más atractivas para el lector es que a raíz de su análisis, el libro incluye un racimo muy vasto de otras historias que gravitan de manera deliciosa en una vasta zona semántica y simbólica, desde el núcleo de cada uno de tres cuentos analizados.

Este libro, a pesar de ser de tan profunda ciencia literaria, está escrito con tanta efectividad que seguramente habrá de interesar no solo a los literatos profesionales, sino también a las personas que aman a la literatura y disfrutan el placer de leer no solo relatos y poemas, sino también quieren saber de dónde se origina el salto cualitativo en el que un texto alcanza la lucidez del arte.

Muchas gracias por su atención.

Octubre 2025



Ilustración: Fresas Sans Crema
www.instagram.com/fresas_sans_crema

**CREACIÓN
& POESÍA**

Dos poemas

Carmen Julia Holguín Chaparro^{1*}

UNIVERSIDAD DE NUEVO MÉXICO

cjhch@unm.edu

1 * Doctora en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Nuevo México. Es Consejera de estudiantes de licenciatura con especialidad en Español y Coordinadora de los niveles de Español Intermedio en el Departamento de Español y Portugués de la misma Universidad de Nuevo México. Imparte clases de literatura, cultura hispanoamericana y escritura creativa. Tiene los volúmenes de poesía: *A tu prójimo amarás* (2008), *El que tenga oídos...* (2014), *...Ya pesar de las cicatrices* (2017), *Escucha* (2020), *Venga a nosotras tu reino* (2023), y *La Oviedo rifa* (2015, cuento). Editora independiente y correctora de estilo; algunos de sus trabajos son: *Tres mujeres al borde de la escritura* (2015, EEUU), *La mariposa del alma* (2016, Colombia), *Easy, Casual, Everyday Spanish* (2018, EEUU), *Desnuda ofrenda/Naked Offering* (2019, EEUU) y *Filigranas de ultramar* (2022, Colombia).

Turistas

Carmen Julia Holguín Chaparro

Madrid 2009

Nos tomamos la foto
en el Reina Sofía,
muy cerca del gigantesco
cuadro de Picasso;
muy,
 muy lejos,
del monstruoso bombardeo
de un Gernika-Lumo
que supo, herido,
respirar de nuevo
y levantarse
aun en pedazos.

Y ahí quedamos,
perpetuados
en la ingenua imagen;
viajeros ilusos
con un apretado itinerario
de visitas
a museos y casas
de cultura,
con un vago
entendimiento
del arte
 y de la guerra.

Buscadoras

Carmen Julia Holguín Chaparro

Las escuché en el libro
hablar sobre sus desaparecidos,
contar sus historias de pérdida
sin arrebatarse ni la palabra ni
el simple fonema
a veces solo delineado
en una exclamación
ahogada.

La paciencia que aparece
entre las líneas de cada página
se les ha convertido
en una herramienta tan valiosa
como la intuición o
el olfato de un perro,
el oficio aprendido a la mala
o la barra puntiaguda
que perfora la tierra ya antes
abierta en canal
tantas veces.

Las observé caminar
can
sa
das,

pero sin desgano
de una hoja a otra,
señalando caminos desdibujados,
apuntando sobre un montículo
de piedras sospechoso,
mirando en silencio una rama
desmembrada de su árbol
al que le fue mutilada
también la lengua.
Las miré seguir,
entre párrafos
las huellas difusas,
los indicios supuestos,
las señales sentidas,
los vestigios vislumbrados,
las pistas borrosas,
borradas;
el rastro presentido
rumbo a la certeza del horror.

Las vi llegar
al esqueleto vestido de harapos,
o la prenda huérfana y
desnuda,
del tesoro que les fue arrancado.

Me grito en el oído
su desgarrado grito
al lado de un hueco,
falsa tumba,
fosa supurante,
maloliente remedo de tapias,
al final de un capítulo.

Me empapó su llanto,
línea tras línea,
de alegría y de tristeza,
de alivio y de luto imperecedero,
por los huesos recuperados,
para llenar el vacío
con aquellos pedazos de amor vivo.

Las oí exigir el regreso de los suyos,
suplicar por un cierre
para ellas y las otras
las que no alcanzaron lugar
en ese texto,
para las que se fueron antes
sin tener respuestas.

