



Obra gráfica: Martha Carolina Legarreta Rothe

Artículos:

Ea-Ilse Valverde Montoya
Esteban A. Gasson
Kevin Eduardo Erives Chaparro
Osmar Isaí Urías Flores
Roberto A. Hernández Morales
Citlali González Marcos
Sarahí Aguirre Granillo

Creación

literaria y poesía:

Álvaro Acevedo Merlano

Mario López Ledezma

Traducción:

Luis César Santiesteban Baca

Leteo (ISSN: 2954-3517): Revista de Investigación y Producción en Humanidades (Año 4, No. 7, enero-junio de 2023) es una publicación semestral editada por el Cuerpo Académico Estudios Humanísticos de la cultura, Secretaría de Investigación y Posgrado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Chihuahua (Rúa de las Humanidades S/N, Ciudad Universitaria, 31203 Chihuahua, Chih. C.P. 31130 <http://www.uach.mx>). Director: Iram Isaí Evangelista Ávila. Responsable de la última actualización de este número: Cuerpo Académico Estudios Humanísticos de la cultura, Iram Isaí Evangelista Ávila. (Secretaría de Investigación y Posgrado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Chihuahua Rúa de las Humanidades S/N, Ciudad Universitaria, 31203 Chihuahua, Chih. C.P. 31130).

Todos los contenidos de **Leteo (ISSN: 2954-3517): Revista de Investigación y Producción en Humanidades** se publican bajo una licencia de uso no exclusiva, firmada por los autores, 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. Los autores 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 ésta es una publicación de acceso abierto, los lectores de Leteo tienen autorización de reproducir total o parcialmente su contenido siempre y cuando proporcionen adecuadamente el crédito a los autores 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, Google académico.



Créditos de la imagen de portada: Para el diseño de portada se hace uso de la obra pictórica de Martha Carolina Legarreta Rothe. El equipo de la revista Leteo ha añadido la información necesaria para dar reconocimiento a todos los participantes de la misma, sin embargo, la obra de la autora se puede encontrar íntegra en el cuerpo de la revista.

Contacto general de la revista: revista_leteo@uach.mx



Directorio rectoría

M.I.D. Luis Rivera Campos

Rector

Lic. Georgina Alejandra Bujanda Ríos

Secretario General

Directorio facultad de filosofía y letras

Dr. Javier Contreras Orozco

Director

M.E.S. Mónica Guevara Torres

Secretaría académica

M.M. Ivonne Esparza Morales

Secretaría administrativa

Lic. Berenice León Galindo

Secretaría de extensión y difusión

Dr. Jorge Alan Flores Flores

Secretaría de investigación y posgrado

Dr. Armando Villanueva Ledezma

Secretaría de planeación

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

Traducción

Traducción al inglés

Joel Alonso Luna Mendoza

Estudiante del segundo semestre del Doctorado en Educación, Artes y Humanidades, UACH

Comité de redacción

Bianey Gallegos Aguilar

Estudiante de octavo semestre de la Licenciatura en Filosofía, Universidad Autónoma de Chihuahua

Mario López Ledezma

Estudiante de octavo semestre de la Licenciatura en Filosofía, Universidad Autónoma de Chihuahua

Manuel Alejandro Ramos Ayala

Estudiante de octavo semestre de la Licenciatura en Letras Españolas, Universidad Autónoma de Chihuahua

Contenidos

Editorial	4
José L. Evangelista Ávila	
Artículos de Literatura	5
Entre el infrarrealismo y el real visceralismo: la autoficción en <i>Los detectives salvajes</i>	6
Osmar Isay Urías Flores	
Las influencias célticas en la franquicia de videojuegos <i>The Legend of Zelda</i>, una perspectiva literaria	18
Kevin Eduardo Erives Chaparro	
La novela esencialista y el animismo de la resurrección en José Revueltas	32
Sarahí Aguirre Granillo	
Artículos de Filosofía	42
La fábula de Wittgenstein el robot	43
Esteban A. Gasson	
Traducción y Traductología	52
Friedrich Dürrenmatt. La historia de mis materiales	53
Luis César Santiesteban Baca	
Guy de Maupassant. Las grandes pasiones	59
Luis César Santiesteban Baca	
Obra Gráfica	65
Amargos animales	66
Martha Carolina Legarreta Rothe	
Miscelánea	67
La oposición léxica entre <i>black metal</i> y <i>white metal</i>: ¿Un caso de antonimia? ..	68
Ea-Ilse Valverde Montoya	
El cine club NU SIBI UNU ZAKU como estrategia para la educación ambiental en espacios universitarios interculturales	78
Roberto Alejandro Hernández Morales y Citlali González Marcos	
Creación literaria	85
Botas que no calzan	89
Alvaro Acevedo Merlano	
A la deriva	91
Mario López Ledezma	

Editorial

Por: José L. Evangelista Ávila

Las posibilidades de acceder a formas de narratividad, sean propias o ajenas, determina el potencial de una vida para reconocerse y ser reconocida. Esto es, reconocer su dignidad en tanto que su vida vale la pena de ser vivida, pensada y principalmente que se propicien las condiciones para su permanencia, pero también la posibilidad del diálogo, es decir, de ser escuchada y de que a ella se dirijan palabras significativas. El diálogo, siempre que sea en libertad y auténtico, recupera un pasado que se actualiza en el lenguaje, crea un presente único en el cara a cara, y apuesta por un futuro signado por la alteridad, en la expectativa y espontaneidad de la palabra del otro.

Con las instituciones sucede algo similar. Si se les reconoce como dignas, lo serán en la medida en que propicien vidas dignas, por lo cual ha de buscarse su persistencia, pensar sobre ellas y propiciar las condiciones de su permanencia en un diálogo fecundo. Además, hay que reconocer de manera especial a aquellas subjetividades e instituciones que se hacen presentes para fomentar condiciones dignas de quienes les rodean. En este sentido, abordar con seriedad las humanidades, debe acompañarse del reconocimiento y la promoción de la dignidad de las vidas, identidades y las diversas formas de narratividad que permitan y potencien su reconocimiento.

Señalado lo anterior, *Leteo: Revista de investigación y producción en humanidades*, se une a los festejos por los sesenta años de la fundación de la hoy Facultad de Filosofía y Letras, en la Universidad Autónoma de Chihuahua. Por ello, queremos rendir un reconocimiento a quienes han atravesado por sus filas, sea como parte del estudiantado, la planta docente o administrativa, y, especialmente, a aquella comitiva “formada por el Prof. Federico Ferro Gay, Gaspar Gumaro Orozco, Jesús Sáenz, Arturo Rico Bovio y Arturo Vidales” (<https://uach.mx/ffyl/historia/>), que un 2 de junio de 1963 presentó el proyecto de creación de la Escuela de Filosofía y Letras,

Sea pues, a esta institución, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Chihuahua, cobijo y aliciente del reconocimiento de la dignidad, y que este año celebra una década más, la cual es también una lucha silenciosa en un mundo donde las humanidades son relegadas, a ella y a quienes la conforman, ¡larga vida, reflexión, condiciones para su permanencia, así como diálogos fecundos!

Artículos de Literatura



Leteo (ISSN: 2954-3517): Revista de Investigación y Producción en Humanidades. Volumen 4, No. 7, enero-junio de 2023.

Entre el infrarrealismo y el real visceralismo: la autoficción en *Los detectives salvajes*

Between infrarealism and realist visceralism: the autofiction in *Los detectives salvajes*

Osmar Isay Urías Flores

Universidad Autónoma de Chihuahua. Facultad de Filosofía y Letras

a332707@uach.mx

Artículo recibido: 10/12/2022

Artículo aceptado: 15/02/2023

Resumen

En este artículo se analizará la lectura de *Los detectives salvajes* (1998) de Roberto Bolaño a partir del género autoficcional, recalcando el carácter ambiguo que genera la hibridación del pacto autobiográfico y el pacto novelesco. Se abordará el pacto autobiográfico a partir de los datos de la vida de Mario Santiago Papasquiaro y el movimiento infrarrealista, mientras que el pacto novelesco se entenderá como los recursos ficcionales dentro de la obra.

Palabras clave: Autoficción, pacto novelesco, pacto autobiográfico, pacto ambiguo.

Abstract

This article will analyze a way to approach Roberto Bolaño's *Los detectives Salvajes* (1988) from the autofiction genre, emphasizing the ambiguous nature generated by the hybridization from the autobiographical pact and the fictional pact. The autobiographical pact will be seen from the data from Mario Santiago Papasquiaro's life and the infrarealism movement, while the fictional pact will be understood as the fictional devices in the novel.

Keywords: Autofiction, fictional pact, autobiographical pact, ambiguous pact.

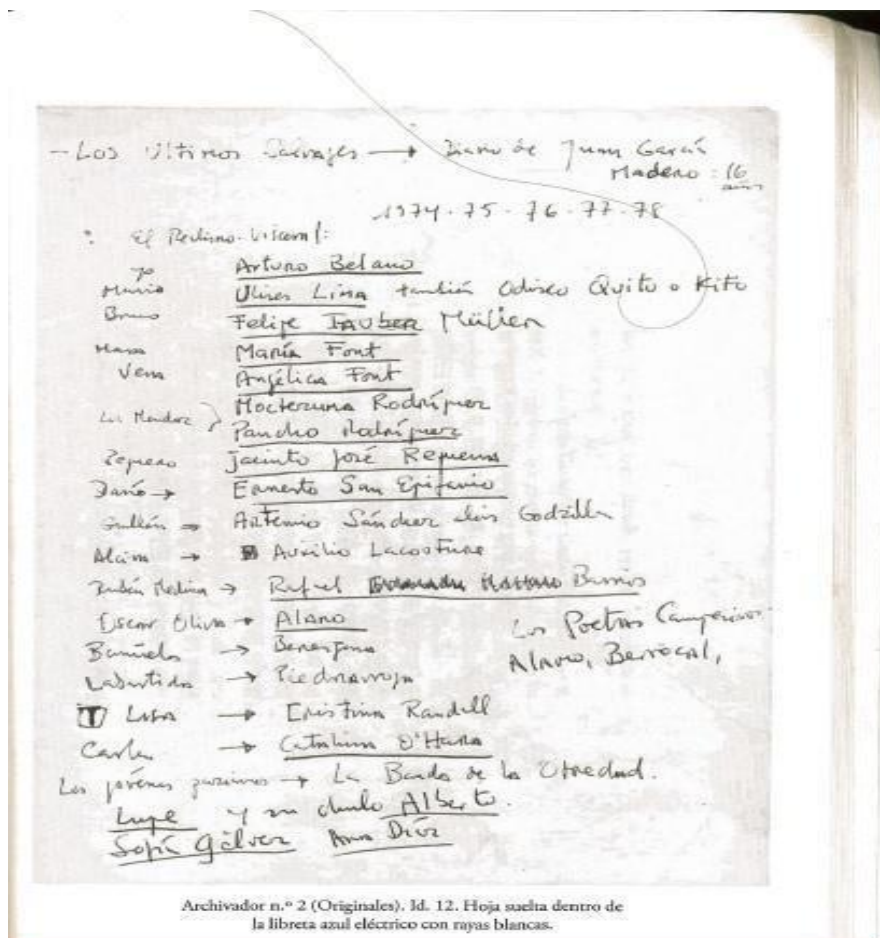
En múltiples ocasiones Roberto Bolaño explicó su postura respecto a las autobiografías: “Siempre me parecieron detestables las autobiografías. Qué pérdida de tiempo la del narrador que intenta hacer pasar gato por liebre, cuando lo que un escritor de verdad debe hacer es atrapar dragones y disfrazarlos de liebres.” (Bolaño, *A la intemperie*, 232). Sin embargo, cuando al autor se le cuestiona acerca de los tintes autobiográficos en sus novelas, él responde de la siguiente forma:

—En cualquier caso, yo prefiero la literatura, por llamarle de algún modo, teñida ligeramente de autobiografía, que es la literatura del individuo, la que distingue a un individuo de otro, que la literatura del nosotros, aquella que se apropia impunemente de tu yo, de tu historia, y que tiende a fundirse con la masa, que es el potrero de la unanimidad, el sitio en donde todos los rostros se confunden. Yo Escribo, desde mi experiencia, tanto mi experiencia, digamos, personal como mi experiencia libresca o cultural, que con el tiempo se han fundido en una sola cosa. Pero también escribo desde lo que solía llamarse la experiencia colectiva, que es, contra lo que pensaban algunos teóricos, algo bastante inaprensible. Digamos, para simplificar, que puede ser el lado fantástico de la experiencia individual, el lado teologal. (Bolaño, *Por sí mismo*, 76)

Roberto Bolaño cuestiona la facticidad del pacto autobiográfico. Al autor no le molesta escribir sobre su vida, sino la fe ciega del lector por creer ciegamente en la veracidad de la palabra del autor. Bolaño explica su propuesta: una ficción cuyos cimientos sean sus experiencias personales. Dichas características encajan bien con el pacto ambiguo que Manuel Alberca propone como uno de los objetivos principales del género autoficcional:

confundir persona y personaje, hacer de la propia persona un personaje, e insinuar, de manera confusa y contradictoria, que ese personaje es y no es el autor [...] el texto no postula una exégesis autobiográfica, toda vez que lo real se presenta como una simulación novelesca sin apenas camuflaje o con algunos elementos ficticios (Alberca, *El pacto ambiguo*. De la novela autobiográfica a la autoficción, 11).

Los detectives salvajes puede catalogarse dentro de la autoficción, un tipo de novela que, como explica Manuel Alberca, “pretende romper los esquemas receptivos del lector (o al menos hacerle vacilar), al proponerle un tipo de lectura ambigua: si por una parte parece anunciarle un pacto novelesco, por otra, la identidad de autor, narrador y personaje le sugiere una lectura autobiográfica” (Alberca, “¿Existe la autoficción en Hispanoamérica?”, 11). Desde la contraportada de la novela, el editor anticipará la experiencia del lector: “entre la narrativa detectivesca, la novela de «carretera», el relato biográfico y la crónica” (Bolaño, *Los detectives salvajes*, contraportada). Por otra parte, la edición de Alfaguara incluye un apartado titulado “Apuntes de Roberto Bolaño para la escritura de *Los detectives salvajes*” en cuyas primeras páginas nos encontramos una fotocopia del esquema de los personajes de la novela en relación a las personas en quienes el autor se inspira:



(Bolaño, *Los detectives salvajes*, 789)

La crítica literaria ha aceptado unánimemente el real visceralismo como el alter ego del movimiento infrarrealista, liderado por Roberto Bolaño y Mario Santiago Papasquiaro. Dentro de los estudios, uno de los más destacables es *Bolaño Infra 1975-1977: los años que inspiraron Los detectives salvajes* de Montserrat Madariaga Caro, cuyo objetivo no es principalmente analizar la convergencia entre la biografía y la ficción, sino más bien hacer un estudio histórico sobre el movimiento infrarrealista a través de sus actores.

Roberto Bolaño recalcó siempre la importancia de Ulises Lima (Mario Santiago) en la novela. Un ejemplo de ello sucedió en el festejo del premio Rómulo Gallegos de 1999. Aquel año ganó Roberto Bolaño. Respecto a su novela, el programa de mano, escrito por él mismo, decía lo siguiente: “[...] es la transcripción, más o menos fiel, de un segmento de la vida del poeta mexicano Mario Santiago, de quien tuve la dicha de ser su amigo” (*A la intemperie*, 350). Los hechos que ayudan a identificar a Mario Santiago con el personaje son múltiples, y cada uno lo ha mencionado el mismo autor o amigos pertenecientes al infrarrealismo. Por ejemplo, en la novela, María Lafont le comenta a García Madero sobre el verdadero nombre de Ulises Lima:

—Ulises Lima no se llama Ulises Lima —dijo con la voz enronquecida.

—¿Quieres decir que ése es su nombre literario?

María hizo una señal afirmativa con la cabeza, la vista perdida en los intrincados dibujos de la enredadera.

—¿Cómo se llama, entonces?

—Alfredo Martínez o algo así. Ya lo he olvidado. Pero cuando lo conocí no se llamaba Ulises Lima. Fue Laura Damián la que le puso el nombre (29).

En este fragmento, Roberto Bolaño juega entre la delgada línea que separa al pacto ficcional del autobiográfico, pues el verdadero nombre de Mario Santiago era el de José Alfredo Zendejas Pineda. El efecto resultante es la ambigüedad. Mario Santiago es el seudónimo de José Alfredo Zendejas Pineda, así como el de Ulises Lima es el de Alfredo Martínez. Otro dato acerca de la identidad de Ulises Lima es mencionado en un diálogo que mantienen María Lafont y Lupe con García Madero, donde se cuenta el signo zodiacal de Ulises Lima: capricornio. Mario Santiago nació el 24 de diciembre, fecha que corresponde

al signo de Ulises Lima. Incluso detalles minuciosos que pasan desapercibidos como el cambio que Ulises Lima hace al poema que César escribió para la revista de Ulises *Lee Harvey Lee Oswald*, cambiando el título de “Laura y César” a “Laura & César”. Mario Santiago acostumbraba remplazar en sus poemas la conjunción “y” por el signo *et*. Además, en *Los detectives salvajes* se mencionan múltiples manías de Ulises Lima, como los siguientes: “Ay, Ulises Lima... Escribía todo el tiempo, es lo que más recuerdo de él, en los márgenes de los libros que sustraía y en papeles sueltos que solía perder. Y nunca escribía poemas, escribía versos que luego, con suerte, ensamblaba en largos poemas extraños” (230), o el que menciona Simone Darrieux: “Era un tipo curioso. Escribía en los márgenes de los libros. Por suerte yo nunca le presté uno” (303). Montserrat Madariaga Caro nos cuenta los hábitos anteriormente mencionados en Mario Santiago: “su infinito gusto por escribir en los márgenes de los libros, o encima de los mismos textos [...]” (*Bolaño Infra: 1975-1977*, 94). En el 77, el primer número de la revista *Correspondencia infrarrealista* nos brinda información acerca de los lugares donde vivían Roberto Bolaño y Mario Santiago: “«Roberto Bolaño, Avenida José Antonio 399, 1º 2ª, Barcelona, España»’ y «Mario Santiago vive en Israel»” (97). Ambos se motivaron a dejar México por cuestiones relacionadas con el amor. Roberto Bolaño cuenta que su partida tuvo que ver con la ruptura con Lisa Johnson (en la novela, Laura Jáuregui): “Una de las razones por las que partí a España es que en México había roto con mi compañera, la primera chica con la que viví. Me fui porque ya no soportaba tanto desamor, como diría la ranchera. Si me quedaba en México me iba a colgar, sabía que me iba a morir. Muy fuerte, muy, muy fuerte” (*Por sí mismo*, 111). Por su parte, Mario va a Israel en busca del amor no correspondido de Cluadia Kerick (en la novela, Claudia simplemente). Sin embargo, la anécdota que Roberto Bolaño más contaba sobre Mario Santiago Papasquiari y que se retoma en *Los detectives salvajes* es la siguiente:

Era un ser rarísimo. En realidad, parecía haber bajado de un ovni hacía un par de días. Era un lector empedernido y tenía cosas tan extrañas como meterse en la ducha y seguir leyendo. Y lo peor es que lo que leía eran mis libros. Siempre veía mis libros mojados y no sabía qué había ocurrido. Yo decía: ¿es que ha llovido? Porque, claro, el DF es muy grande: puede llover en una zona de la ciudad y en otra no. Es raro, pero se puede dar ese caso; realmente es un fenómeno curioso de la naturaleza, pero se puede dar. Hasta que una vez lo

sorprendí leyendo en la ducha, y yo lo que tenía que haber hecho era ponerme de rodillas a rezar, a rezar ante el milagro que había presenciado. Pero no lo hice, más bien lo reté. Mario era un personaje fantástico, no tenía ninguna disciplina (101).

Algo parecido relata Roberto Bolaño en su novela:

hacía algo todavía más chocante que escribir en los márgenes. Probablemente no me lo crean, pero se duchaba con un libro. Lo juro. Leía en la ducha. ¿Que cómo lo sé? Es muy fácil. Casi todos sus libros estaban mojados. Al principio yo pensaba que era por la lluvia, Ulises era un andariego, raras veces tomaba el metro, recorría París de una punta a la otra caminando y cuando llovía se mojaba entero porque no se detenía nunca a esperar a que escampara. Así que sus libros, al menos los que él más leía, estaban siempre un poco doblados, como acartonados y yo pensaba que era por la lluvia. (*Los detectives salvajes*, 303)

Cuando el infrarrealismo se fundó, el ambiente literario de los años setenta estaba dividido entre la alta cultura y la cultura popular, dos mundos imposibles de congeniar (Madariaga, *Bolaño Infra: 1975-1977: los años que inspiraron Los detectives salvajes*, 22). Carlos Chimal se refiere a la alta cultura como a aquella que estaba bajo el cobijo del PRI, de entre los cuales destacaba escritores como Fernando Benítez o el pintor José Luis Cuevas. Los objetivos del mandato de Luis Echeverría fueron claros: intentar a través de diversos medios borrar el pasado oscuro de la Matanza del 2 de octubre y lograr consolarse con la juventud mexicana (12). Algunas estrategias fueron la de colocar a la intelectualidad en puestos gubernamentales —el caso paradigmático es Carlos Fuentes en la embajada francesa (74) —, integrar en su gabinete a la juventud e invitar a la oposición a unirse al gobierno (23). El primer paso de Luis Echeverría fue romper relaciones con Gustavo Díaz Ordaz y ordenar la liberación de los presos políticos en 1971. Sin embargo, tras bambalinas, el país entraba en crisis, como menciona José Agustín: “las grietas del sistema se percibían por doquier para quienes no se negaban a verlas y las huellas negativas del desarrollismo, o 'milagro mexicano', eran perceptibles: [...] la devastación de la naturaleza, el desperdicio de recursos, la corrupción, la sobrepoblación, la injustísima distribución de la riqueza” (Agustín,

Tragicomedia mexicana: la vida en México de 1970 a 1982, 7). Las incongruencias del gobierno de Luis Echeverría eran tales que, el mismo año en que se liberaron a los presos políticos de la Matanza del 2 de octubre, se masacró en la Ciudad de México una marcha a favor de la autonomía de la Universidad de Nuevo León, evento conocido como El Halconazo.

Dentro de la misma alta cultura, por otra parte, se encontraban intelectuales cuyo estatus internacional los hacía prescindir del mecenazgo de Luis Echeverría como Octavio Paz y Carlos Monsiváis, figuras principales, y que a sus alrededores había un grupo de discípulos que los seguía fielmente (Madariaga, *Bolaño Infra: 1975-1977: los años que inspiraron Los detectives salvajes*, 23). Entre el 1971 y 1977, Octavio Paz dirigió la revista *Vuelta* y la revista plural entre el 76 y el 98. José Agustín caracteriza las revistas de Paz de la siguiente manera: “pronto conformó una mafia compuesta por Gabriel Zaid, Enrique Krauze, Alejandro Rossi, José de la Colina, Ulalume González de León, Julieta Campos, Salvador Elizondo, Juan García Ponce y unos cuantos más que lograron colarse a este grupo, elitista como pocos y tan hermético como los misterios de Eleusis” (Agustín, *Tragicomedia mexicana: la vida en México de 1970 a 1982*, 20). En *Los detectives salvajes* se expresa constantemente el repudio generacional contra los mecenas de la literatura, como queda demostrado en la siguiente cita: “Coincidimos plenamente en que hay que cambiar la poesía mexicana. Nuestra situación (según me pareció entender) es insostenible, entre el imperio de Octavio Paz y el imperio de Pablo Neruda. Es decir: entre la espada y la pared.” (34). Carlos Monsiváis, por su parte, dirigió *Siempre!* entre los años 72 y 87. La importancia de ambas revistas fue decisiva para el ambiente literario de la Ciudad de México durante la década, pues “los intelectuales que no estaban cobijados bajo el generoso brazo del PRI, estaban, al menos, resguardados por sus padres literarios, llámese Paz o Monsiváis, quienes tenían el poder de otorgar espacios en sus revistas y todo el dominio de la fama para abrirle las puertas a quienes quisieran” (*Bolaño Infra: 1975-1977*, 23). Sin sospechas de nadie, surge un movimiento contestatario a la cultura oficial. En *Los detectives salvajes*, Bolaño también nos relata la importancia de las revistas literarias para los escritores. En varios capítulos, narrados por Luis Sebastián Rosado (identificado como José Joaquín Blanco, según la lista de José Vicente Anaya y Heriberto Yépez), nos enteramos del rechazo de los grandes editores de publicar a cualquier miembro del infrarrealismo:

No quiero decir con esto que en mi círculo de amigos desconocieran mi homosexualidad, que yo llevaba con discreción, pero sin ocultamiento. Lo que sí desconocían era que me entendiera con un real visceralista [...] ¿Cómo le iba a caer a Albertito Moore que yo propusiera a Piel Divina para la antología? ¿Qué iba a pensar Pepín Morado? ¿Crearía Adolfo Olmo que me había vuelto loca? ¿Y el propio Ismael Humberto, tan frío, tan irónico, tan aparentemente más allá, no vería en mi sugerencia una traición? (*Los detectives salvajes*, 357)

Sin embargo, cuando Luis Sebastián le expresa su deseo de publicar a Piel Divina en la próxima antología de jóvenes poetas mexicanos a Ismael Humberto Zarco, identificado como Gabriel Zaid por el crítico Alejandro Toledo (de Mora, “El canon literario mexicano en *Los detectives salvajes*”, 40), es rechazado. En realidad, ningún real visceralista aparece en la Antología de Zarco.

En este ambiente hay una efervescencia de jóvenes autores que nada tenían que ver con la alta cultura. La reacción de la alta cultura fue clara: “Naturalmente, el Establishment, por naturaleza elitista, se alarmó ante esta efervescencia cultural. Muchos creían que tanto escritor en México era algo dañino, pues “bajaba el nivel de calidad” (Agustín, *Tragicomedia mexicana, la vida en México de 1970 a 1982*, 74). Por una parte, el gobierno de Luis Echeverría abría espacios para los jóvenes creadores, pero al mismo tiempo se satanizaba la literatura contracultural bajo el apelativo de “la onda”, aquella narrativa que hablaba de la juventud mexicana. José Agustín apunta a un desprestigio de la narrativa y un culto acérrimo al ensayo, la crónica y la poesía. Se señala precisamente el suplemento *La cultura en México*, dirigido por Carlos Monsiváis, en donde, en 1975: “jóvenes intelectuales como Héctor Aguilar Camín, José Joaquín Blanco y Enrique Krauze coincidieron en ‘denunciar’ la existencia de un ‘analfabetismo’ basado en ‘la moda del socialismo y de la sexualidad desinhibida’, así como de una banalización y vulgarización de la cultura” (74). En medio de este ambiente se encontraban los infrarrealistas, jóvenes poetas que estaban inconformes con el *statu quo* y que, aparte de escribir poemas rebeldes, se dedicaban a boicotear a los escritores del establishment. Uno de los boicots más famosos fue el de José Joaquín Blanco, quien, en alguna ocasión, describió al movimiento de la siguiente manera: “un grupo de poetas que se llaman infrarrealistas y que se la pasan tirando escupitajos al cielo” (*Bolaño infra 1975-1977*, 72). José Vicente Anaya relata la respuesta de los infrarrealistas:

Bolaño, junto con otros infras, posiblemente Mario Santiago, lo citaban a la librería Gandhi para conversar, Blanco aceptó. Grave error. En cuanto comenzó la plática –sigue Anaya– Bolaño y los infras le criticaron y dijeron: «¿Qué conoces tú de la poesía infra?! ¿Conoces la antología Ocho poetas infrarrealistas?! ¿Conoces la revista Correspondencia infra?!» José Joaquín Blanco se sintió tan agredido que se fue corriendo. Para peor, cuenta la leyenda, que se fue corriendo hacia Octavio Paz y le dijo que unos infrarrealistas le habían querido golpear (73).

Este tipo de actitudes le cerraron las puertas a los infrarrealistas de publicar. Sin embargo, uno de los más famosos y que queda retratado en *Los detectives salvajes* fue el boicot del taller de Juan Bañuelos, quien en la novela es nombrado bajo el seudónimo de Julio César Álamo. Sucedió en el 73. Bañuelos daba un taller de poesía en la UNAM por parte del departamento de difusión cultural. Ramón Méndez lo cuenta de este modo: “La llegada de nosotros al taller de poesía fue una gota que colmó el vaso de inconformidad de los que asistían. Ellos pedían estudios serios y no los tenían. Mario Santiago redactó su renuncia, la firmamos casi todos y nos corrieron a nosotros en vez de a él” (*Bolaño infra 1975-1977*, 49). En la novela, García Madero junto con Arturo Belano y Ulises Lima se enfrascan en una lucha contra Álamo debido a su incompetencia como tallerista de poesía:

Entonces comenzó la batalla. Los real visceralistas pusieron en entredicho el sistema crítico que manejaba Álamo; éste, a su vez, trató a los real visceralistas de surrealistas de pacotilla y de falsos marxistas, siendo apoyado en el embate por cinco miembros del taller, es decir todos menos un chavo muy delgado que siempre iba con un libro de Lewis Carroll y que casi nunca hablaba, y yo (*Los detectives salvajes*, 16).

En *Los detectives salvajes*, el movimiento es descrito de la siguiente manera: “los real visceralistas no estaban en ninguno de los dos bandos, ni con los neopriistas ni con la otredad, ni con los neoestalinistas ni con los exquisitos, ni con los que vivían del erario público ni con los que vivían de la Universidad” (Bolaño, *Los detectives salvajes*, 453). El enemigo principal del infrarrealismo fue Octavio Paz, pero el objetivo fue siempre el establishment. Al respecto, Joan Pascoe, amigo de los infrarrealistas (aunque nunca fue considerado un

miembro) relata la postura del movimiento con respecto a Paz: “sus nefastos crímenes al servicio del fascismo internacional, sus pésimos montículos de palabras que risiblemente llamaba «poemas», su abyecta ofensa a la inteligencia latinoamericana, aquella aburrición de «revista literaria» que con olor a vómito se hacía llamar Plural»” (*Bolaño infra 1975-1977*, 50). Era tanto el repudio que José Vicente Anaya cuenta cómo en alguna ocasión planearon presentarse en la próxima aparición pública de Paz y disparar una bala de salva al grito de “la poesía de Paz ha muerto” (Vicente Anaya y Yépez, “Los infrarrealistas... Testimonios, manifiestos y poemas”, 137). Probablemente este hecho fue el que inspiró en *Los detectives salvajes* el breve relato de la ocasión en que quisieron secuestrar a Octavio Paz: “[...] hace muchos años, Clarita, un grupo de energúmenos de la extrema izquierda planearon secuestrarme. [...] ¿Y a santo de qué lo querían secuestrar, don Octavio?, dije yo. Eso es un misterio, dijo él, tal vez estaban dolidos porque no les hacía caso” (653). Cierto o no, el caso es que los infrarrealistas se cerraron las puertas editoriales. Muy pocos pudieron publicar algo, y los pocos que lo lograron o estaban ya muertos o a punto de morir.

Uno de los principales recursos narrativos de *Los detectives salvajes* es el diario íntimo, el cual sirve como excusa para reflexionar acerca de aspectos cruciales en la vida del autor, como lo mencionó en la premiación Rómulo Gallego: “En este sentido la novela intenta reflejar una cierta derrota generacional y también la felicidad de una generación, felicidad que en ocasiones fue el valor y los límites del valor” (Bolaño, *A la intemperie*, 350). Sin embargo, y como se dijo con anterioridad, el autor no tiene interés por hacer un cuadro costumbrista ni mucho menos ajustarse a la rigurosidad de la autobiografía. En este sentido, Roberto Bolaño prioriza los recuerdos de su juventud por sobre la contextualización histórica. Lo que se dice sobre el golpe de Estado en Chile de 1973 es pobre si lo comparamos con las descripciones de los medios por los cuales los real visceralistas subsistían: desde la venta de marihuana acapulqueña hasta mantener limpios los barcos franceses.

Como hemos visto, Roberto Bolaño planeó con rigurosidad cada personaje de *Los detectives salvajes*, tal y como lo menciona Montserrat Madariaga en el cierre de su estudio *Bolaño infra: 1975-1977*: “El cincuenta por ciento de la genialidad de *Los detectives salvajes* se debe a su afán inquisidor de los hechos reales.” (140). Y así lo hemos comprobado a través del personaje Ulises Lima, cuya historia coincide con la biografía de Mario Santiago Papasquiaro. Desde su partida a Europa, Roberto Bolaño se dedicó a reconstruir su juventud

en México, pidiéndole a su amigo Juan Pascoe que lo mantuviera al tanto de lo que sucedía con la literatura del país y con sus amigos (128). Incluso veinte años después, Roberto Bolaño seguía preguntando a sus amigos través de llamadas por los años de su juventud. Juan Villoro lo relata de la siguiente manera: “a la distancia, él había construido un país de la memoria, de espectral exactitud. Se sumía con minucia de buscador de pruebas en una época cuya mayor virtud para mí era que ya había transcurrido” (128). Roberto Bolaño trabajó cada personaje de su novela con dedicación. No solo valiéndose de su memoria, sino también de material hemerográfico como viejas antologías y revistas literarias, así como del testimonio de sus amigos.

La novela, por otra parte, se presenta como una autobiografía, o por lo menos, persuade al lector para que identifique autor y personaje. Sin embargo, Bolaño no desea anclarse en la rigurosidad del género. Como él mismo dice: “yo prefiero la literatura, por llamarle de algún modo, teñida ligeramente de autobiografía” (*Por sí mismo*, 76). Que los personajes principales tengan un referente real no nos asegura una autobiografía. Arturo Belano y Ulises Lima sí son Roberto Bolaño y Mario Santiago, respectivamente. Pero personajes como el de Laura Damián, quien nombra a Alfredo Martínez como “Ulises Lima”, o Cesárea Tinajero son totalmente ficticios. Incluso los mismos personajes de Ulises Lima y Arturo Belano toman licencias del pacto novelesco, desanclándose de las características rigurosas del género autobiográfico. Roberto Bolaño crea un pacto autobiográfico con el lector que recalca en entrevistas y presentaciones, pero al mismo tiempo utiliza recursos ficcionales que dan como resultado una novela ambigua que oscila deliberadamente entre lo posible y lo ocurrido, lo autobiográfico y lo ficticio. Y el lector buscará respuestas. ¿Dónde termina lo real y dónde lo ficticio?

Bibliografía

- Agustín, José. *Tragicomedia mexicana II, La vida en México de 1970-1982*. Impreso. Editorial Planeta, 1992. Impreso
- Arroyo Redondo, Susana. *La autoficción: entre la autobiografía y el ensayo biográfico. Límites del género*. Tesis de doctorado. Universidad de Alcalá, 2011.
- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007. Impreso.

- “¿Existe la autoficción en Hispanoamérica?”. *Cuadernos del Cilha*, Vol. 7, núm. 7-8 (2005), pp. 115-127. [http:// www.redalyc.org/articulo.oa?id=181720523003](http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=181720523003)
- Bolaño, Roberto. *A la intemperie*. México: Penguin Random House editorial, 2016. Impreso.
- *Los detectives salvajes*. México: Penguin Random House editorial, 2016. Impreso
- *Por sí mismo: entrevistas escogidas*. Editado por Andrés Braithwaite. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2008. Impreso
- Madariaga Caro, Monserrat. *Bolaño Infra 1975-1977: los años que inspiraron Los detectives salvajes*. Santiago: RIL editores, 2010. Impreso.
- Vicente Anaya, José y Heriberto Yépez. “Los infrarrealistas... Testimonios, manifiestos y poemas”. *Revista Replicante*, núm. 9, vol. III (2006), pp. 135-147. https://docplayer.es/74965090-El-folleton-los-infrarrealistas-testimonios-manifiestos-y-poemas-jose-vicente-anaya-y-heriberto-yepez.html#tab_1_1_2

Las influencias célticas en la franquicia de videojuegos *The Legend of Zelda*, una perspectiva literaria¹

The Celtic influences on the videogame's franchise *The legend of Zelda*, a literary perspective

Kevin Eduardo Erives Chaparro
a327533@uach.mx

Artículo recibido: 10/12/2022

Artículo aceptado: 20/02/2023

Resumen

La franquicia de videojuegos *The Legend of Zelda* es una de las más ricas en *lore* en la industria de videojuegos, y de manera consciente o inconsciente, esta se ha visto influenciada profundamente por la cultura céltica en lo general, y en la literatura de fantasía épica en lo particular, inspirada en la tradición artúrica, que proviene de los mismos grupos célticos. La mitología de *TLOZ*, si bien es original en nombres y apariencias de las criaturas o <<razas>>, posee similitudes con las criaturas propias de la mitología principalmente irlandesa, así como de las que aparecen en la obra de Tolkien. Paralelismos entre elementos como La Espada Maestra en *TLOZ* y Excalibur en la Leyenda de la Espada en la Piedra, o la existencia de una yegua llamada Epona en *Ocarina of Time*, nombre que comparte con la deidad céltica, son indicativos de que existió una inspiración de esta naturaleza en la creación de Nintendo.