Al final del texto,
cerrar este incómodo libro
que sostienen mis manos
de escritora,
es como abandonarlas también
en la oscuridad de
las hojas lúgubres
con que tapan sus fríos más hondos
mientras esperan algo más
que lástima
o el instante
de una simple y fugaz lectura.

El boleto de Lotería

José Alonso Garza Gutiérrez¹*

ESCUELA PRIMARIA JOSÉ MARÍA MORELOS/UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL, UNIDAD 321

alonsogarza123@gmail.com

Caminaba por las calles del pueblo. Hacía demasiado calor, y cómo no, si eran los meses de abril y mayo. Las señoras, por la tarde, se sentaban afuera de sus casas dizque a tomar el fresco. Se colocaban la mano sobre los ojos, una que otra vez, para poder ver a lo lejos y poder parlotear. El calor, las calles llenas de tierra, las casas que, con un leve viento, podrían caerse, daban un panorama muy desolado del pueblo.

Rafael ya no encontraba la manera de salir de allí. Había trabajado un par de meses en un pueblo más grande con la intención de brincar de pueblo grande a pueblo grande hasta llegar a la ciudad, pero resultó que el trabajo no era tan constante ni bien pagado, por lo que el hambre lo hizo regresar cuando menos lo pensó.

Hace algunos años, cuando aún había escuela —la cual el sistema educativo quitó por falta de alumnos y un gran ausentismo—, el profesor de aquellos años le regaló a Rafael un pequeño libro ya demasiado viejo, con las hojas amarillentas como las dentaduras de las personas que viven más del siglo, y con las pastas todas acabadas. Cuando no tenía nada que hacer, se sentaba afuera de su casa junto con su madre a tomar el fresco y leía una historia que ya había leído cientos de veces.

Un día mientras caminaba por el pueblo, a lo lejos vio un pequeño puesto ambulante. Al principio creyó que solo era un espejismo. La última vez que hubo un vendedor por ahí dejó a todo mundo en bancarrota: vendía piedras de la riqueza pintadas con aerosol dorado. Conforme se acercaba más, resultó que el espejismo era un vendedor de boletos de lotería. El puesto estaba tan sucio y desalineado que parecía de un comerciante aferrado a mantener su negocio cuando ya no daba para más.

Rafael tenía pensado solo pasar de largo junto a aquel viejo vendedor, de barba larga y muy flacucho, cuando le llamó ofreciéndole un boleto de lotería.

—¡Muchacho! Es tu día de suerte ya nada más me queda un boleto y puede ser el ganador— dijo el viejo con voz rasposa

Por cortesía, Rafael habló con él.

¹ *Doctor en Desarrollo Educativo con Énfasis en Formación de Profesores. Docente de Educación Primaria por la Escuela Normal “Manuel Ávila Camacho”, se ha desempeñado como formador en la Escuela Normal Rural “Gral. Matías Ramos Santos” y como tutor de docentes noveles. Actualmente forma parte de la Universidad Pedagógica Nacional, Unidad 321.

—Ya nada más traigo el dinero para comprar unos panes— Se sacó el dinero del bolsillo y se lo mostró.

El viejo vendedor hizo una señal de disgusto y le dijo que el dinero que traía era exactamente lo que costaba el boleto. No dijo más y se dispuso a seguir caminando con su pequeño casino frente a él. Fue entonces cuando Rafael, sin pensarlo, lo alcanzó y le dio el dinero.

Cuando regresaba a casa no podía quitarle la vista de encima a aquel boleto viejo que parecía tener más de diez años en venta, expuesto al sol, al viento, a la tierra y a los toqueteos de la gente. Al llegar y cuando su madre le preguntó por el pan, no supo que decir, solo que había tirado el dinero. Él sabía que su madre nunca le perdonaría que se gastara lo poco que había en cosas que no tienen utilidad ni servicio. El regaño no fue muy grande —ya estaba acostumbrado a ellos—, pero el castigo, en cierto modo, lo fue: su madre lo obligó a buscar el dinero hasta que dejara de verse. Además de caminar por el mismo lugar cientos de veces, tuvo que hacerlo con hambre.