Palabras Claves: Celtismo, Fantasía Épica, The Legend of Zelda, Mitología, Narrativa de Videojuego.

¹ Este artículo fue presentado originalmente en el coloquio virtual *La Era de las Humanidades* por parte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Chihuahua, el día 22 de abril de 2020, la ponencia está disponible en el siguiente link <https://www.facebook.com/100064813302708/videos/3824522217625745> [consultado por última vez el día 9 de noviembre de 2022 a las 5:07 p.m.], la ponencia comienza en el minuto 14:40. Asimismo, una versión más larga fue subida al canal de *Youtube* de *Historia de la Ciencia*, administrado por el autor, en dos partes, pero la misma plataforma borró la primera, la segunda puede encontrarse a través del siguiente link https://www.youtube.com/watch?v=7O1F_vrfvYE&t=212s.

Abstract

The videogame franchise *The Legend of Zelda* is one of the richest in lore in the videogame industry, and either consciously or unconsciously, this has been influenced profoundly by the Celtic culture in general, and by epic fantasy literature in particular, which comes from the forementioned Celtic culture. The mythology of TLOZ, whilst original in name, and appearances of the creatures depicted, it possesses similitudes with those creatures from, mainly, Irish mythology, as well of those that appear in Tolkien's work. Parallelisms between the Master Sword in TLOZ and Excalibur from the Sword in the Stone legend, or the existence of a she-horse named Epona in *Ocarina of Time*, name shared with a Celtic deity, are indicatives of how there was some inspiration of this nature in Nintendo's creation.

Key Words: Celtism, Epic Fantasy, *The Legend of Zelda*, Mythology, Videogame Narrative.

Nintendo no necesita de introducción, pues es probablemente la empresa de la industria de los videojuegos más conocida en el mercado, y su franquicia, *The Legend of Zelda*, es constantemente considerada como su propiedad intelectual más popular solo detrás de Mario Bros. Los videojuegos ya no son meramente juegos, esa visión únicamente lúdica del medio quizá fuese apropiada en sus inicios en las últimas décadas del siglo XX, pero que como afirma José García Hernández: “El videojuego es un fenómeno cultural del siglo XXI que ha evolucionado a partir de la programación de su discurso narrativo” (García 1). No obstante, en el siglo XXI los videojuegos dan un salto cualitativo en aras de ser considerados obras propiamente narrativas, o algunas de ellas. Hubo otros ejemplos importantes de este tipo a finales del siglo XX en el caso del *The Legend of Zelda* original², *A Link to the Past*³, y, sobre todo, *Ocarina of Time*⁴. Lo cual es particular, dado que, como menciona Marta Álvarez Martín en su tesis de maestría, el videojuego, a diferencia de artes como la literatura o el cine, los videojuegos no surgieron como un medio para transmitir narrativas (Álvarez,

² A partir de ahora cuando se diga *The Legend of Zelda* se hará referencia a la primera entrega de 1986, cuando se hable de la franquicia en general se le llamará por su acrónimo TLOZ.

³ El nombre de la franquicia se obviará

⁴ La otra entrega de TLOZ del siglo XX fue *Zelda II, The Adventure of Link*, pero su éxito comercial y su impacto cultural fue menor.

5), de hecho, el videojuego no fue considerado un arte cuando surgió. Sobre el origen del videojuego,

“Desde el nacimiento del videojuego como producto de la cultura de masas, con la instalación de la primera máquina de *Pong* en el bar Andy Capp’s, de Sunnyvale (California), el videojuego se ha convertido en uno de los más emblemáticos productos culturales de la sociedad contemporánea.

Poco a poco el videojuego ha dejado de ser considerado (<<sólo>>) como un objeto tecnológico, un producto comercial o un medio de entretenimiento, para pasar a ocupar un lugar clave también en el territorio cultural e incluso como objeto de estudio en el ámbito académico (Pérez, 130).

Y entonces, ¿qué clase de producto cultural es *The Legend of Zelda*? A grandes rasgos, se trata de una historia de fantasía épica, como lo son otras obras (o mejor dicho sagas) literarias de la talla de *El Señor de los Anillos*, *Canción de Hielo y Fuego* o *Las Crónicas de Narnia*. Pero dentro de este mundo de arte audiovisual, se le considera como un juego de acción-aventuras, y algunos lo catalogan incluso como RPG (juego de rol por sus siglas en inglés) de acción.

Los Cuentos de Hadas y la Cultura Céltica

No es descabellado afirmar que las culturas célticas, particularmente la irlandesa, son las más influenciadas por estos seres mitológicos que conocemos como hadas, las cuales se encuentran de manera explícita en todas las entregas de *TLOZ*. A lo largo la investigación estaremos justificando *a posteriori* dichas influencias. Tomemos como ejemplo el caso de *Ocarina of Time*. Desde la escena inicial el narrador *Great Deku Tree*, un ser muy semejante a los Ents de *El Señor de los Anillos*⁵, menciona que todos los niños del bosque poseen su propia hada guardiana, menos Link, nuestro protagonista. De manera tal que el *Great Deku Tree* envía a Navy, un hada, a acompañar a Link en la travesía que está por iniciar. Tanto como las limitaciones gráficas lo han permitido, a lo largo de las décadas que *TLOZ* se ha ido desarrollando, la manera en que lucen las hadas, al menos las “Grandes Hadas,”

⁵ A partir de aquí *ESDLA*.

corresponde a la descripción que se le dio a la voz *fae* en textos en latín y en francés del siglo XII, donde se les describía como mujeres sobrenaturales y hechiceras⁶. Aunque posteriormente se han encontrado textos del siglo XIV donde la voz inglesa *fairie* hace referencia tanto a la tierra de dónde vienen estos seres (o mejor dicho, estas mujeres hechiceras) como adjetivo para referirse a todo lo sobrenatural (Daimler, capítulo 2). En el juego de Zelda más actual, *Breath of the Wild*, las capacidades gráficas tanto de la consola Wii U como de la Nintendo Switch, han permitido que la personificación de las hadas sea más detallada y reminiscente de la clase de mujer que esperaríamos por las descripciones, como la de Bécquer, de mujeres atractivas de ojos claros.

Pero es que hasta los textos que Nintendo ha producido respecto a su propia IP hablan explícitamente de las hadas, su importancia y su naturaleza mágica y benévola, como lo evidencia el primer párrafo que *The Legend of Zelda Encyclopedia* ofrece al lector respecto al tema:

Las hadas son espíritus que otorgan fuerza vital a aquellos que la necesitan. Las especialmente poderosas Grandes Hadas reúnen las hadas más pequeñas para cuidar de los muchos rincones de Hyrule. Por encima de las Grandes Hadas existe un Hada Reina que posee un enorme poder. A través de las muchas aventuras de Link, ha habido múltiples Hadas Reina (Nintendo).

El texto también hace mención del peculiar personaje de Tingle, quien realiza su aparición primero en *Majora's Mask*, luego en *Wind Waker*, y que viste de verde, como un Leprechaun, pero que realmente es un dibujante que vende mapas y espera a su hada, creyéndose un kokiri, pero que nunca llega⁷.

Las similitudes con estas otras obras de fantasía épica son ubicuas y evidentes en *TLOZ*, desde los caballos, los caballeros, la estética medieval en un reino ficticio con

⁶ En el texto citado la autora se le refiere como *enchantress* que es una suerte especie de punto medio entre “encantadora” y “hechicera.”

⁷ La cultura, o “raza” kokiri parece ser un sincretismo de imágenes culturales, la idea de los duendes y el Peter Pan de Disneyland parecen ser la principal fuente de inspiración. En todo caso, entre los kokiri, especialmente en *Ocarina of Time* y *Majora's Mask*, que son consecutivos de forma cronológica, los kokiri son niños eternos que se encuentran a la espera de un hada, no obstante, el personaje de *Tingle*, ser evidenciado y segregado por los mismos kokiris, al llegar a cierta edad y notarse que carece de un hada, la cual espera aún tras haber cumplido los 40 años.

dragones, espadas, hadas, magia. *TLOZ* recopila, en numerosos sentidos, el ambiente y la atmósfera céltica que envuelve a estas obras de fantasía épica en las que se basa, destacando *El Señor de los Anillos*⁸. Una de las influencias célticas más evidentes en *TLOZ* es el nombre de la yegua *Epona*, que aparece desde la entrega más icónica de la franquicia, *TLOZ; Ocarina of Time*, y es el caballo que *Link*, protagonista de los juegos de esta saga, cabalgará durante toda su aventura, algo que se repetirá en la secuela directa de *Majora's Mask* (en Miyamoto), así como en *Twilight Princess* (Miyamoto, Shigeru 2006), que es una continuación de estas, pero cientos de años en el futuro, de manera tal que aparece en tres de los juegos más completos y emblemáticos de la célebre *IP* (propiedad intelectual, por sus siglas en inglés).

Según la obra de *Mitos Celtas, El Pasado Legendario*, *Epona* es la diosa de la caballería más importante de los celtas, mas no necesariamente la única, dado que los celtas consideraban a los caballos animales sagrados; por tanto, los sacrificios de los mismos eran muy escasos y de un carácter sumamente ceremonioso (Green, 67-68). Es por esto, muy probablemente, que en la entrega de *Breath of the Wild*, donde la caza de animales es común y éstos, al matarlos, ofrecen alimento que se traduce en vida y energía para *Link* (acción relativamente sencilla). No ocurre lo mismo con los caballos, que si bien en esta entrega no aparece *Epona* específicamente, sino un sinnúmero de caballos salvajes que pueden ser domados. Éstos son difíciles de matar, y no ofrecen alimento alguno, sino que, contrario al resto de los animales cuyos cadáveres desaparecen rápidamente, los de los caballos se quedan ahí, y ofrecen una vista espantosamente realista de la muerte, probablemente como un despliegue visual de la gran pérdida que se ha sufrido. De hecho, son tan importantes, que son la única criatura que puede ser revivida (a salvedad de *Link* que, no solo al “respawnear”⁹, sino que al morir es curado por el espíritu de la princesa *Zora Mipha*, volviendo así a la vida) a través de un hada también conocido como el “dios de los caballos,” de nombre *Malanya*, la única hada que no tiene aspecto de mujer, sino que es un ser extraño antropomórfico con una suerte de máscara de caballo.

Hablando de nombres, *Epona* queda como anillo al dedo a la icónica yegua de *Link*, es decir, a nuestro equino, pues los videojuegos, y especialmente *TLOZ*, permiten una

⁸ A partir de aquí ESDLA.

⁹ Anglicismo proveniente del neologismo *respawn* que hace referencia al momento en que un jugador “vuelve de la muerte” para que el juego pueda continuar.

familiaridad más cercana con el jugador, acaso más directa que la de otras formas de arte menos interactivas como el cine, el teatro o la literatura. El nombre deriva de la palabra gaélica para decir “caballo,” y hay quienes afirman que esta es, asimismo, también la diosa de la fertilidad céltica, es de suponerse que tanto sexual como de la tierra (Green, 67-68).

La Tradición Artúrica

Pero quizá la única referencia que pueda rivalizar con la diosa *Epona*, en cuanto a lo explícita que es, consiste en la espada legendaria que portamos en casi todos los juegos, *The Sword that Seals the Darkness* (la espada que sella la oscuridad), también llamada *The Sword of Evil's Bane* (la espada de la perdición de la maldad), pero sobre todo como la *Master Sword* (Espada Maestra). En este caso, no es el nombre lo que hace alusión directa a la cultura céltica y a su folclor necesariamente, sino la leyenda en la que está inspirada, Excalibur, la Espada en la Piedra. Tal como Arturo se convierte en Rey al sacar la espada en la piedra, también *Link* deberá sacar la *Espada Maestra* de su pedestal para poder probar que es el elegido.

En el caso de Arturo, leyenda mixta entre la tradición céltica y el cristianismo, quien levanta la espada de su yunque será reconocido como rey por voluntad de Jesucristo, debido a su pureza espiritual (Warren, 202). Si bien *Link* jamás es elegido rey¹⁰ el concepto de pureza espiritual es evidente cuando debe conseguir la *Master Sword*; en *Ocarina of Time* recibe la instrucción de obtener las tres piedras espirituales, la esmeralda de Farore, el rubí de Din y el zafiro de Nayru. Aunado a esto, la espada y su pedestal, que en lugar de tener la sagrada inscripción que tiene la piedra de Excalibur, en el caso de Hyrule tiene enmarcada la trifuerza, y la espada se encuentra en el Templo del Tiempo, que a su vez forma parte del pueblo del castillo, en las cercanías del castillo de Hyrule. El Templo del Tiempo funge como entrada/portal al “Reino Sagrado,” un lugar de corte espiritual al que solo acceden aquellos que hayan sido admitidos por las diosas, donde *Link* puede entrar debido a que pasó la prueba de las piedras espirituales (Miyamoto, Shigeru, *Ocarina of Time*).

En el caso de *Twilight Princess* *Link* debe atravesar una arboleda sagrada y enfrentarse contra un enemigo para ingresar a lo que otrora fuese el Templo del Tiempo que

¹⁰ de hecho, el rey de Hyrule parece nunca tener descendencia masculina en ninguno de los juegos, tan solo femenina, la princesa *Zelda*, por lo que es un misterio cómo la familia Real funciona en este universo

vimos en *Ocarina of Time*, dado que *Twilight Princess* es la siguiente entrega en la cronología de la línea temporal adulta solo después de *Majora's Mask*, que es la secuela directa de *Ocarina of Time*, pero durante la cual no ocurre ningún cambio en *Hyrule*. (no es necesario ahondar en detalles sobre las tres distintas líneas temporales) Link llega, de hecho, a este lugar en forma de lobo, pues había sido hechizado por el Rey Usurpador Twili Zant¹¹, pero tras haber completado una prueba de las diosas, que es uno de los *puzles* más complicados y emblemáticos de la franquicia, la presencia de la *Master Sword*, espada mágica por excelencia, rompe el hechizo en Link (en Aonuma) y le permite retornar a su forma humana (o hyliana si se quiere).

Pero no todas las inspiraciones e influencias celtas son tan específicas en *TLOZ*, ya que tan pronto uno inicia cualquiera de los juegos de la entrega, lo sobrecoge una atmósfera de cuento de hadas, de aventuras y peligros, repleta de mazmorras, cuevas, trampas, y demás características que *J. J. R. Tolkien* afirma que deben de tener los cuentos de hadas en su ensayo *On Fairy-Stories*. Esto ocurre desde el inicio de su primera entrega, simplemente titulada *The Legend of Zelda*, cuando Link se encuentra en el interior de una cueva con un hechicero (que bien podría ser un druida) y le ofrece una espada mágica capaz de lanzar réplicas de sí misma y dañar a sus oponentes a la distancia, bajo la advertencia de que “es peligroso ir solo, toma esto.” Acto seguido, Link se embarca a explorar una tierra lo mismo peligrosa que maravillosa, en un mundo impresionantemente abierto para un videojuego de 1986, cuando esa generación contaba tan solo con un procesador de 8 bits.

Hyrule y la Tierra Maternal Irlandesa

Link siempre vive al inicio de cualquier juego en un entorno rural o naturalmente idílico como en la Comarca de los Hobbits, esto es particularmente notorio en *Ocarina of Time*, donde crece en el Bosque de Kokiri, ya que él, siendo un hyliano, no tiene un hada como el resto de los niños kokiri, y que de hecho, crecerá hasta convertirse en un adulto, a diferencia del resto de kokiris que, haciendo honor a su diseño de Peter Pan, se quedarán con

¹¹ Los Twilis son una raza de hechiceros que fueron marginados y desterrados al Reino del Crepúsculo, que existe de forma paralela al Reino de Hyrule y al Reino Sagrado, de hecho, es en el Reino del Crepúsculo donde es encerrado Ganondorf al final de *Ocarina of Time* hasta el comienzo de los eventos de *Twilight Princess*. Zant usurpó, con la ayuda de Ganondorf, el trono de Midna (nombre que proviene del vocablo inglés “midnight” que significa “medianoche”), de esta manera arrancando la trama de *Twilight Princess*.

su característica fisonomía infantil por el resto de sus vidas, como es el caso de la sabia del bosque. Saria, que durante los 7 años que pasan durante la trama, no cambia de apariencia en lo más mínimo, mientras que a Link madura corporalmente para convertirse en un joven adulto (Miyamoto y Aonuma).

Este bosque guarda una gran semejanza no solo con la Comarca de la Tierra Media, sino con un ambiente típico irlandés. Éste es resguardado por un enorme árbol que posee un espíritu sagrado, dicho ser recibe el nombre de *Great Deku Tree* (Miyamoto y Aonuma, 1998), y también es sumamente parecido a los Ents de la Tierra Media, ambos llevan a cabo la importantísima tarea de resguardar estos sagrados santuarios que son los bosques (Tolkien, *La Comunidad del Anillo*). Un claro reflejo de la cultura céltica, que al igual que los ndés (apaches) en el actual norte de México y sur de Estados Unidos, privilegian una convivencia armónica con la naturaleza por encima del concepto “occidental” de progreso, y en ambas culturas predomina la cosmología de que el ser humano es parte de la tierra y la no la tierra propiedad de la humanidad.

Tanto en el caso del bosque de los Ents en *ESDLA* como en el Bosque Kokiri en *Legend of Zelda*, el peligro siempre proviene desde fuera, un evidente reflejo de cómo para los irlandeses, escoceses, galeses, entre otras culturas célticas, el peligro, las armas, el hierro, el fuego y la destrucción provinieron siempre de fuera, del este y del noreste, ya fuera con romanos, vikingos o anglosajones.

En este sentido, y como seguramente Bilbo y toda la *Comunidad del Anillo* estaría seguro de acuerdo, embarcarse en una “aventura,” como la llama *Gandalf* para convencer al mismo *Bilbo* de enfrentar al dragón *Smaug* en la *Montaña Solitaria*, y también como menciona el mismo *Tolkien* en el ya citado ensayo, se requiere valor, osadía e incluso temeridad para enfrentar una búsqueda de esta envergadura, lo que es lo mismo que tener coraje. Es por esto que según Patrick Dugan, en su texto de *A Link to the Triforce: Miyamoto, Lacan and You*, explica el nombre del protagonista, *Link*, si bien no es una referencia a un personaje nórdico, celta, ni evoca imágenes de hechicería o caballería, se trata de un avatar, de un *link* (vínculo en inglés) que el jugador hace con el protagonista (Dugan, 203-210).

Esto viene al caso porque hay tres personajes recurrentes en prácticamente todas las entregas de la saga (a excepción de unos cuantos casos aislados) donde *Link*, la princesa *Zelda* y el guerrero *Ganondorf*, *Ganon*, *Calamity Ganon*, o *Demise*, dependiendo del juego

en cuestión, están cada uno representados por una parte de una reliquia sagrada, llamada trifuerza, que es un triángulo equilátero formado por tres triángulos equiláteros dorados, dejando un vacío de otro triángulo equilátero pero invertido. Cada una de las tres piezas de la trifuerza representa una aptitud que las diosas de Hyrule (el reino en el que se desenvuelve la trama, por lo general) consideraron que eran las más importantes para los seres de su creación. A *Ganondorf* le corresponde el poder, a *Zelda* la sabiduría y a *Link*, es decir, a nosotros, nos toca la parte del coraje, del valor.

Las diosas de Hyrule y la Mitología Céltica

Las diosas son otra parte que toma grandes influencias célticas, sobre todo la diosa *Farore*, quien viste con ropas verdes, así como el cabello del mismo color, es la señora de los bosques y la creadora de la flora y fauna de *Hyrule*, así como la raza conocida como *kokiris* y los *dekus*. Los primeros son una suerte de combinación entre elfos y enanos, mientras que los segundos son plantas deambulantes constituidas principalmente por troncos de madera, que parecen ser un muy sutil guiño a esos árboles andantes, como los *elks* que vemos en *El Señor de los Anillos*. Su lugar más sagrado en *Hyrule* es el *Bosque Kokiri* el cual está habitado por un árbol guardián, que al menos en el que podríamos considerar el juego más icónico de la saga, *Ocarina of Time*, es quien inicia la trama, encomendando a *Link* a embarcarse en una aventura en la que tendrá que salvar el mundo y dejar la comodidad de su apacible hogar, tal como ocurre con *Frodo* y la *Comarca*. En otras entregas, como *Twilight Princess* o *Breath of the Wild*, la *Espada Maestra*, arma de la que se mencionará más adelante, se encuentra resguardada en este sagrado bosque, que pese a la orfandad de *Link* en todas las obras, tal como para los *hobbits*, el *Bosque Kokiri* representa su madre tierra., además de tener la conexión más fuerte con *Link*, es decir, nosotros los jugadores.

Las otras diosas de *Hyrule*, que por cierto destaca el hecho de que todas las deidades sean femeninas (a excepción del dios menor *Malanya*) pues el elemento femenino está presente en todo *Hyrule*), son *Din*, la diosa del fuego y las rocas, creadora de los volcanes, las montañas, y en general, de toda la tierra en *Hyrule*, así como de la raza *Goron*¹². *Din* es

¹² seres humanoides corpulentos y con una espalda compuesta de algo que parece ser piedra, de hecho, para alimentarse consumen rocas, y viven en el lugar sagrado de la diosa Din, La Montaña de la Muerte, la cual parece estar tangencialmente inspirada, al menos en nombre y estética, mas no en función, al Amon Amarth (Monte del Destino para los hombres de Gondor) de la Tierra Media de la saga de TLOTR.

también la diosa del poder, y a parte de La Montaña de la Muerte, la cual recuerda un poco a las Minas de Moria, parece tener fuertes conexiones con el Desierto de Gerudo de donde es originario Ganondorf.

Nayru, diosa de las aguas, los lagos y los mares, creadora (quizá tan sólo guardiana) del lago de *Hylia*, y autora de la raza de los zoros, unas criaturas pez humanoides y de apariencia andrógina (con más características femeninas que masculinas, pero que no obstante cada individuo tiene su sexo definido). *Nayru* es la diosa representante de la sabiduría, y por ende la más relacionada con la princesa *Zelda*. Es evidente pues, que cada raza tiene una gran conexión con su entorno, y cada vez que el antagonista aparece desde el desierto, es decir, *Ganondorf*, trae consigo la destrucción de los hábitats naturales en que estos pueblos coexisten, como secar los ríos de la región *zora*, bloquear las cavernas de donde los *gorons* obtienen alimento, o arrasar con los bosques de los kokiris, quienes, de hecho, siempre portan con un hada guardián.

Empero, hay una diosa más antigua, de nombre *Hylia*, que parece haberse dividido en estas otras tres, y que, según la trama de *Skyward Sword*, reencarnó en la princesa *Zelda*. En dicha entrega nos es dicho que *Hylia* creó el mundo, un mundo que después pasaría a ser, al menos hasta donde se explora en el juego, el *Reino de Hyrule*, pero en *Ocarina of Time* se explica que quienes crearon ese mundo fueron las diosas *Farore*, *Din* y *Nayru*, dando a pensar que ellas son parte de la misma diosa *Hylia*, sobre todo considerando que el santuario dedicado a *Nayru* se encuentra en el *Lago Hylia*, y que en *Breath of the Wild*, el juego cronológicamente más reciente se pueden encontrar estatuillas de la diosa *Hylia* tal y como las vemos en *Skyward Sword*, el primero en cronología, ya que en *Breath of the Wild* no se hacen referencias a ninguna diosa, podemos asumir que se ha tratado siempre de la misma deidad.

La Música y el Folclor

La música juega un papel fundamental, de hecho, a *Hylia*, se le representa constantemente con una lira en sus manos, habito que retoma *Zelda*, su reencarnación. Esta música va acompañada con poesía, la historia en Hyrule parece siempre transmitirse en verso, como lo hicieran los bardos en la Edad Media u Homero en la Antigua Grecia. Esta música posee inextricablemente propiedades mágicas, y quien la interpreta es capaz de explotar esta

calidad con sus melodías, como practicar la curación, hacer que amanezca, que llueva, etcétera.

El célebre poeta irlandés, *W. B. Yeats*, menciona en su obra *Irish Fairies and Folk Tales*, el poder de la música de las hadas y los dioses de la tierra (que parecen formar parte de la misma entidad, es decir, el entramado mágico folclórico irlandés en su conjunto) y los influjos que esta genera sobre aquellos que la escuchan, efectos de hipnotización y hasta de lo que podríamos llamar control mental (Yeats, 61). Al igual que en las culturas célticas, al menos en sus primeros estadios, la historia se transmite de manera oral, en una suerte de mezcla entre leyendas, mitos, cánticos y cuentos, de entre los cuales es imposible obtener una crónica rigurosa, pero que arrojan una luz, si acaso con tintes místicos, de la historia de un pueblo, o de cómo este se percibe a sí mismo (en Aonuma).

Asimismo, la inexorable certeza de que hay entes mágicos que conducen los fenómenos de la naturaleza, la cual describe también *W.B. Yeats* en la mencionada obra, como una suerte de dioses de la tierra, hadas y seres místicos, de alguna forma aceptados de forma universal, que tiran de las cadenas que van más allá de lo visible, y que cambian de forma constantemente, que son, de alguna forma, la tierra misma, y que accedemos a su mundo a través de los sueños, que no hay forma de mover una mano sin ser influido por esos seres y que, sobre todo, “el mundo que vemos no es sino su piel.” ¿No suena esta conexión de deidades naturales unidas inextricablemente al entorno natural a las diosas de *Hyrule*? O inclusive a los antiguos dioses de los primeros hombres de *Westeros* en *Canción de Hielo y Fuego*.

Mito, Leyenda e Historia

Otra semejanza sutil entre el mundo de *TLOZ* y el imaginario céltico-artúrico está vinculada a un tiempo y un espacio tanto histórico como mítico, y, como dice Blanca Solares sobre el imaginario artúrico: “Ninguna de estas dos perspectivas son antinómicas entre sí”. *TLOZ* claramente sigue la misma línea, pues no solamente el *The Legend of Zelda* de 1986 prácticamente creó la narrativa en los videojuegos como hoy la conocemos, sino que existe una metahistoria que une a cada entrega, muy al estilo de LCDN en el sentido de que no surgen en orden cronológico, a diferencia de que si bien *Clave Staples Lewis* ordenó y explicitó la cronología en su saga, en *TLOZ* eso ha sido un tema de discusión por sus consumidores durante años, hasta que Nintendo publicó una obra que ubicaba

cronológicamente, en tres líneas temporales, todos los juegos hasta el 2011; el nombre de esta obra es *Hyrule Historia* (en Aounuma).

Con esta obra, Nintendo pretendió darle cohesión a todas las entregas de *TLOZ* que estaban tan ambiguamente unidas entre sí, mezcladas entre la historia y la leyenda. No solamente esto es común en la historiografía (es decir, en la historia como disciplina científica social), sino que va aún más *ad hoc* con la forma en que es transmitida la historia oral en las culturas célticas, y en general en el período medieval, como lo manifiesta la ya citada obra de *Merlín, Arturo y las Hadas* (Solares). En mi opinión, no es muy diferente a la manera en que se ha llegado a usar la Biblia como una fuente histórica, o los cantos de Homero, el Poema de Gilgamesh o inclusive la novela y el cuento revolucionario para conocer los hechos de la Revolución Mexicana.

Conclusiones

Los elementos célticos en el universo de *TLOZ* son inmensos, y haría falta un estante entero para agotar el tema a cabalidad, pero este trabajo tiene tan sólo la humilde encomienda de continuar con una discusión que hasta ahora se ha limitado sólo a debates de foros en internet o vídeos en *Youtube*, es decir, es este un esbozo de llevar esta clase de análisis a la academia. En este texto apenas se ha arañado la superficie, pues hace falta analizar más de los trabajos que se han hecho tanto sobre los videojuegos como medio artístico e intelectual, pero espero que el presente trabajo haya logrado su cometido de relacionar una tradición europea literaria y cultural tan antigua como lo es la céltica, con esta popular franquicia de videojuegos que, consciente o inconscientemente, los principales responsables de los apartados artísticos y narrativos de *TLOZ* como lo son su creador, Shigeru Miyamoto, su actual director, Eiji Aonuma, y el responsable de su extenso *lore*, Yoshiaki Koizumi, han impregnado en esta obra cumbre de la cultura popular de finales del siglo XX, y a lo largo del presente siglo XXI, que con la tan esperada secuela de *Breath of The Wild*, es decir, *Tears of the Kingdom*, no hará sino crecer.

Bibliografía

- Adler, M. (15 de Noviembre de 2019). *IGN*. Obtenido de IGN: <https://www.ign.com/articles/2019/11/15/mario-sales-competition-infographic>
- Álvarez, M. (2019). *La Evolución Narrativa en la Saga The Legend of Zelda*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Aonuma, E. (2011). *The Legend of Zelda, Hyrule Historia*. Kyoto: Nintendo.
- Balbuena, A. C. (2016). De Hobbits, Tronos de Hierro y Vikingos. Desarrollo Narrativo y Cronológico de la Fantasía Épica. *Tonos Digital*, 1-24.
- Bécquer, G. A. (2006). *Los Ojos Verdes*. Biblioteca Virtual Universal.
- Campbell, J. (1972). *El Héroe de las Mil Caras*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Cuddy, L. (2008). Setting Up The Game. En L. Cuddy, *The Legend of Zelda and Philosophy, I Link Therefore I Am* (págs. xi-xviii). Chicago: Open Court Publishing Company.
- Daimler, M. (2017). *Fairies, a Guide to the Celtic Fair Folk*. Winchester: John Hunt Publishing.
- DeWinter, J. (2015). *Influential Video Game Designers, Shigeru Miyamoto, Super Mario Bros, Donkey Kong, The Legend of Zelda*. New York: Bloomsbury Publishing Inc.
- Dugan, P. (2008). A Link to the Triforce: Miyamoto, Lacan and You. En L. Cuddy, *The Legend of Zelda and Philosophy: I Link, Therefore I Am*. Chicago: Chicago University Press.
- García, J. (2018). La Teoría Narrativa del Videojuego: Intertextualidad, Hipertexto y Videojuego. *Revista Laboratorio*, 1-22.
- Green, M. (2001). *Mitos Celtas, el Pasado Legendario*. Madrid: Ediciones Akal.
- Lewis, C. (1950). *Las Crónicas de Narnia*. Ciudad de México: Destino.
- Martin, G. (1996). *Canción de Hielo y Fuego*. Nueva York: Bantam Books.
- Miyamoto, S. (1986). *The Legend of Zelda. Nintendo Entertainment System*. Kioto, Japón: Nintendo.
- Miyamoto, S. (2006). *The Legend of Zelda, Twilight Princess. Nintendo Gamecube*. Kioto, Japón: Nintendo.
- Miyamoto, S. (s.f.). *The Legend of Zelda, Ocarina of Time*. Nintendo, Kioto.
- Miyamoyo, S. (2000). *The Legend of Zelda, Majora's Mask*. Kioto, Japón: Nintendo.

- Nintendo. (2017). *The Legend of Zelda Encyclopedia*. Kyoto: Nintendo.
- Nutt, A. (2013). Irish Mythology According to a Recent Writer. *The Folk-Lore Journal*, 175-182.
- Pérez, Ó. (2011). Géneros de Juegos y Videojuegos. Una Aproximación Desde Diversas Perspectivas Teóricas. *Revista de Recerca i d'Análisi*, 127-146.
- Rauch, K. D. (2015). Slave Morality and Master Swords: Ludus and Paidia in Zelda. En L. Cuddy, *The Legend of Zelda and Philosophy, I Link Therefore I Am* (págs. 65-74). Chicago: Carus Publishing Company.
- Records, G. W. (29 de enero de 2016). *Guinness World Records*. Obtenido de Guinness World Records: <https://www.guinnessworldrecords.com/world-records/best-selling-videogame-series-of-all-time>
- Shigeru Miyamoto, E. A. (2011). *The Legend of Zelda, Skyward Sword*. Nintendo Wii. Kioto, Japón: Nintendo.
- Shigeru Miyamoto, E. A. (2017). *The Legend of Zelda, Breath of the Wild*. Wii U/Nintendo Switch. Kioto, Japón: Nintendo.
- Solares, B. (2007). *Merlín, Arturo y las Hadas, Philippe Walter y la Hermeneútica del Imaginario Medieval*. Ciudad de México: UNAM.
- Tolkien, J. (2012). *El Señor de los Anillos*. Ciudad de México: Minotauro.
- Tolkien, J. R. (1947). On Fairy-Stories.
- Vázquez, T. A. (2016). El Cuento de Hadas en los Nuevos Medios: ¿Cómo Participa la Hipertextualidad en el Desarrollo del Infante? Caso de Estudio *The Legend of Zelda*. *Centro de Estudios Culturales Roland Barthes México*, 257-286.
- Vries, J. d. (1994). The Industrial Revolution and the Industrious Revolution. *The Journal of Economic History*, 249-270.
- Warren, M. (2000). *History on the Edge, Excalibur and the Borders of Britain, 1100-1300*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Wiki, Z. (30 de Marzo de 2021). *Zelda Fandom*. Obtenido de Zelda Fandom: https://zelda.fandom.com/wiki/Great_Fairy
- Yeats, W. (1991). *Irish Fairies and Folk Tales*.

La novela esencialista y el animismo de la resurrección en José Revueltas

Una visión simbólica y neohistoricista de *El luto humano*

The essentialist novel and the animism of the resurrection in José Revueltas

A symbolic and neo historic vision of *El luto humano*

Sarahí Aguirre Granillo

p202003@uach.mx

Artículo recibido: 01/12/2022

Artículo aceptado: 15/02/2023

Resumen

En este artículo se aborda la forma en la que José Revueltas, mediante el lenguaje poético y el simbolismo, toma un hecho histórico y lo novela para crear *El luto humano*; en una lectura simbólica y neohistoricista, se encuentra que el texto invita a reflexionar sobre la naturaleza de la mexicanidad, sus orígenes, sus heridas y sus fracasos, para finalmente llevarla a un nuevo ideal: la muerte de la identidad del mexicano como la hemos conocido, para el renacimiento de una nueva mexicanidad, regida por la equidad, la justicia social y la redención.

Palabras clave: Mexicanidad, Simbolismo, Historicidad, Literatura, Identidad

Abstract

This paper will approach the way in which José Revueltas, through the use of poetic language and symbolism, takes a historical fact and fictionalizes it in order to create *El luto humano*; through a symbolic and neohistoric reading, it is found that the text proposes a way to reflect on the nature of the Mexicaness, its origins, wounds and its failures, and by doing so it takes it to a new ideal: the death of the identity of the Mexican as we know, giving way to the resurgence of a new Mexicaness, lead by equity, social justice and redemption.

Keywords: Mexicaness, Symbolism, Historicity, Literature, Identity

Este artículo pretende abordar los elementos lingüísticos, simbólicos e históricos que hacen de la segunda novela de José Revueltas, *El luto humano*, una obra inundada de una belleza poética y una profunda tristeza por el abandono y la muerte, elementos que significan el ser mexicano en la posguerra de la Revolución Mexicana. Aunque estos ingredientes se suman para construir la muerte, encontramos que lo hacen con el afán de la resurrección hacia la justicia social y la hermandad entre mexicanos.

La elaboración de este estudio fue por medio de un análisis simbólico a la obra, el cual se enfoca en la poética y el simbolismo. Al proyecto lo motiva la interpretación de la obra revueltiana y cómo se conecta con la realidad mexicana, de tal manera que continúa vigente, a 76 años de haber sido escrita la obra. Es importante analizar las enseñanzas de Revueltas y el mensaje ulterior de su obra, la cual aún hoy podría surtir los efectos que él buscó.