Pasaron algunos meses. Rafael estaba sentado sinquehacer bajo el mezquite del patio cuando su madre lo llamó diciendo que lo buscaban. Al salir, era un hombre joven y bien vestido, que lo felicitó por ser el ganador de una cantidad considerable de dinero. Al principio Rafael no sabía nada ni alcanzaba a entenderlo, cuando vino a su memoria la compra del boleto a ese viejo vendedor.

Los acontecimientos posteriores son demasiado obvios: la gente del pueblo los envidiaba, y ellos seguían viviendo de la misma manera en que lo habían hecho. Hasta que una noche, mientras Rafael dormía y llovía con gran fuerza, tuvo que levantarse. Al bajar de su cama, se mojó los pies con agua llena de tierra. La sensación que le provocó nunca la había tenido antes, se sintió impotente, con las manos atadas por ya poder hacer y deshacer a su antojo y salir del pueblo para siempre y jamás volver.

A partir de ese momento se dio cuenta de que era demasiado rico para vivir en esas condiciones, que debería estar viviendo en otro lado, como esos lugares de los que hablaba su viejo libro. Entonces, en la mañana, le dijo a su madre que comenzaría a buscar un lugar para que vivieran ambos. A lo que su madre se negó rotundamente, le dijo que ese lugar no existía, y si existía, no era para ellos. Que el dinero había llegado por una razón, y que esa razón aún no se revelaba.

Un poema

Dinorah Gutiérrez Andana^{1*}

airefresco760@gmail.com

1 * Dinorah Gutiérrez Andana, Licda. en Ciencias de la información, Mtra. en Desarrollo humano y valores y doctorante en Derechos Humanos. Desde 1990 ha sido periodista en prensa, radio y televisión y Comunicadora social en instituciones públicas y privadas. Es locutora y ha prestado su voz en múltiples producciones comerciales y en películas como: La Flama Sagrada y Mujer descalza. Escribe poesía, cuento y ensayo. Su obra aparece en antologías y revistas de literatura. Autora del libro Ciudad Promesa. Actualmente es articulista en El Heraldo de Chihuahua y responsable del área de contenidos educativos audiovisuales en la Comisión Estatal de Derechos Humanos de Chihuahua.

No te conocí

Dinorah Gutiérrez Andana

y sin embargo me dueles...
como duelen los hijos
hijos de esta tierra
de barro y sangre
de polvo y hierba
de trabajo
entre máquinas y balas

No te conocí
y sin embargo sé que nos harás falta
por tu rostro joven
y tus manos fuertes
por tu pulso inquieto
y tus ojos acuciosos
en busca siempre de experiencias nuevas

No te conocí
y sin embargo
sé que un día tuviste sueños y esperanzas
palabras propias
deseos tiernos
ideas buenas
que arrebataron sin piedad
de tus bolsillos
sin darte tregua

No te conocí
pero sé que te falló este mundo
tan simple y a la vez complejo
convulsionado, revuelto
sin brújula
sin rumbo
amedrentado por la pólvora
y la mirada del hierro

No te conocí
pero sé que funcionó demasiado bien
ese engranaje absurdo
ese, del que todos sabemos...

Vestido de gris
de opaco discurso
de palabras estériles

res-ba-lan-do

de corbatas y pantalones
que quedan grandes
camuflaje inflamado
de escritorio escudo
detrás de las cortinas
humo

Triste estoy por ti
aún sin conocerte
joven de apellido
sin nombre conocido

Joven de rizos
o de cabellos lacios
de piel morena
o de blancas carnes

Cualquiera
quien fuiste
quien hubieras sido

Triste debería estar con la voz de la derrota
por todo lo que ahora somos
por lo que dejamos de ser
por lo que olvidamos que seríamos
contigo

Hijos de esta tierra
que huele a moho y ceniza
que parece quieta
entre la cañería
de lo acordado
de lo convenido
entre pactos verdugos
y contratos ajenos

No te conocí
Y sin embargo
se que dejarás tu huella
en estadísticas
en los números
en las letras
en las quimeras

Es esta triste historia
de tierra caliente
encendida
en fuegos cruzados
abierta

Carne y venas de familias
expuesta

No te conocí
y sin embargo imagino
te encontraremos en el camino
incierto
multitud de fariseos
entre las líneas de otro sendero
acaso
donde a veces se asoma

Solo a veces
una pálida y tierna luciérnaga
que se acomoda entre los pliegues
de una ciudad otrora noble
empero que olvidó de nuevo
a sus donceles