La historia simboliza el crecimiento, la historia de lo mexicano como nación: los desencuentros de las y los mexicanos se dan a partir de conceptos universales como “patria”, y “nación”. En el caso de las relaciones entre los personajes de José Revueltas en *El Luto Humano*, cuyas historias y rencores analizan profundamente la psique mexicana y el inconsciente colectivo; las revelaciones que éstos reciben hacia el final de sus vidas son las enseñanzas que Revueltas busca aportar a la mexicanidad para que crezcamos como pueblo.

Así, mientras los protagonistas: Úrsulo y Cecilia, lloran la muerte de su hija Chonita, se reúnen con sus vecinos, con quienes tienen un gran historial de rencores y desencuentros, para velar a la pequeña. Al mismo tiempo, Úrsulo va al pueblo para buscar al sacerdote para que ofrezca los santos óleos a su hija, para lo cual se ve forzado a pedir ayuda a su enemigo mortal: Adán. Aquí los recuerdos, las reflexiones y las emociones exacerbadas de cada uno de los personajes construyen simbólicamente un retrato de la identidad del mexicano y sus conflictos, lo cual orilla a los personajes a reflexionar profundamente sobre sus vidas, su entorno, sobre sí mismos.

José Revueltas empleó la escritura no solo para revolucionar en la literatura o en política, sino además para ejercer el autoconocimiento, reformar la conciencia y la intimidad del ser, pues la ocurrencia de un conflicto, un acontecimiento que genere frustración o temor, exige la exploración de la psique humana y su naturaleza, así como el surgimiento de un ánimo de reforma y resolución. Las respuestas se encuentran en el interior del ser: el

autoconocimiento dará la clave para comprender qué aspectos se generan en, o son generados por el mundo fenomenológico, pues: “Las tensiones teóricas de la concepción del arte de Revueltas buscan resolverse por recurso a un fundamento filosófico, y en concreto a una antropología esencialista, una idea determinada de lo que constituye ‘la esencia del hombre’ o ‘la naturaleza humana’” (Valero 49-50); es decir: que Revueltas toma fundamentos filosóficos para resolver los conflictos que viven sus personajes, y además apela a la esencia del ser humano para encontrar esas respuestas.

El luto humano es una novela que emana del tuétano de la mexicanidad, cuya tradición oral viene desde un esencialismo cultural de la era precolombina, lo cual se liga directamente a la identidad del mexicano, a su naturaleza y que puede disociarse de su realidad. Por tanto, esta realidad puede modificarse si regresa a su identidad esencial, fuera de los planteamientos que la demagogia del capitalismo posrevolucionario impuso en su momento, y en cambio: “Fundar su propuesta en lo popular –incluso folclórico– y sus varios elementos, siendo uno de ellos la reactivación de un tono asociado al pueblo, que conlleva connotaciones de lucha étnico-social, dolor y mestizaje” (Ramírez 104); de esta forma, se obtiene una conciencia histórica capaz de reformular el significado de la identidad nacional, sin dejar de lado los acontecimientos, conflictos y rupturas que la generaron desde un principio.

Para ilustrar estos rasgos de identidad nacional, Revueltas utiliza recursos de la cultura popular como canciones y corridos, que se entonan en torno a la bebida y la nostalgia, como si, autosaboteándose, el mexicano entonase canciones tristes para intensificar su sentimiento de la desposesión, la pérdida y el abandono. Ese sentimiento de orfandad deriva en una mitificación de la madre, en una veneración irracional, que incluso se traslada a lo religioso, (la Virgen de Guadalupe) para suplir ese vacío permanente: “El mexicano tiene un sentido muy devoto, muy hondo y respetuoso de su origen... Como ignora su referencia primera y tan sólo de ella guarda un presentimiento confuso, padece siempre de incurable y pertinaz nostalgia” (Revueltas, 143). En este sentido, el esfuerzo por cubrir el vacío emocional de la figura materna extrapola dicho mecanismo de supervivencia hasta convertirlo en idolatría y de esta forma se disocia de la realidad.

Esta percepción hace de su novela más que una obra literaria: la convierte en un documento que atestigua la historicidad de lo mexicano y, por ende, le da un valor más allá

del mero esteticismo. Su amplio análisis y crítica de la realidad, su profundo conocimiento de la naturaleza de la mexicanidad le da pauta a ser una especie de estudio socio-antropológico inmerso en una novela. José Mancisidor en su “Carta a José Revueltas”, que Antonio Cajero Vázquez integra en su edición crítica de *El luto humano*, afirma que:

Que su novela, revelando a los jurados o recordando a los jurados un mundo que muchas gentes quieren ignorar y una realidad histórica a la que atemorizadas vuelven las espaldas, tuvo y tiene la calidad artística necesaria, para hacer de ella, fundamentalmente, una obra de arte al propio tiempo que un documento histórico, ante el que los historiadores del mañana habrán de detenerse, si quieren entender lo que en el mundo habrá de suceder algún día (Cajero, XVII).

El texto incluso entra en la categoría del neohistoricismo, en tanto que, según la definición del mismo Peter Barry, utiliza hechos históricos para inyectarlos de un argumento literario y así exponer las consecuencias históricas y simbólicas de la institucionalidad de la Revolución Mexicana, lo que supone la muerte de un ideal y el nacimiento de una máquina de avaricia, traición y muerte, pues:

El neohistoricismo es el método basado en la lectura paralela entre la literatura y textos no literarios, usualmente del mismo periodo. Esto es, que el neohistoricismo se rehúsa (al menos ostentosamente), al ‘privilegio’ del texto literario: en cambio, establece una base literaria y un contexto histórico, prevé y practica a modo de un estudio en el que, a los textos literarios y los no literarios se les da un peso igualitario y se informan o cuestionan mutuamente¹ (Barry, 116).

¹ Traducción propia de: A simple definition of the new historicism is that it is a method based on the parallel reading of literary and non-literary texts, usually of the same historical period. That is to say, new historicism refuses (at least ostensibly) to 'privilege' the literary text: instead of a literary 'foreground' and a historical 'background' it envisages and practises a mode of study in which literary and non-literary texts are given equal weight and constantly inform or interrogate each other (Barry, 116).

De esta forma, el diálogo entre la historia y la literatura se manifiesta a través de los personajes pues, aunque viven en el presente, recurren con gran frecuencia a sus memorias; no es que ellos viajen al pasado, sino que traen a sus memorias para revivirlas y concatenarlas con la línea temporal en curso para tomar una decisión que derive en un acto, debido a que: “Estamos frente a personajes emergidos de una poderosa cultura oral, donde la memoria juega un papel perentorio. Son también hombres y mujeres poseedores de una memoria sonora excepcional, ya que muchas de sus reminiscencias se originan a raíz de algún sonido o evento acústico” (Ramírez, 83). Así, el pasado, el presente y el futuro coinciden en la narración, tanto cuanto conviven la historia y la literatura en ella: conforman un diálogo interno y una reflexión perentoria.

Su narrativa, surge y converge en el lenguaje poético; la reflexión antropológica y filosófica que Revueltas lleva a cabo con su novela, precisa del lenguaje poético para realizar una tarea intimista y a la vez universal, esencial y circunstancial, así como para expresar la pesadumbre del ser, la carga existencial ante la hecatombe que el sistema político y económico significa para las y los mexicanos: “Podría entenderse como un territorio movedizo que oscila de modo permanente entre la poesía y la prosa, es decir, entre la poética y la “prosaica”, entre el relato y la intuición lírico-trágica” (Escalante 140). De esta forma vemos que incluso la tragedia apersonada en la voz de los personajes —víctimas— se expresa de forma poética, a medida que se sufre y se muere a través de la confección de diversas figuras retóricas.

Si bien hay una aparente contradicción en la segunda novela, entre el nihilismo filosófico más puro y el vitalismo optimista que apuesta por la construcción de la unidad nacional para vencer el fantasma de la Revolución Mexicana, la cual es verduga de la vida campesina en el país, en este trabajo nos inclinamos hacia la segunda postura. Revueltas luchó durante su vida, no sólo en su obra escrita, con una grandiosa vitalidad que apuntaba a la reconstrucción radical del país y es en *El luto humano* donde se hace patente dicha intención; en esta obra, la mexicanidad la padecen los personajes desde su infancia, desde su pasado genealógico, desde la raza: es ahí donde hay que mirar para reconstruir la identidad del mexicano, para renacer fortalecidos y construir una sociedad más justa e igualitaria, como lo apunta Antonio Cajero: “debemos decir que coincide con una aspiración muy mexicana y muy revolucionaria en el más alto sentido de la palabra: hacia una humanidad más bella y

más noble” (XXII), y coincide con la siguiente cita de José Manuel Díaz Guzmán, en su tesis de maestría “Sociocrítica de *El luto humano*”:

La intención del autor está centrada en construir una propuesta de unidad nacional a partir de la estrategia siguiente: 1) la construcción de un modelo de individuo excepcional, un estereotipo de mexicano formado en la lucha armada; 2) la crítica a las causas profundas y ancestrales del divisionismo en nuestra sociedad; y 3) exhibir la farsa de las políticas agrarias de los gobiernos pos-revolucionarios para disfrazar la existencia de latifundios que la Revolución había proscrito en la Ley (134).

La narración, como las tragedias griegas, busca la catarsis: el enfrentamiento de los personajes al horror y a la miseria, los obliga a reflexionar sobre sí mismos y sobre las consecuencias de sus actos; los obliga a conocer sus facetas más sombrías y sus vulnerabilidades:

Quizá fuese cosa del destino y no de ellos nada más eso de huir siempre. Pero huir permaneciendo, o mejor, con un anhelo tan violento de permanecer que la huida no era otra cosa que una búsqueda y el deseo de encontrar un sitio de tierra, vital, donde pudieran levantarse. [...] caminar, buscarse, porque aun cuando fueran derrotados, algo les decía, muy dentro, sin que oyeran nada, que la salvación existía, si no para ellos, para ese sordo, triste y tan lleno de esperanza que representaban (Revueltas, 60).

Al exhibir el dolor, el odio y las contradicciones que ilustra con su historia, Revueltas no construye un lamento estéril en búsqueda de misericordia: busca sacudir, confrontar al mexicano consigo mismo, con todas las particularidades que originan su circunstancia. Él desea confrontar a los mexicanos con su sentimiento de determinismo implantado por la iglesia católica, que los exime de responsabilidades, pero también les impide actuar por sí mismos y tomar sus propias decisiones, ya que: “los determinaba la sombra de un pensamiento fijo en el que las cosas, como ocurrieran —en cualquier sentido—, debían ocurrir así” (Revueltas 23). Con esa crítica diseccionadora, la obra de Revueltas busca el origen de esas debilidades que los empuja a la victimización, a los horrores de la miseria y del infortunio, a vagar y a la ignorancia, a la ambigüedad por falta de pertenencia, para

salvarlas y recomponerse con la fortaleza que confiere el autoconocimiento y la victoria sobre los propios demonios, la sombra del ser, o sea que: “*El luto humano*, contra lo que parece ofrecer a simple lectura, no es una obra trágica o pesimista. Al contrario, se trata de una novela altamente optimista, positiva, vital” (Guzmán 140). Es decir, que se está de luto por la muerte de esa autoconcepción del mexicano que lo hace sentirse inferior, o que lo lleva a desconfiar de sus congéneres, así como a despreciar su pasado: en cambio, lo lleva a hacer las paces con estos elementos para finalmente dejarlos de lado y comenzar de nuevo a edificar una identidad más propositiva.

Así, la lectura de *El luto humano* nos lleva a confrontarnos con la realidad, para poder evolucionar cualitativamente y materializar el ideal del mexicano; esto se ve reflejado en Natividad, quien busca la justicia, la unidad de las y los mexicanos en su afán de justicia social y que representa en la obra: “El proyecto del autor en la utopía que significa una propuesta de unidad nacional mediante la asunción de una identidad mestiza y definitiva que hermane a los mexicanos” (Guzmán 138). Natividad representa ese resurgimiento de la unidad nacional, y aunque fue asesinado a traición, él pervive en la memoria y la conciencia de todos los personajes, que formulan sus reflexiones en torno a su figura, es decir, en torno al ideal de una nueva mexicanidad.

Esta evolución o salto cualitativo, se debe precisamente a que el choque de realidad experimentado por los personajes, finalmente los libera de la enajenación, mostrándoles el mundo tal como es, como se muestra a continuación: “El arte debe mostrar el choque entre una realidad social, histórica, política y el empeño trágico de un individuo o de un conjunto de individuos. [...] Es a través de este choque que se pone al descubierto la verdad de la enajenación y que se entrevé la posibilidad y la dirección de la desenajenación” (Valero, 51). La muerte de Chonita, es el eje central de este despertar, mediante el cual los personajes se vinculan y reflexionan a su vez, sobre las muertes y violencias de su pasado, incluso con sus propias muertes internas y reconocen, en la intimidad de su mente, sus fallas y carencias, es decir: logran despertar.

La misión oculta en el sufrimiento de sus figuras tiene sus paralelismos con los de la angustia: el sometimiento a una gran presión psicológica, emocional (y a veces física), vuelve conscientes a los sujetos de sus propias fortalezas y debilidades, para que se reconozcan en el espejo que es *el otro*, así como sujetos inmersos en un contexto histórico y social.

Finalmente, está en los personajes tomar una decisión que cambiará su vida para siempre: esto es el salto Kierkegaardiano, un salto de fe que culmina por ser la diferencia entre el individuo pecador y el libre de pecado, a decir del filósofo danés: la redención. En *El luto humano*, es la vida o la muerte de la mexicanidad o, mejor dicho: una muerte que dé pauta al renacimiento de una nueva consciencia colectiva.

El concepto de la resurrección después del sufrimiento, del salto cualitativo post-angustia, lo aclara Revueltas hacia el final de la novela cuando teoriza poéticamente del poder de la huelga como agente revolucionario: esta es la unión de los mexicanos, en silencio y en quietud, y en protesta pacífica es un estruendo, un manifiesto que habla y grita al mundo, que lo remueve y lo cambia radicalmente para alcanzar un ideal. La huelga, no sólo es física y entre muchos hombres, sino que también es interna y puede remover las placas tectónicas del inconsciente: el cambio interno, íntimo, molecular, puede dispararse a lo colectivo, como se refiere a continuación:

Una huelga es aquello al margen del silencio, pero silencioso también. Los huelguistas callan, pero tienen una voz. Quédanse quietos, pero como si caminaran. Los hombres tienen otra voz y otra manera de caminar y otras miradas, y en el aire se siente algo poderoso que sube como una masa firme... Los hombros, las espaldas, resienten sobre sí un peso grávido; las manos, encinta, tienen la quietud absorta y meditabunda de las mujeres jóvenes que han de ser madres a poco y a quienes abrirá el gemido puro y original. Se trata del asombro. Del asombro y del júbilo (Revueltas 156-7).

Revueltas tenía esperanza, por eso se la arrancó a sus personajes. Para él, tener esperanza radica precisamente en perderla por completo para ver la realidad de frente y desprenderse de conceptos y prejuicios que no forman parte del ser, para resurgir de la oscuridad y salir a la luz del día con una sonrisa, triunfantes, como cuando:

(Adán) adivinaba lo que era aquel hombre lleno de juventud, de fuerzas nuevas, de poder misterioso. Hombres como Natividad se levantarían una mañana sobre la tierra de México, una mañana de sol. Nuevos y con una sonrisa. Entonces ya nadie podría nada en su contra porque ellos serían el entusiasmo y la emoción definitiva. (Revueltas 179).

El contexto histórico, social y político, es una carga que cada uno de los personajes lleva sobre sus espaldas y que arrecia los rencores, los temores. Han muerto sus esperanzas, han muerto los ideales de la Revolución. Ha muerto la patria, ese fantasma incomprensible que se sostiene apenas por algunos símbolos ahogados en sangre: ante la muerte de la patria y la de Dios, los personajes revueltianos se encuentran solitarios consigo mismos, no hay ya quien los proteja de sus más oscuros pensamientos y sentires: agonizan y mueren también, mientras se encuentran con quiénes son en verdad.

Es la muerte de los personajes de Revueltas lo que simboliza la muerte de las viejas concepciones sobre la mexicanidad: solo en el autorreconocimiento, mediante el repaso de la historia y de los propios errores, podrá darse ese salto de fe y dejar atrás el rencor, el resentimiento, el conformismo y el odio a sus semejantes. El objetivo es renacer como nuevos seres, como una nueva mexicanidad que se enaltece en la unión social de los mexicanos para luchar, entusiastas, por nuevos ideales de justicia.

Obras consultadas

Barry, Peter. "Beginning theory. An introduction to literary and cultural theory". Libro electrónico.

<http://staffnew.uny.ac.id/upload/132299491/pendidikan/beginningtheoryanintroductiontoliteraryandculturaltheorysecondedition.pdf>

Cajero Vázquez, Antonio. "Edición crítica y estudio". José Revueltas. *El luto humano*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis. 2014. Impreso.

Dessau, Adalbert. *La novela de la Revolución Mexicana*. México: Fondo de cultura económica, 1972. Impreso.

Escalante, Evodio. "El luto humano de José Revueltas". *Research gate*. Web. https://www.researchgate.net/publication/267849693_El_luto_humano_de_Jose_Revueltas.

Guzmán Díaz, José Manuel. "Sociocrítica de El luto humano". Tesis de Maestría. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de México. Web. Scribd. Consulta: 7 JUN 2019. <https://es.scribd.com/document/399169815/233867234-LUTO-pdf>

Ramírez Santa Cruz, Francisco. "Cómo leer a Revueltas". *José Revueltas. Signo de luz y conciencia*. Comp. Guerrero, Lenin y García, Miguel Ángel. Morelia: Silla Vacía, 2014. Web. 20 febrero

2019. https://www.academia.edu/11691681/Jos%C3%A9_Revueltas_Signo_de_luz_y_conciencia

Revueltas, José. *El luto humano*. Ediciones Era. México, 1986. Impreso.

Valero, José Antonio. “La verdad de lo humano: sacerdocio artístico y militancia en José Revueltas”. *Hispanófila* No. 115. SEPTIEMBRE 1995, Págs. 49-63 Web. Consulta: 7 JUN 2019. <https://www.jstor.org/stable/43807006>

Artículos de Filosofía



Leteo (ISSN: 2954-3517): Revista de Investigación y Producción en Humanidades.
Volumen 4, No. 7, enero-junio de 2023.

La fábula de Wittgenstein el robot

Wittgenstein's fable the robot

Mtro. Esteban A. Gasson

FFyL-UACH

Artículo recibido: 03/01/2023

Artículo aceptado: 21/03/2023

Resumen

En descredito de otras lecturas y del mismo Wittgenstein, la tradición analítica se ha adjudicado los criterios únicos para la interpretación del *Tractatus Logico-philosophicus*. En este sentido y con motivo del centenario de la publicación del *Tractatus...* (1921), se cuestiona dicha interpretación, que deriva en la construcción de un Wittgenstein caricaturizado, en medio de los campos de guerra, trabajando de forma sistemática y objetiva en sus investigaciones lógicas (fábula del Wittgenstein robot). Ante tal formulación, asentada y promovida por Hans-Johann Glock en *A Wittgenstein Dictionary*, se contraargumenta e indican los yerros interpretativos a partir de los *Geheime Tagebücher* –Diarios secretos– de Wittgenstein, para exponer la exclusión sistemática de información que permite situar al austroalemán y su obra bajo el corsé analítico; y, con ello, indicar la relación esencial del autor con la ética y lo místico desde el inicio de la guerra, sin que estos sean un agregado secundario posterior.

Palabras clave: Wittgenstein, mística, ética, interpretación, analítica

Abstract

Discrediting other interpretations, as well as Wittgenstein's, the analytical tradition has attributed to itself the standard criterion for the interpretation of the *Tractatus Logico-Philosophicus*. In that sense, and regarding the hundredth anniversary of the *Tractatus'* publication... (1921), such interpretation is questioned, deriving in a caricaturized Wittgenstein, amidst the war battlefields, working systematically and objectively on his logical researches (fable of the robot Wittgenstein). In light of such formulation, established and promoted by Hans-Johann Glock in *A Wittgenstein Dictionary*, this work resorts the interpretative inaccuracies parting from *Wittgenstein's Geheime-Tagebücher* –*Secret diaries*–, in order to expose the systematic exclusion of information which allows to place the austro-german and his work under the analytical corset; and, with it, point the essential

relationship the author had regarding ethics and mysticism since the beginning of the war, without these being a later on secondary addition.

Keywords: Wittgenstein, mystic, ethics, interpretation, analytical.

Dentro de la errada panorámica de la interpretación analítica del *Tractatus*, se ha venido presentando una deformada y mal intencionada fábula, ya que se ha forjado y propalando un fraudulento relato acerca del servicio militar y participación de Wittgenstein en los campos de batalla de la Primera Guerra Mundial. Al respecto, se ha creado una caricatura de su actividad y actitud, donde se supone que, a pesar de estar inmerso en los dolorosos y mortales eventos y vaivenes de la guerra, se encuentra impávido e imperturbable ante los mismos. Trabajando sistemática y objetivamente en unas investigaciones, que intentan desarrollar y solucionar los problemas que aquejaban a la lógica formal. Fantasía carente del más mínimo recato y responsabilidad ética, y probablemente iniciada por Bertrand Russell, cuando imaginaba grotescamente que: “Él era una clase de hombre que nunca se daría cuenta de cuestiones pequeñas, como la explosión de bombas, cuando estaba pensando acerca de la lógica” (*Autobiography* 330). Diatriba y patraña enfermiza que, hasta ahora, ha posibilitado y facilitado la creación de una impostura, al visualizarlo como una especie de androide o humanoide o robot lógico carente de la más mínima sensibilidad humana, por esas pequeñeces que son la muerte y la destrucción, en la que estaba inmersa la existencia de Wittgenstein en aquellos años.

Patrón mezquino y anodino, que ha venido vendiéndonos y pregonándonos la idea de que su único objetivo e interés primordial era desarrollar a la lógica a como diera lugar, independiente e indiferentemente de las peligrosas penurias que vivía a diariamente. Presentándolo así, como una individualidad completamente objetiva y racional, que se va a la guerra como si ésta fuera una oficina de investigación, o un campo de experimentación, o taller intelectual adecuado para realizar tales indagaciones. Patraña producto de una mentalidad teórica, donde la persona deja de ser importante para convertirse en una idea u objeto. Creándose una modalidad de pensamiento, donde la persona Wittgenstein es desligada del filósofo o pensador que era, como si fueran dos individualidades completamente distintas, una de ellas real y la otra una mera fantasía teórica. Falacia que han venido cultivando, gracias a la descontextualización y las lecturas mochas que continúan

elucubrando de sus escritos los autonombrados wittgensteineanos analíticos, y que ha facilitado, escamotear aquellas partes de sus diarios de guerra cifrados, censurándolos y tratando de que no se lean. Para así poder acreditarle unos propósitos, intenciones y orientaciones puramente racionales que el austroalemán no presenta.

Embuste carente de cualquier fundamento histórico y ético, pero que se ha convertido en un dogma, que afirma que sólo después de dos años de guerra, es decir, a partir del verano de 1916, es cuando comienzan a aparecer reflexiones sobre temas existenciales, religiosos y éticos en los escritos de Wittgenstein. Ya que, según la narrativa tradicional, el lapso que va del inicio de la guerra en julio de 1914 hasta junio 1916, su atención estuvo dedicada y guiada exclusivamente a cavilar sobre cuestiones puramente lógicas, siendo todo lo demás indiferente y superfluo. Impostura, que se ha venido manejado en prácticamente todo el horizonte analítico, y queda ejemplificada en las aseveraciones que formula Hans-Johann Glock cuando en su *A Wittgenstein Dictionary*, asegura que lo místico y la unión con Dios o el universo, que se encuentran en el *Tractatus* se deben a la inspiración momentánea y fugaz y parcial de figuras religiosas como Kierkegaard, Tolstoi, o Tagore. Temática que aparece por ser esta una obra lógico-mística, por lo cual nos asegura que:

A la vez, de que lo ‘místico’ fue extremadamente importante para Wittgenstein, no es el núcleo esencial del *Tractatus*. Los temas místicos sólo aparecen en 1916, pero entonces dominan inmediatamente los *Notebooks*. Esto ocurre bajo la influencia de las experiencias durante la Primera Guerra Mundial, que lo lleva a leer *Una breve exposición del Evangelio* de Tolstoi y a releer a Schopenhauer. Wittgenstein injertó los temas místicos en un tronco lógico (Glock, *A Wittgenstein Dictionary* 251; traducción propia).

Discurso pernicioso que parece estar presentando grandes verdades históricas, por todo mundo ya conocidas, no obstante, todo esto no es más que una adulteración, porque tales palabras adolecen, por un lado, de sendos malentendidos generados por los prejuicios racionalistas con que sus exegetas tratan de entender la obra de Wittgenstein como esencialmente lógica. Y por otra, Glock “olvida” que los *Notebooks*, con los cuales quiere fundamentar sus afirmaciones no son más que una edición rasurada, que presenta la mitad del manuscrito original, al haberse eliminado las partes escritas en código, pero ahora publicadas como *Geheime Tagebücher –Diarios secretos–*.

Caracterización que desafortunadamente se ha venido repitiendo de manera incesante, y que ha vedado entender el talante auténtico que tendrá el *Tractatus* en su forma final. Ya que, al hacer caso omiso de la vida de militar de Wittgenstein, en los campos de batalla de la Primera Guerra Mundial, se introduce una torcedura deliberada e impostora, que lleva a la exclusión de todos aquellos pasajes de sus diarios, en este caso de los *Geheime Tagebücher* o *Diarios secretos*, que rebaten semejantes tipificaciones. Escritos que ya eran conocidos por Hans Glock, pues él era uno de los allegados y agraciados del círculo íntimo de los albaceas originales del legado wittgensteineano y, en consecuencia, tenía acceso directo al *Nachlass* cuando éste todavía estaba vedado a los investigadores independientes, y nos muestran que en él se presenta no únicamente una falta de respeto sino, por igual, una completa falta de compromiso ético con las elucidaciones que formula. Aún, si fuera el caso de que no conociera ese manuscrito directamente en su *Nachlass*, él fácilmente podía haber accedido a los mismos, por el simple hecho de que la fecha en que se publica su *A Wittgenstein Dictionary* es del año de 1998, momento en que esos diarios ya eran del dominio público y le eran completamente accesibles. Publicación que, ciertamente, estaba fuera de la llamada “edición oficial” y que él como fiel seguidor de la postura ortodoxa ha tratado de desautorizar.

Tenemos así, unas capciosas declaraciones de Glock, las cuales resumen la postura que los autonombrados wittgensteineanos han venido manejando, a lo largo de varias décadas, y que se pueden recapitular de la siguiente forma: **a)** el objetivo esencial del *Tractatus* no es lo místico, sino lo lógico-epistemológico; **b)** la influencia de Kierkegaard y otros personajes es prácticamente inexistente debido a lo volátil de su influjo; y como consecuencia **c)** lo “místico” no es “el núcleo esencial”, sólo aparece, de manera subsidiaria, a partir de verano del 1916. Situación un tanto extraña ya que curiosamente “dominan inmediatamente los *Notebooks*”, como igualmente hace notar. Puntos todos ellos que se dan por descontados, en las aparentes explicaciones que presenta, pero que adolece de una serie de sobreentendidos. Lo primero, que podemos señalar con respecto al punto **a)**, es que Wittgenstein mismo señaló que la naturaleza y objetivo del *Tractatus* es de carácter ético, por lo cual, las indicaciones que él ha hecho de *cómo debe de leerse su libro* han de tomarse con todo respeto siguiéndolas. Cosa que no se ha hecho hasta ahora, al adoptarse una lectura imperial e inquisidora que desdeña y descarta tales señalamientos, al suponer falazmente que

el intérprete tiene en las manos *la metodología y la autoridad* que decreta, estipula y testifica que su *opus prima* es un tratado puramente lógico epistemológico.

Despropósito que, a la vez, les ha acarreado infinidad de sinsabores y fallidas interpretaciones, y que deja en el limbo de lo desconocido qué querrá decir el título de la obra, con aquello de que es un tratado lógico-filosófico pues se hace caso omiso a lo filosófico. En segundo lugar, y con respecto al punto **b)**, el impacto de Kierkegaard o Dostoievsky y otros, sólo se puede percibir cuando se conoce los contenidos de sus obras y sus reflexiones, cosa que aquí no es el caso, ya que Glock y la tradición que lo acompaña desconoce los pensamientos y los escritos de todos ellos. Nunca los han leído, porque de antemano, los han descalificado prejuiciosamente como humanistas o diletantes que no merecen su atención.

Tercero, con respecto al punto **c)**, las reflexiones y alusiones de Wittgenstein sobre lo místico, Dios y la existencia no se encuentran exclusivamente en los *Notebooks*, ni están supeditados al inexistente influjo de Schopenhauer, como se nos ha querido hacer creer, durante tanto tiempo, sino por igual y en especial en los diarios de guerra escritos en clave; pero, igualmente en el *Tractatus* una vez que se reconoce la impronta teológica-religiosa de las *palabras-guía* alemanas con que está escrito, pues en este libro lo místico juega un papel central en la trama.

Hay que recalcar, consecuentemente, que las reflexiones y meditaciones de Wittgenstein acerca de la existencia, de lo religioso y de Dios aparecen ya desde los primeros días de la contienda militar en sus cuadernos y diarios de guerra, y no dos años después como se intenta prescribir. Entendiendo asimismo que estos diarios conjugan no únicamente a los *Notebooks*, como quiere estipular y coartar la versión “oficial” que Glock y compañía tratan de sustentar y mantener ridícula y neciamente, sino que igualmente integra a los llamados *Geheime Tagebücher –Diarios secretos–*, es decir, aquella parte censurada deshonestamente por sus albaceas originales, ya que contiene una riqueza reflexiva que se manifiesta desde sus primeras páginas. Espacio donde Wittgenstein va registrando aquellas vivencias y meditaciones que lo aquejan y lo hacen pensar. Las cuales pone de manifiesto las imposturas y aberraciones de todos estos falsos exégetas que siguen las pautas que se consideran como oficiales. Al respecto, hay también que aclarar que como estos *Diarios secretos* no eran accesibles al público en general antes de 1985, cuando aparecieron en la revista *Saber*

española o 1991 en forma de libro, muchos de los anteriores intérpretes y comentaristas, por su desconocimiento, han estado marcados por el equívoco, pues partían del texto mutilado.

Corruptela que, no obstante, aún continúan esgrimiendo como parte de la estrategia de interpretación tradicional, pero que los llamados *Diarios secretos* inmediatamente desautorizan porque el vacío existencial y la vida robótica –u objetividad a ultranza–, que quieren ensalzar, no existe dentro de esos escritos, ni dentro de las vivencias y experiencias militares de Wittgenstein. Hay que decirlo claramente, él no entró a la guerra para dedicarse a realizar una labor de investigación puramente lógico intelectual. Este embuste es inmediatamente contravenido en las primeras entradas de esos diarios, cuando anota el día 12 de agosto de 1914: “Gott gebe mir die kraft [Dios dame la fuerza]. El hombre es impotente en la carne, pero libre en el espíritu.” (TGB) Y poco después agrega: “Soy espíritu y por eso soy libre.” (TGB 13/10/14) Pasajes que para esta clase de comentaristas no deberían existir, sino hasta junio del 1916, lo que nos muestran que sus preocupaciones existenciales aparecen ya desde el mero inicio de la contienda, pues la guerra comenzó el 28 de julio de 1914. Por lo cual, esas anotaciones nos hacen advertir que sus preocupaciones y manifestaciones sobre temas religiosos y existenciales no son partes aledañas y posteriores, sino fundamentales para entender el *Tractatus* y su pensamiento.

Y, por lo mismo, estas temáticas no puedan ser escamoteadas, ya que comienzan a fluir prácticamente desde los primeros días de la guerra y desde las primeras páginas de sus diarios y continúan a lo largo del conflicto. Circunstancia que no podía ser de otra manera, pues Wittgenstein se estaba jugando la vida al entrar a la guerra, y él era claramente consciente de esa situación. Sus inquietudes y desasosiegos no eran, por lo mismo, puramente abstractos, pues conjugan especialmente cuestiones existenciales y religiosas. Tal como lo muestran sus anotaciones, en sus diarios, donde refleja claramente esos estados de ánimo e inquietudes por su propia vida encomendándose a la Divinidad para que lo salvaguarde. En este sentido, en los llamados *Diarios secretos* encontramos notas como las siguientes: “¡Es difícil llevar una vida buena! Pero, la vida buena es bella. ‘Pero no se haga mi voluntad sino la tuya’.” (30/3/16); “Dios me ayude a vivir. [...] Dios sea conmigo. Amen.” (27/4/16); “Dios me ampare.” (28/4/16); “Pensé en Dios. ¡Hágase tu voluntad! Dios sea conmigo.” (29/4/16); “*Sólo* a Dios necesitan los hombres.” (30/4/16); “Por la gracia de Dios ahora me ha ido muy bien.” (10/5/16); “¡Dios sea conmigo! Por la eternidad. Amen. He sido una persona débil,

pero Dios me ha sostenido hasta ahora. Sea Dios alabado en la eternidad. Amen. Le entrego mi alma al Señor” (16/5/16). Citas, que nos muestran que sus apuntes de esa época están plenos de alusiones a sobresaltos y temores personales, que él integra y manifiesta como religiosos y existenciales. También nos muestran unas diferencias de tono frente al pensamiento ilustrado como el de Russell o para el caso de Schopenhauer donde difícilmente encontraríamos esta clase de confesiones y peticiones. Por lo mismo, no basta con recordar, que el 1 de septiembre de 1914 compró y luego empezó a leer ávidamente el resumen que Tolstoi hace de los Evangelios. Lectura que ciertamente lo impactó profunda e inmediatamente como se muestran en esas anotaciones. Además, cabe recordar que igualmente compró junto con esa obra tolstoyana, uno de los tomos de las obras de Nietzsche que lo impactarían igualmente. Como lo delatan las memorias que aparecen especialmente en los llamados *Diarios secretos*.

Estas anotaciones también nos permiten reconocer, por otro lado, la gravedad de la malinterpretación, al adjudicarle a Schopenhauer un papel que nada tiene que ver con el *Tractatus* y que se ha dado por sobrentendido, al adjudicarle un papel sobre lo místico que simplemente no ejerce. No existe tampoco ningún elemento de juicio o prueba, que nos facilite asegurar que en el año de 1916 Wittgenstein lo está relejendo, como quieren asegurar, ya que los diarios por sí mismos no delatan esa lectura, una vez que se percibe y observa la impronta de Kierkegaard, Dostoievsky o Tolstoi, quienes sí motivaron algunas de esas anotaciones; aunque, en realidad este último no se constituye realmente en un gran influjo. En este sentido, lo de Tolstoi se ha vuelto un slogan, que se invoca continuamente, pero que carece igualmente de sustento. A la vez de que parece que ninguno de sus invocadores ha leído una letra del mentado texto *Una breve exposición del Evangelio*, que prácticamente es una peculiar recopilación y síntesis de los Evangelios. Lo curioso, en todo este bagaje de vacíos, incongruencias y falsificaciones es que el *A Wittgenstein Dictionary* (1998) de Glock, está vacío de lo que aquí estoy señalando y, por lo demás, sus intentos de argumentación sobre lo místico desembocan en un oxímoron. Situación nada extraña para un autor que proclama que los temas existenciales le son muy aburridos y, por lo tanto, para él carentes de relevancia.

Desafortunadamente, todo este engaño y ofuscación presenta otra faceta realmente preocupante, ya que al querer justificar el hecho de no examinar o tomar en cuenta las

reflexiones religioso-existenciales de Wittgenstein, que aparecen en las páginas de los *Geheime Tagebücher*, se ha recurrido a la astucia de descalificarla como “una edición pirata de los pasajes excluidos” (Erbacher, “Editorial Approaches to Wittgenstein’s Nachlass: Toward a Historical appreciation” 178). Táctica con la cual se intenta prohibir y coartar el manejo de ese material, haciendo extensiva la censura a todos aquellos que piensan examinarla o tomarla en consideración en sus indagaciones. Amenaza que lo único que genera y pone de manifiesto es un continuo abuso, que delimita y maniat a los seguidores tradicionales de los *Wittgenstein Studien*. Presionándolos para aceptar y seguir unas normativas, carentes de la más mínima responsabilidad ética ante el legado Wittgenstein. Así, en lugar de dar paso a interpretaciones auténticas y objetivas, hay quienes se cierran y doblegan dogmáticamente ante este dogma, tal vez, esperando recibir algún favor o prebenda o dádiva, que les pueda ofrecer el cerrado círculo de pseudo-wittgensteineanos.