Tres poemas etéreos de Lilly Blake

Lilly Blake^{1*}

lillyblake2019@gmail.com

1 Lilly Blake estudió las carreras de Comunicación (Periodismo y Publicidad) y Administración de Empresas en la Universidad de Texas en El Paso. Ha publicado: *Microuniversos*, *Mujer Enigma*, *Espejo de Fuego*, *Osadía Permanente* y el audiolibro *Caracol Solar*. Su poemario *Espejo de Fuego* fue presentado en el Palacio de Bellas Artes en la Cd de México. Su poesía ha sido publicada en veinte antologías. Durante veinte años fue miembro del Consejo Editorial de la Universidad Autónoma de Chihuahua. Colaboró con la escritura de cerca del 80% del libro *Cien Rostros Culturales de Chihuahua*. Dirige *Vértice Cultural*, donde imparte cursos en diversas áreas. Habla en distintos grados seis idiomas.

Sin derecho a la añoranza

Lilly Blake

No extraño lo que fui

ni vislumbro lo que

seré añoro lo que

soy ahora

A pesar de estar tan extendido

es tan breve el espacio del

presente Por eso cuando

me empiezo a conocer en

el siguiente segundo ya

cambié Qué ironía

Añoro el ahora

cuando es el único tiempo que realmente tengo

Biblioteca espectral

Lilly Blake

Letras con redes en tu palabra me envuelven

Cordel dorado que teje incontables historias

Engrana de fábula mi propia trama

Son hilos que me llevan hacia tus secretos

y a ti como enigma final

¿Qué es tu entramado?

¿Qué me trae?

Deseo decodificar tus sentidos hasta encontrarte dentro

Saberte que el día de la noche en ti es mío

Saberme que eres duermela en el sol

Voy a desentrañar mi cobijo

enredado en ese telar sonoro En tus espacios verbales

y en el horizonte de renglones que se convierte en trampa

Yo también soy un libro

Leo en mi barca vestida de mar

Me llueves tú

Formas de ser y estar

Lilly Blake

Estás allí estando

siempre presente

Intentas evaporarte

no de mí

porque de todos modos no sucedo en tu mundo

Tengo el mío propio

No sabes

que siempre he estado contigo

quizás de vez en cuando sin mí

No era la muerte, ella misma dice no existir

Fui yo

He sido siempre yo

Yo sí existo

A veces

Un poema

Virginia Ordóñez Hernández^{1*}

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ

virginiaordonez77@gmail.com

1 * Escritora, creadora escénica y docente, con estudios de doctorado en diseño, maestría en comunicación, y dos licenciaturas; arquitectura y artes escénicas. Actualmente profesora del Tecnológico de Monterrey, directora de la agrupación teatral Candilejas/UACJ, socia de Amato&Ordóñez Ediciones, integrante de INTELECTA y de la Colectiva Indagaciones Poéticas. Autora de los poemarios: *Migraciones*, *Trilogía fractal* y *Quiémeras Femeninas*, además su obra ha sido incluida en 15 antologías. Fue reconocida con la *Medalla al Mérito* cultural por el Gobierno Municipal de Juárez y por el Congreso del Estado como *Mujer Chihuahuense destacada*, por su trayectoria en las artes escénicas y literatura.

Hoy es el día perfecto

Virginia Ordóñez Hernández

para que el mismo sol nos alumbre
y celebrar la vida, y aquí y allá
los aviones de guerra duerman
y los pájaros recuperen el cielo;
para que los niños despierten
con el saltar de la lluvia
o con el ruido de los árboles
bailando, y el despertador
no sea el rugir de las bombas.

Hoy es el día perfecto
para que las risas no reboten
en las ruinas, ni en el gris
de los muros colapsados;
para que las uñas de los padres
no escarben para sacar a sus hijos
de los escombros, para que los partos
no broten entre el fuego, y los bebés
no se amamenten con el odio en la leche
de los pechos de sus madres.

Hoy es el día perfecto
para que los recuerdos y los cuerpos
no sean carbonizados; para que todos
puedan beber agua en la mesa y no
en los charcos; para que en las nubes
salten los sueños y el firmamento
solo lo habiten estrellas y cometas;
y nunca sea el momento para las luces
de los bombardeos ni para las trayectorias
de naves y misiles en el cielo.

Hoy es el día perfecto
para que nadie contemple su vida
ametrallada, ni cuente sus años
por los huecos de las balas en su hogar
ni en sus recuerdos; para que a nadie
se le entierre la daga de perderlo todo;
y su memoria no se tiña de rojo, ni las lágrimas
para llorar a sus muertos les sean arrancadas.

Hoy es el día perfecto
para que el fuego dance en la chimenea
abrazando los hogares, y las fogatas
se enciendan para cobijar amigos
y asar bombones; y no ardan ciudades,
mucho menos cuerpos; es un día
para que el horror no descansa en el rostro
de los niños, y se borren las líneas de los mapas
y se acune al necesitado.

Hoy es el día perfecto
para que las atrocidades en el árbol
de la historia no se repitan;
para sofocarlas con los libros
y florezcan líderes justos
no racimos de asesinos;
hoy es el día para que despierte
el mundo y el dolor quede sepultado
por la distancia y el silencio,
y por fin entendamos que si la guerra
pisa la casa de otros, entra a la de todos.

Hoy es el día perfecto
para que termine la guerra y no se repliquen
los errores de las iglesias y las naciones.
Nunca fue Dios, fue la humanidad
en su nombre...

MÉTODOS DE INVESTIGACIÓN HUMANÍSTICA

¿Qué es y cómo se elabora la Justificación de la investigación?

What Is The Research Justification And How Is It Prepared?

José Luis Evangelista Ávila^{1*}

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIHUAHUA

jevangelista@uach.mx

<https://orcid.org/0000-0002-9066-2440>

<https://doi.org.10.54167/leteo.v7i13.2342>

Artículo enviado: 01/03/2026

Artículo aceptado: 02/05/2026

1 * Doctor en Filosofía por la Universidad Iberoamericana A. C. Cuenta con la distinción del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNII) nivel 1, otorgada por la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (SECIHTI). Es docente en la Universidad Autónoma de Chihuahua; miembro de la Sociedad Iberoamericana de Estudios Kierkegaardianos A. C. (SIEK) y el Cuerpo Académico Estudios Humanísticos de la Cultura; y colaborador de la Biblioteca Kierkegaard Argentina, el Seminario de Filosofía Moderna y Contemporánea de la Universidad Autónoma del Estado de México y E-valúa (Perú). Cuenta con obra publicada en medios impresos y digitales.

Resumen: El presente artículo tiene por objetivo proponer una guía sintética para la elaboración de una justificación destinada a la investigación en humanidades. Esto se debe a que las guías existentes suelen concentrarse en investigaciones en otros campos del conocimiento. Para tal efecto, aborda qué es la justificación, elementos para su abordaje y una guía de apoyo para su redacción. Con tal, se busca aportar a los procesos metodológicos en el área de investigación en humanidades.

Palabras clave: Metodología de la investigación; justificación; investigación humanística; investigación filosófica; tesis.

Abstract: The purpose of this article is to propose a concise guide for developing a justification intended for research in the humanities. This is because existing guides tend to focus on research in other fields of knowledge. To this end, the article addresses what a justification is, the elements involved in its development, and a support guide for its writing. In doing so, it seeks to contribute to methodological processes in the field of humanities research.

Keywords: Research methodology; justification; humanities research; philosophical research; thesis.

La justificación de una investigación es y consiste en plantear las razones que validan como significativa su problemática, su forma de desarrollo y aportes. La imposibilidad de justificar una investigación, tanto como su ausencia solo avalan o perpetúan la idea de “aristocracias académicas” pertenecientes a círculos cerrados de una “intelectualidad” ajena a la sociedad en que se ubican.

Para su elaboración, deben considerarse los datos expuestos en el Planteamiento del problema²,

pues es ante ellos que se responde, de otro modo el trabajo pierde coherencia. Consideremos la siguiente pregunta: ¿Cómo se aporta y por qué es significativo ese aporte ante la exposición de datos realizada? Desde este cuestionamiento atendamos a nuestra problemática, forma de desarrollo, resultados, las relaciones con la tradición epistémica, los debates contemporáneos y la sociedad, para poder indicar qué se aporta a estos puntos y por qué tal es significativo.