Escamoteo y simulación, que no es más que una lamentable torcedura, con la cual desean privar el valor que poseen las reflexiones wittgensteineanas ahí plasmadas. Estado de cosas que nos muestra que la exégesis estándar está deformada prejuiciosamente y llena de perniciosas intenciones, que tratan de justificar precisando cómo debería haber sido el desarrollo del su pensamiento y en qué momentos él se debería haber dedicado a trabajar y presentar ciertas propuestas puramente formales. Pauta que ha dado paso a crear esa falsa imagen de que Wittgenstein en su servicio militar era un autómat puramente lógico, carente de los más elementales sentimientos y cualidades humanas. No obstante, cabe recordar aquí aquellas palabras que él le dirigió a su amigo y discípulo Drury, cuando décadas después fue a despedirlo al comenzó su servicio militar. Esto en la época de la Segunda Guerra Mundial, diciéndole: “Recuerde Drury, que nadie se enlista en el ejército para tener buenos tiempos.” (*The Selected Writings of Maurice O’ Connor Drury* 126) Palabras que muestran claramente que toda esa fantasía de que él había ido a la guerra a investigar y concluir las conjeturas lógicas de Russell o Frege eran y todavía son todo un engaño, producto de la falta de integridad ética. Y, al faltar esta integridad, la persona se diluye en una anomalía o en un ruido teórico, como dice Kierkegaard, pues deja de tener valor.

Por lo demás, cuando uno se adentra a la lectura integral y completa de sus diarios de guerra, éstos nos permiten vislumbrar y advertir una percepción muy distinta a la que han venido propalando, los seguidores del análisis, acerca de la carrera militar de Wittgenstein al

facilitarnos contrastar y valorar correctamente su trasfondo humano e intelectual. E igualmente nos ayuda a tener una mejor comprensión de los contenidos del *Tractatus*. Nos muestran, que sus vivencias y experiencias aunadas a sus meditaciones y reflexiones, dentro de los campos de batalla y de muerte de la Primera Guerra Mundial, no le eran indiferentes a su propia existencia y de los involucrados en ella, sino que lo impactaban profunda y directamente. Wittgenstein no era un robot lógico que permanecía impassible y calmado frente a ese estado genocida y destructivo de cosas, como nos lo ha querido vender “idílica” y traicioneramente la tradición analítica. Presentar esa imagen de él distorsiona y falsea la integridad de su persona y es producto de una falsa fábula, patraña generada por una antropología racionalista que carece de seres humanos reales, como la que maneja la tradición analítica.

Obras consultadas

Drury, M. O. *The Selected Writings of Maurice O' Connor Drury*. Bloombury, 2019

Erbacher, C. “Editorial Approaches to Wittgenstein’s Nachlass: Toward a Historical appreciation”. En: *Philosophical Investigations* 38:3, 2013, pp. 165-98

Glock, H. A *Wittgenstein Dictionary*. Wiley, 1998

Russell, B. *Autobiography*. Routledge, 1971.

Traducción y traductología



Leteo (ISSN: 2954-3517): Revista de Investigación y Producción en Humanidades. Volumen 4, No. 7, enero-junio de 2023.

Friedrich Dürrenmatt¹. La historia de mis materiales

Traducción de: Dr. Luis César Santiesteban Baca
lsanties@uach.mx

Nací el 5 de enero de 1921 en Konolfingen (cantón de Berna). Mi padre era cura; mi abuelo, por la línea paterna, era político y poeta en un pueblo llamado Herzogenbuchsee. Él redactaba para cada número de su periódico un poema. Para tal poema debía pasar diez días de enclaustramiento. "Consagro diez días para diez estrofas", escribiría luego acerca de ello. Tal honor no se me ha concedido hasta ahora. Quizás es algo que depende de mí, quizás es el tiempo que se ha deteriorado tanto, que ya ni siquiera se siente ofendido que se le trate con tanta severidad. Mi madre (a la que me parezco físicamente) proviene de un pueblo muy lindo cerca de las montañas. Su padre era alcalde del municipio y patriarca. El pueblo en quenací y crecí no es bonito, un conglomerado de edificios pueblerinos y ciudadanos; sin embargo, los pequeños pueblos que lo rodean y que pertenecen al municipio de mi padre, eran auténticamente suizos, como lo hubiera afirmado Jeremías Gotthelf. Es una región en la que la leche es lo más importante, la cual es traída por los campesinos en ollas enormes después de hervirla en una gran lechería que se encuentra en el centro del pueblo. En Konolfingen tuve también mis primeras impresiones artísticas. Mi hermana y yo fuimos pintados por el pintor del pueblo. Yo pintaba y dibujaba durante horas enteras en el taller del maestro. Los motivos: diluvios y batallas. Era un niño belicoso. A los seis años corría a menudo por el jardín, armado con una vara, con una tapadera de sartén como escudo, para finalmente, exhausto, declarar a mi madre que los austríacos habían sido cazados en el jardín. Por la manera en que mis gestas guerreras se plasmaron en el papel, que cubría la paciente superficie, y ante lo cruel que se tomaron las batallas, angustiada se dirigió mi madre al pintor Cuno Amiet, quien contempló calladamente las sanguinarias hojas para juzgar con llaneza: "será coronel". El maestro se equivocó en este caso: llegué a ser solamente asistente de socorro en el ejército suizo y, en la vida, sólo escritor. Los sucesivos caminos y extravíos que me condujeron a ello, no voy a describirlos aquí. Sin embargo, del mundo de mi infancia

¹ Friedrich Dürrenmatt es uno de los dramaturgos europeos más interesantes de la segunda mitad del siglo XX. Su producción ensayística oscila entre la literatura y la filosofía. En México se le conoce más por sus novelas: El juez y su verdugo (1952), Griego busca griego (1955), La promesa (1958), Justicia (1985) y El encargo (1986).

rescaté cosas muy importantes para mi ocupación actual: no sólo las primeras impresiones, no sólo el modelo para mi mundo actual, también el método mismo de mi arte. Del mismo modo que en el taller del artista del pueblo se me apareció la pintura como una artesanía, como un manejo del pincel, carbón y pluma, etc., se me ha vuelto la escritura una ocupación y un experimentar con diversos materiales. Me ocupo del teatro, de la radio, novela y televisión, y sé por mi abuelo, que escribir puede ser una forma de lucha.

La historia de mis escritos es la historia de mis materiales, la que no consta sino de impresiones transformadas. Uno escribe como un hombre completo, no como literato o acaso como gramático, todo está relacionado; debido a que todo es puesto en relación, puede volverse todo tan importante, determinante, inusitado. Las estrellas son constelaciones de materias interestelares, la escritura, concentración de impresiones. Ningún subterfugio es posible. Uno tiene que declararse producto de su medio ambiente, sin embargo, las impresiones decisivas se graban en la juventud; subsistió el horror que se apoderó de mí, cuando el verdulero en su tiendita, abajo de la sala de teatro, partió un repollo con su brazo sin mano.

Tales impresiones nos moldean, lo que viene después se encuentra con lo ya preexistente, se elabora según eso un esquema predeterminado, que se incorpora a lo ya existente, y los relatos que uno escuchó de niño son más decisivos que las influencias literarias. Retrospectivamente se nos hace claro. No soy ningún escritor de pueblo, pero el pueblo me engendró, y de esa manera soy aún un pueblerino con una manera de hablar pausada, no soy un ciudadano, por lo menos no un gran ciudadano, aun cuando ya no puedo vivir en un pueblo.

El pueblo comenzaba propiamente donde se cruzan las calles Bema, Lucema y Burgdorf Thun, en un altiplano, al pie de una colina y no lejos del patibulario, donde en otro tiempo fueron enviados los asesinos y agitadores. A lo largo del llano corre un arroyo, y los pueblitos de campesinos y las aldeas necesitaban un centro, los aristócratas de los alrededores habían empobrecido, sus sedes se convirtieron en asilos de ancianos o centros de recuperación. Primero había en el cruce tan sólo una taberna, luego abrieron enfrente una herrería, más tarde reservaron lugar para la sala de teatro, pues hay que decir que el pueblo

dio a conocer a un dramaturgo, el profesor Gribi, cuyas piezas fueron puestas en escena por la asociación de teatro de la región. A lo largo de la calle Thun se establecieron el impresor, el comerciante de textiles, el carnicero, el panadero y la escuela - cuyos chavales me golpeaban camino a ella-, mientras la parroquia, la iglesia, el panteón y la caja de ahorros se establecieron en una pequeña colina entre las calles Thun y Berna.

Pero sólo la gran empresa de leche, la Stalden AG, erigida en la escarpada calle Burgdorf, hizo del pueblo un centro provincial. La leche de los alrededores se remolcaba en pesados camiones, que nosotros, cuando más tarde tuvimos que ir a la secundaria, esperábamos en grupo para colgarnos de ellos y poder ser remolcados con nuestras bicicletas, llenos de miedo, aunque no de la policía, pues todos sentían que podían con el gordo policía del pueblo, sino del profesor de francés, al que llamábamos Baggel², y ante cuyas clases temblábamos de miedo, pues era un tipo malvado que nos golpeaba, nos jalaba de los cabellos y nos cogía de la nariz, nos obligaba también a estrechar las manos uno con el otro: Buenos días, sabio europeo. Y agarrados de la mano detrás del ruidoso camión con las danzantes ollas de leche, nos imaginábamos al profesor como una montaña enorme, que teníamos que eliminar con grotescas denominaciones de lugares a las que correspondían zonas difíciles de escalar.

Pero eso fue poco antes de que me trasladara a la ciudad. La estación ocupa un lugar más importante entre mis recuerdos que la lechería con su alta chimenea, que era el monumento más característico del pueblo, aún por encima de la torre de la iglesia. Con razón se le llamaba estación, porque era un centro ferroviario, y la gente estaba orgullosa de ello: sólo pocos trenes pasaban bramando sin pararse hacia la lejana Lucerna, hacia la cercana Berna, sentado en un banco enfrente del edificio de la estación les aguardé a menudo con una mezcla de nostalgia y horror, pues echaban vapor al pasar.

Pero los recuerdos se remontan más atrás, al paso subterráneo, gracias al cual podíamos atravesar la calle Burgdorf, desde la cual se salía directamente a una escalera que daba a la estación. Se me aparece como una cueva en la que había caído a los tres años de edad, pudiendo escapar de esa manera de la casa al pueblo, al final de la cueva había luz, a través de la cual crecían las sombras de los autos y carruajes, pero ya no importaba a donde

² En el dialecto del sur de Alemania, así como en los de Suiza de Austria esta palabra significa tonto.

quería ir exactamente, pues a través del paso subterráneo salía uno no solo a la lechería y a la estación. La gente de clase acomodada se había establecido también en el tajo de Ballenbühls, como lo hicieron mi madrina (que era la esposa del médico del pueblo, a cuya consideración tuve que someter más tarde mis nunca satisfactorias notas escolares), el presidente de la comunidad eclesiástica y además el dentista y el técnico dentista, quienes tenían a su cargo el instituto de odontología, que aún hoy maltrata a buena parte del país y ha hecho famoso el lugar. Los dos poseían automóviles y eran ya por eso privilegiados, y por las noches derrochaban el dinero ganado en los empastes, confección de dentaduras, extracción de dientes, etc.

El técnico dentista era chaparro y gordo, interesado por las cuestiones de salud del pueblo, mandó elaborar un pan de pueblo ante el que uno se sobrecogía de horror, sin embargo, el dentista era un hombre de estado, además de suizo romántico y un buen nuevo rico. Era tenido por el hombre más rico del pueblo, aunque esta creencia habría de revelarse más tarde como un trágico equívoco. Pero seguro que era el más piadoso, hablaba de Cristo aun al taladrar, como si fuera miembro de una secta extremista, y era igualado en fervor sólo por una flaca mujer de edad difícil de determinar, que se vestía muy seguido de negro y para quien los ángeles descienden; aun a la hora de ordeñar leía la Biblia, y a quien yo tenía que llevar por las noches a los buhoneros y vagabundos para que pernoctaran en la parroquia, pues mis padres eran parroquianos y no rechazaban a nadie y convidaban a comer a quien quisiera, como ocurrió con los hijos de un empresario de circo, que visitaba cada año el pueblo. Una vez acudió también un negro, era de un negro subido y se sentó a la mesa junto a mi padre y comió arroz con salsa de tomate. Se trataba de un convertido, más yo le temía a pesar de eso. Después de todo, las conversiones eran una cosa común en los pueblos. Se llevaban a cabo misiones en caravana, el ejército de salvación apretaba filas, se formaban sectas, los evangelistas predicaban, pero el más famoso a este respecto fue el lugar en que los mahometanos realizaban su misión, se trataba de un chalet feudal en lo alto del pueblo. Ellos publicaron un mapamundi en el que el lugar a buscar en el pueblo era un postín misionario que le daba a uno la ilusión de sentirse, por un momento, en el centro del mundo no en un pueblucho suizo. La expresión no es exagerada.

El pueblo era feo, un conglomerado de edificios al estilo pequeño burgués, como los que encuentra uno por doquier en el mediterráneo; sin embargo, los pueblos adyacentes eran

lindos, con sus grandes tejados y los estercoleros cuidadosamente apilados, con los oscuros abetos alrededor, y el llano pleno de aventura con el acre trébol en el prado y los enormes campos de trigo, en los que nosotros hacíamos nuestras travesuras.

Aún más misteriosos eran los oscuros pasillos de heno que los campesinos habían apilado en sus eras; por horas enteras nos arrastrábamos en la cálida y polvorienta oscuridad y acechábamos a la salida del establo, donde estaban las vacas en largas hileras.

Pero el lugar más inquietante para mí era el desván sin ventanas en casa de mis padres. Estaba lleno de viejas revistas y libros que resplandecían blanquecinos en la oscuridad. También me asusté una vez en el lavadero, pues ahí yacía un animal, quizás una salamandra, mientras el panteón lo veía sin horror. En el panteón jugábamos con frecuencia a las escondidas; una vez me instalé en una tumba abierta hasta que el cortejo fúnebre que se aproximaba, anunciado por un repique de campanas, me expulsó del sitio.

No sólo estábamos familiarizados con la muerte, sino también con los muertos. El pueblo no conoce ningún misterio, y el hombre es una fiera a veces con rasgos humanos, mismos que desaparecen en el carnicero. Nosotros veíamos a menudo cómo eran sacrificados los animales, cómo salía disparada la sangre de aquellas enormes bestias, cómo morían y cómo eran descuartizadas. Nosotros, apenas unos niños, veíamos esto durante un cuarto de hora, media hora, y luego seguíamos jugando con la pelota en la acera.

Mas eso no basta. Un pueblo no es el mundo. Pueden ocurrir destino, tragedias y comedias, mas el pueblo es determinado por el mundo, se le deja tranquilo, olvidado o se le aniquila, y no a la inversa. El pueblo es un punto cualquiera en la totalidad del mundo, casual, intercambiable. El mundo es más grande que el pueblo. Por entre los bosques se encuentran las estrellas. Yo entré en contacto con ellas muy pronto y dibujé sus constelaciones: la inamovible Estrella Polar, la Osa Mayor y la Osa Menor, con el dragón entre ambas; conocí la clara Vega, el brillante Arturo, el cercano Sirio, ellejano Cisne, el enorme Sol. Yo sabía que el pueblo forma parte de la tierra y la tierra del sistema solar, que el sol se mueve con sus planetas en el centro de la vía láctea en dirección hacia Hércules, y percibía que, justamente, la aún a simple vista reconocible bruma de Andrómeda es una vía láctea como la nuestra.

Nunca fui un Ptolomeo. Desde el pueblo conocí los alrededores, más allá de la ciudad, un lugar de veraneo cerca de las montañas, además de algunos kilómetros que separaban de

la escuela, eso fue todo. Pero yendo hacia arriba se construía un andamio de distancias gigantescas, y así fue también con el tiempo: lo lejano influía más que lo inmediato.

Lo inmediato sólo era percibido en cuanto podía penetrar en lo asible, como la vida real del pueblo; ya la política del pueblo era demasiado abstracta, y aún más abstracta la política del país, las crisis sociales, los desplomamientos bancarios, en los que los padres perdían su patrimonio, los afanes por la paz, el surgimiento del nazismo, todo tan indeterminado, tan sin forma, pero el diluvio, eso sí era concebible, era un acontecimiento plástico. La ira de Dios que deja correr el agua, vuelca todo el océano sobre la humanidad, que ahora nada; luego el valiente David, el presuntuoso Goliat, la aventura de Hércules y la de todos los hombres poderosos que han habido, la guerra de Troya, los tenebrosos Nibelungos, el radiante Dietrich de Berna, los intrépidos helvecios, todo obrando de común acuerdo, el seno materno del pueblo y el mundo salvaje de afuera, de la historia y de las sagas, que eran igualmente reales, pero también las infinitas configuraciones del universo, a través de un espectral Dios amoroso, al que se adora y al que había que pedir perdón, pero del cual se debía esperar también lo bueno, lo ansiado y lo deseado como de un enigmático tío lejano detrás de las nubes.

El bien y el mal estaban determinados, uno estaba en un constante examen, para cada acto había en cierto modo un examen con notas, y por eso era la escuela tan amarga: proseguía el sistema celestial en la tierra y para los niños, los adultos eran semidioses. El mundo de la experiencia era exiguo, un pueblo tonto, no más; el mundo de la tradición era violento, naufragando en un enigmático cosmos, penetrado por un salvaje mundo de fábula, de héroes que luchaban por superar la nada. Uno tenía que aceptar este mundo inerme y desnudo.

Tomado de *Über Friedrich Dürrenmatt*, Diogenes, Zürich 1990, pp. 19-2.). La traducción del texto de Dürrenmatt apareció publicado por primera vez en la Revista AZAR, No. 20, septiembre de 1996. Esta segunda traducción fue actualizada por el mismo autor para *Leteo: Revista de Investigación y Producción en Humanidades*

Guy de Maupassant. Las grandes pasiones

Traducción de: Dr. Luis César Santiesteban Baca
isanties@uach.mx

Entonces, señora, ¿usted se aburre?