En el ámbito de las humanidades, la justificación se torna sobremanera importante. Consideremos la pregunta habitual que hemos escuchado más de una vez quienes nos dedicamos a ellas “¿y eso para qué sirve?”. Sin caer en los lugares comunes y burdas romantizaciones de la inutilidad de la filosofía o las humanidades, nuestro proceder es relevante, no obstante, debemos clarificarlo en una sociedad que tiende a su exclusión. Incluso, al afirmar que es inútil, ¿a qué nos referimos con esa “inutilidad”? ¿por qué necesitamos de esa “inutilidad” en nuestra existencia?

De manera habitual consideramos la justificación de los resultados, sin embargo, también debe considerarse otros elementos. Entre ellos, tomemos en cuenta:

Motivaciones. Responden a la pregunta ¿por qué lo que investigamos es importante? *Motivaciones personales.* ¿Dónde se origina nuestro interés por el problema?, ¿puede extenderse a la sociedad? Siempre consideremos estas dos preguntas en conjunto, pues es importante transitar de lo propio a lo social para evitar lo meramente anecdótico. *Motivaciones sociales.* ¿A qué grupos sociales y por qué es relevante el abordaje de nuestra problemática y posible aporte? *Motivaciones profesionales.* ¿Por qué abordar ese problema desde nuestra área de estudios?, ¿por qué es significativo a quienes se dedican a la misma área o a próximas? *Motivaciones en el área de especialización.* Al pensar en un público académico espe-

² Puedes consultar una exposición al respecto en Evangelista Ávila, “El planteamiento del problema”.

cializado, ¿qué importancia tiene nuestra investigación?, ¿qué aportará nuestra investigación a colegas y especialistas que se aproximen al documento?

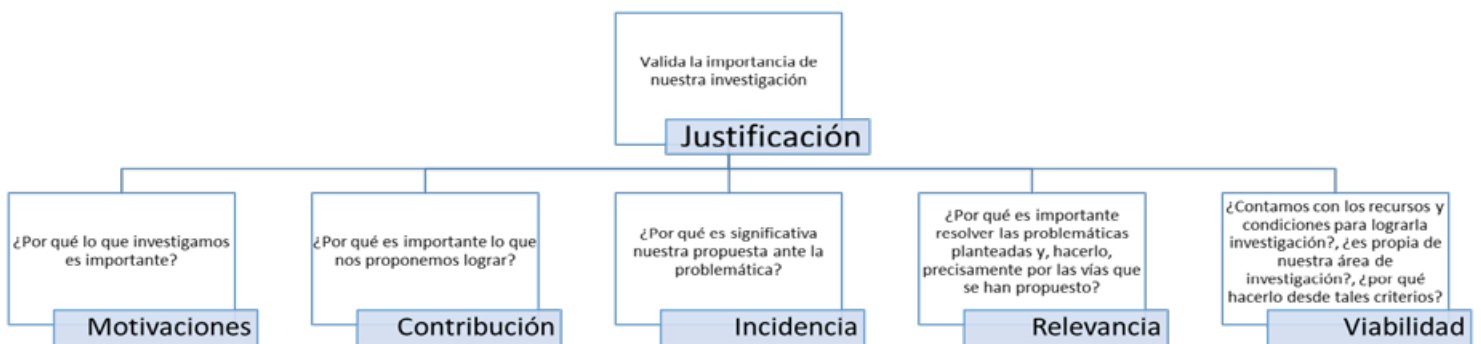
Contribución. Responde a la pregunta, ¿por qué es importante lo que nos proponemos lograr? Pueden señalarse notas cuantitativas (productos tangibles) o cualitativos (evaluación de resultados abstractos) en lo teórico (relación con las propuestas vigentes), teleológico (valoración del resultado previsto), procedimental (por los posibles aportes en lo referente a los métodos y metodología aplicados) y problemático (en atención a los problemas que pueda generar o suponer su propuesta). Es decir, ¿qué abona nuestra investigación a lo que ya se ha escrito sobre el tema, sea en el diálogo propuesto (bases teóricas), los resultados (finalidad), en el procedimiento (metodología y métodos aplicados) y qué problemas (proble-

mática) puede presentar?

Incidencia. Tiene por eje la pregunta “¿por qué es significativa nuestra propuesta ante la problemática?”.

Relevancia. Atiende al cuestionamiento: ¿Por qué es importante resolver las problemáticas planteadas y, hacerlo, precisamente por las vías que se han propuesto?

Viabilidad. Pensemos: ¿Contamos con los recursos y condiciones para lograr la investigación?, ¿es propia de nuestra área de investigación?, ¿por qué hacerlo desde tales criterios? Es de suma importancia poder justificar nuestra investigación en nuestra área disciplinar para enfatizar la coherencia de su abordaje y evitar “invadir” otras disciplinas.



Para su redacción, consideremos abordar cinco puntos respecto a cada elemento que busquemos justificar: 1) ¿Qué justificamos?, 2) Descripción del elemento particular a justificar, 3) ¿Cómo, desde qué perspectiva, lo abordaremos?, 4) ¿Qué aportamos?, 5) ¿Por qué ese aporte es importante? Finalmente, sobre la base de esas respuestas, redactemos los párrafos correspondientes.

Redacción de la justificación

1) ¿Qué justificamos? • Nuestra problemática: el abordaje del antiheroísmo	2) Descripción del elementos a justificar • Debido a la ausencia de abordajes al respecto	3) ¿Cómo, desde qué perspectiva, lo abordaremos? • La necesidad de un abordaje literario y filosófico	4) ¿Qué aportamos? • La teorización y entrecruce de disciplinas filosóficas y humanistas que nos permitan...	5) ¿Por qué ese aporte es importante? • Porque permite visibilizar una problemática/un sector de la realidad...
---	--	--	---	--

Borrador de párrafo.
1) El abordaje del antiheroísmo como problema académico 2) ha sido escaso, lo cual puede deberse a tratarse de una perspectiva de la denominada cultura pop, lo cual lo sitúa en la subliteratura o en productos culturales como la narrativa gráfica y el cine comercial, lo que puede explicar su desprecio. No obstante, el crecimiento que en tales posee lo hace un objeto presente en nuestra cultura. 3) Es ante esta ausencia que proponemos el abordaje desde una perspectiva filosófica y literaria, 4) cuyo entrecruce nos permitirá plantear categorías para comprender este fenómeno de presencia innegable en nuestra cultura. 5) Esto nos permitirá un aporte significativo por tres motivos principales: i) abona a la reflexión sobre un tema poco abordado, ii) brinda criterios académicos para un sector específico de nuestra realidad cultural, y, iii) analiza la significación ética, política y cultural del antiheroísmo, como se analizará en una segunda parte del trabajo.

Tras realizar la justificación de diversos elementos y como hicimos en el Planteamiento del problema, demos cierre a este apartado con una síntesis de los hallazgos más importantes.

Referencias:

Evangelista Ávila, José Luis. “El planteamiento del problema”. *Leteo* (ISSN 2954-3517): Revista de Investigación y Producción en Humanidades 6, no. 11 (mayo 13, 2025): 75–77. Fecha de consulta: 1 de marzo de 2026. Disponible en: <https://revistascientificas.uach.mx/index.php/leteo/article/view/1930>

Leteo (ISSN: 2954-3517), Año 7, No. 13, enero - junio de 2026, es una publicación semestral editada por el Cuerpo Académico Estudios Humanísticos de la Cultura 138, a través de la Secretaría de Investigación y Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Chihuahua. Campus Universitario I, C.P. 31130, Chihuahua, Chih., México.

Director:

Dr. Iram Isaí Evangelista Ávila.

Responsable de la última actualización:

Cuerpo Académico Estudios Humanísticos de la Cultura 138

Política de Derechos de Autor y Acceso Abierto:

Los contenidos se publican bajo una licencia de uso no exclusiva. Las autorías conservan sus derechos morales y patrimoniales, cediendo a Leteo el derecho de la primera publicación.

Al ser una revista de acceso abierto y sin fines de lucro, se autoriza la reproducción total o parcial de los textos, siempre y cuando se otorgue el crédito correspondiente a los autores y a la revista.

Leteo: Revista de Investigación y Producción en Humanidades se encuentra indexada y registrada en: Latindex (Directorio), ROAD y Google Académico.

www.revistascientificas.uach.mx

Gracias por leer.

«Vivimos para los libros.
Una dulce misión en
este mundo dominado
por el desorden y la
decadencia.»

— Umberto Eco, *El nombre de la rosa*



Estudios
Humanísticos
de la Cultura

Leteo
Revista de investigación &
producción en humanidades