- ¡Ay sí, señor, terriblemente!

- ¿Hace mucho tiempo de eso?

- ¡Oh, sí!

- ¿Desde hace un año?

- Sí, más o menos.

- ¿Fue a ver *Georgette*?¹

- Sí.

- ¿Es buena?

- ¡Oh, encantadora! Realmente encantadora.

- ¿Y *Speranza*?²

- También vi *Speranza*. Es un ballet delicioso.

- ¿Leyó *Tartarín en los Alpes*?

- Por supuesto, y el primer día.

- ¿Le gustó?

- Muchísimo. Para empezar estaba apasionada por *Tartarín*. Nunca me divirtió algo tanto como ese libro: es tan divertido, tan ingenioso, tan chusco. A pesar de toda la admiración que siento por las otras novelas de Daudet, prefiero *Tartarin*, porque cada vez que lo abro me hace reír hasta las lágrimas. Nunca se ha desplegado tanto ingenio como ahí. ¡Y es tan divertido ver *Tartarín en los Alpes* después de haberlo visto en el desierto!

- Entonces, señora, usted ha pasado una excelente velada escuchando *Georgette*, una velada agradable viendo *Speranza* y un día estupendo leyendo *Tartarín*. ¿Y tiene encima el atrevimiento de decir que se aburre?

¹ *Georgette*, comedia en cuatro actos de Victorien Sardou, cuya primera representación tuvo lugar en el Teatro de Vaudeville, el 9 de diciembre de 1885.

² *Speranza*, “gran ballet cómico-fantástico”, en tres actos y doce cuadros, de Luigi Danesi, música de Dall’Argine, presentado por primera vez en el Teatro Eden, el 1 de diciembre de 1885

-¡Claro que me aburro! Acaso cree que eso basta para ocupar mi vida, el tener de vez en cuando algunas horas de placer.

-A mí me parece, señora, que es muy raro tener, no digamos, unas horas, sino algunos minutos de distracción. Ahora bien, el viernes irá usted a ver *Sapho*.³ Leerá al día siguiente el estupendo volumen de novelas cortas que Octave Mirbeau acaba de publicar: *Cartas desde mi molino*, y al día siguiente todavía *L'Alpe homicide* de Paul Hervieu, y eso le interesará tanto que encontrará de nuevo fascinantes estos alpes nevados donde acaba de pasearse Tartarín. Y luego tendrá otros espectáculos y otros libros, y cenas en la ciudad y veladas y mil cosas distintas que la llevarán a la primavera. ¿Y usted pretende aburrirse?

- Por supuesto que me aburro, qué insoportable que no me crea.

- Le creo, mi querida amiga, sólo que usted se equivoca de palabra. Usted no debería decir: me aburro, sino: no amo. Para usted todo se reduce al amor. Amar o no amar, eso es todo. Cuando usted ama, la tierra se vuelve un paraíso terrestre, la vida, un encantamiento. Y cuando usted no ama, el universo y la vida se vuelven un infierno.

- ¡Eso es verdad!

- ¡Pues claro que es verdad! Y usted considera el amor como la más grande, la más bella, la más generosa, la más profunda, la más poderosa de las pasiones.

- Pues sí, ciertamente.

- Y bien, mi querida amiga, el amor, en verdad, es la más mezquina, la más débil, la más ligera y la menos duradera de las fantasías que arrastran al corazón humano.

- ¡Dios mío, qué estúpido es usted!

- ¡Es posible!: estúpido, pero acertado. Razonemos. Se conoce la fuerza de una locomotora por el número de vagones cargados que puede jalar, ¿no es verdad? Y del mismo modo se puede medir la fuerza de una pasión, por las cosas que empuja a realizar en el hombre. Yo afirmo que, bajo cualquier punto de vista, el amor es inferior a las otras pasiones.

Para empezar, la cualidad primordial de una pasión es la duración. Ahora bien, el amor es esencialmente limitado. ¿Cuántos casos se podrían citar en los que haya persistido durante una vida entera? Cambia de personas varias veces en el curso de una existencia y se

³ *Sapho*, obra en cinco actos de A. Belot y A. Daudet, basada en la novela de este último, cuyo estreno tuvo lugar en el Teatro Gymnase el 18 de diciembre de 1885.

apaga definitivamente desde el momento en que los cabellos se ponen blancos. Es entonces, más bien, un apetito que una pasión, un apetito que varía según las edades y se dirige a varias personas.

Ahora bien, mi querida amiga, me sería muy fácil probar que el juego ha arruinado más hombres que el amor, y que el alcohol ha matado aún más. Luego, las cartas y la embriaguez son dos pasiones superiores.

En efecto, no se puede hacer nada más enérgico, para probar la fuerza de una pasión, que dar su dinero y su vida, las dos cosas más preciadas que hay.

Si la estadística nos muestra que el hombre se arruina de más buena gana por el bacará que por una linda jovencita, que se resiste menos a las cartas que a unos bellos ojos, que es atraído de modo más irresistible por los garitos que por las alcobas, y que deja más apasionadamente sus últimos pesos encima de una mesa verde que en las rosas manos de una mujer, la duda ya no nos resulta posible.

Hoy en día, los que se arruinan por las mujeres son raros, muy raros, mientras que los que se arruinan por el juego son numerosos. En cuanto a los que se matan por amor o para el amor, apenas si se les ve. Los que se matan por el alcohol son innumerables. Usted se asombrará, no es verdad, mi querida amiga, que dos brazos abiertos no tengan tanto atractivo como un pequeño vaso lleno de agua de vida. Pero confesará también que dos brazos cerrados son un instrumento de muerte tan rápido y tan seguro, cuando uno se abandona completamente a ello, como un líquido verde o amarillo bebido en exceso. Ahora bien, desde el momento que se muere más de la bebida que del beso, ¿qué hay que concluir?

- ¡Usted está completamente idiota! No se puede siquiera responder a semejantes tonterías.
- Yo voy más lejos. Digo que estas tres pasiones: el alcohol, el juego y el amor, de temible reputación porque son peligrosas y conducen a catástrofes, son mucho menos poderosas y mucho menos intensas que la pesca, la caza y el billar
- Cállese, que me exaspera.

- Oh, la entiendo. Su corazón de mujer se exalta por las pasiones poéticas, acepta las pasiones dramáticas y se indigna por las pasiones inofensivas y burguesas, las más tenaces, las más vivas, las más absorbentes de todas.

Mi querida amiga, este hombre apacible, que se cubre la cabeza con un sombrero de paja y sentado a la orilla del agua, donde sumerge un flotador, es el más ardiente de los apasionados. ¡Nada detendrá su invisible amor, nada! El día en que París se chamuscaba incendiado por la Comuna, luego que el cañón hacía temblar los muros, que las balas volaban por las calles como moscas, que los cuerpos agujerados servían de adoquín para las calles, que de los arroyos fluía sangre en lugar de agua, se cuentan cuarentaisiete hombres, cuarentaisiete sabios o cuarentaisiete locos, sentados apaciblemente a lo largo de las orillas del Sena, desde el *Point du jour* hasta las Tullerías que se derrumbaron bajo las llamas. ¿Qué les importaba París en llamas, la Comuna vencida, la patria ensangrentada, la guerra civil después de la invasión prusa, a estos hombres que no tenían ojos más que para su flotador de corcho?

La muerte los amenazaba por todos lados. ¡Las balas silbaban por encima de sus cabezas y su corazón palpitaba de esperanza cuando un pez mordía el anzuelo!

Podría citar cien ejemplos igual de impresionantes. ¡La caza! ¿Qué hombre haría por una mujer o varias mujeres, durante toda su vida, lo que un cazador hace por la caza?

Piense en los viajes en carreta, en las frías noches, para ir a matar algunos conejos, en las noches pasadas en las zonas pantanosas, bajo una choza de paja, en los aguaceros recibidos durante estaciones enteras, en las tremendas fatigas, en las malas comidas de las granjas, en las interminables caminatas. ¿Hay algún enamorado que soportaría eso por su amada? ¿Hay un jugador que afrontaría estas penalidades y privaciones para llegar a una banca al fondo de un bosque? ¿Hay un borracho que caminarla veinte leguas bajo el granizo para beber un vaso de buen cognac, como lo hace un cazador para dispararle a una chocha perdiz?

- ¿Entonces? ¿Entonces? ¿Entonces?

- ¿En cuanto al billar? ¡Oh, el billar!

El hombre aficionado al billar ya no ve a la vida, la política, el arte, la guerra, el amor, sino bajo la forma de tres bolas de billar, corriendo una tras de la otra, en un campo de paño verde. Ve a la humanidad, no en términos de hombres y mujeres, militares y civiles, aristócratas y demócratas, sino de seres que juegan o no juegan al billar. ¡Vignaux⁴ es su Papa, su majestuoso Papa, misterioso, todopoderoso, sobrehumano!

Cuando bebe, cuando come, cuando camina, cuando descansa, cuando tose, cuando se suena las narices, cuando se ríe, cuando llora, cuando escupe, cuando se viste o se desviste, no piensa más que en el billar y ve incesantemente, por todas partes, las dos bolas blancas y la bola roja bajo el golpe de un taco puntiagudo, jugando una eterna partida que terminará sólo hasta el juicio final.

Este hombre se levanta para ir a su salón de billar y pasa ahí todo el santo día alrededor del mueble cuadrado, el cual contiene y limita todos sus deseos y todas sus esperanzas, y no se marcha hasta que anochece, cuando el empleado lo despacha, apagando el último foco. ¡Oh, esa es una pasión, mi querida amiga!

- Querido mío, usted me obliga a ponerlo patitas en la calle.

- No, señora, no tiene que llegar a eso. Me marchó. Pero... escuche. Usted cree en la providencia, ¿no es verdad?

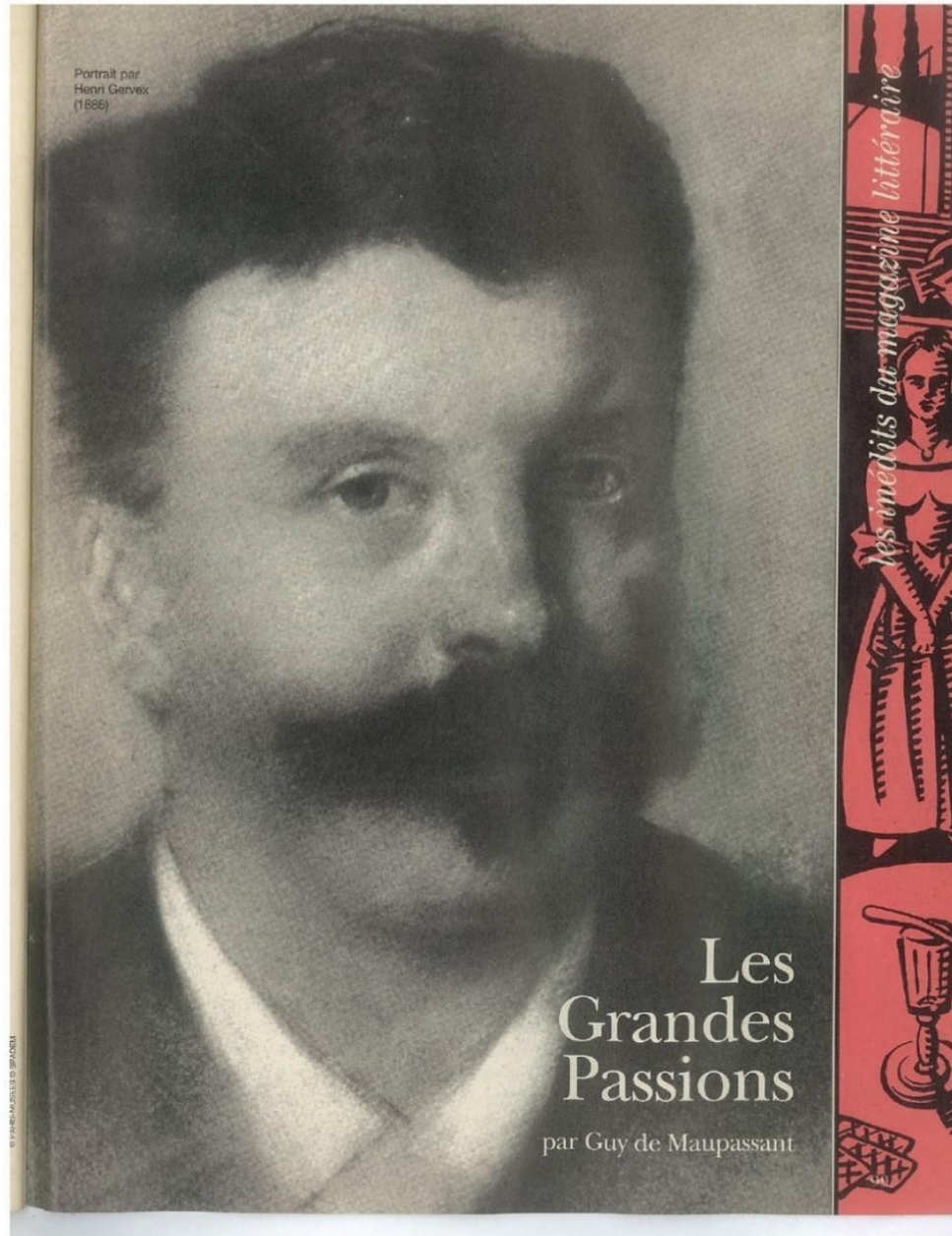
- ¡Naturalmente!

- Pues bien, yo voy a rogar a la providencia que le envíe lo que usted pide, el amor. El amor de un hombre. Pero usted por su parte, mi querida amiga, ruegue a Dios, su Dios, que me conceda una gracia, una gracia infinita.

- ¿Cuál?

- ¿No lo adivina? Mire, yo me aburro tanto como usted, señora, y aún más, mucho más. Pues bien, suplique al cielo que ponga en mi corazón, en mi pobre y vacío corazón, el amor, el amor a la pesca o el amor al billar. Es la única gracia que yo le pido.

⁴ Vignaux, célebre campeón de billar, que Maupassant evoca en *Les scies*, crónica publicada en *Le Gauleois* el 8 de febrero de 1882



Tomado de *Magazine Littéraire* No. 326, Noviembre de 1994, pp. 102-104, París Francia. El retrato aparece dentro de la misma publicación en la revista *Magazine Littéraire*. La traducción del texto de Maupassant apareció publicado por primera vez en la revista *AZAR*, No. 19, junio de 1996. Esta segunda traducción fue actualizada por el mismo autor para *Leteo: Revista de Investigación y Producción en Humanidades*.

Obra gráfica



Leteo (ISSN: 2954-3517): Revista de Investigación y Producción en Humanidades. Volumen 4, No. 7, enero-junio de 2023.

Amargos animales



Datos de la obra: 1.00 X 1.20 Técnica mixta sobre lino

Martha Carolina Legarreta Rothe
marthalegarreta@hotmail.com

Diseñadora gráfica y artista plástica. Ha participado en exposiciones individuales y colectivas a nivel nacional e internacional. Su obra ha ilustrado diferentes portadas de libros y revistas en México. Como artista, su búsqueda ha sido siempre lograr transmitir al espectador sus mundos internos más allá de la forma y del color, adentrarlo a atmósferas oníricas y poéticas que lo transporten momentáneamente a otra realidad. Sus pinturas son ventanas que se abren a quien observa, y le permiten asomarse a espacios donde convergen lo real y lo imaginario.

Miscelánea



Leteo (ISSN: 2954-3517): Revista de Investigación y Producción en Humanidades.
Volumen 4, No. 7, enero-junio de 2023.

La oposición léxica entre *black metal* y *white metal*: ¿Un caso de antonimia?

The lexical opposition between *black metal* and *White metal*: an antonymic case?

Ea Ishtar

Ea-Ilse Valverde Montoya

Escuela Nacional de Antropología e Historia

Email: ea-ilse_valverde@outlook.com

Artículo recibido: 10/01/2023

Artículo aceptado: 20/02/2023

Resumen

La nomenclatura en el metal no es algo arbitrario, la fascinación del metalero por lo mórbido, lo oscuro y lo prohibido ha servido incluso para nombrar a uno de los subestilos con más seguidores: el *black metal*, que comúnmente expresa líricas en torno al satanismo, paganismo y ocultismo. En este sentido, queda claro que los nombres contienen aún más sentidos e implicaciones de las que se ven en la superficie por lo que es posible analizar estas etiquetas desde un punto de vista lingüístico, así, si *black metal* es un nombre que se asocia principalmente con el satanismo y el *white metal* se asocia con el cristianismo, desde un punto de vista léxico y a partir de buscar sus rasgos de significado, más allá de las concepciones de los hablantes ¿Es posible considerar al *white metal* como antónimo de *blackmetal*?

Palabras clave: semántica, léxico, antonimia, black metal, white metal

Abstract

Nomenclatures for metal music aren't something arbitrary, the metal lover's fascination for morbidity, darkness and the forbidden has served even to name one of its most followed subgenres: the *black metal*, which commonly deals with lyrics surrounding Satanism, paganism and the occult. In this sense, it is clear that these nomenclatures contain even more meanings and implications from those which can be seen at plain sight, therefore it is possible to analyze them from a linguistic approach, with this in mind, if *black metal* is a nomenclature mainly associated with Satanism and *white metal* is associated with Christianity, then if viewed from a lexical point of view and parting from meaning traits,

beyond the speakers' notions, is it possible to consider *white metal* as an antonym for *black metal*?

Keywords: semantics, lexicon, antonymy, black metal, white metal

Desde su nacimiento, el metal, estuvo asociado a la idea de libertinaje y descontrol juvenil, así mismo fue emparejado con una ideología anticristiana y que hacía apología a la magia negra, el esoterismo y el satanismo. Si se considera que muchas agrupaciones de rock antes o al mismo tiempo que *Black Sabbath*, como *Coven* o *Black Widow*, abordaban los temas ya mencionados en sus líricas, podría justificarse la perpetuación del estereotipo del rockero/metallero satánico que tanto asustaba a los padres de familia y autoridades religiosas de aquel entonces o incluso de la actualidad. Sin embargo, una vez se adentra a la comunidad metalera y se conocen más agrupaciones, el metal puede abordar temas que van desde lo político, lo histórico hasta lo literario y filosófico. Aun así, es innegable la fascinación del metalero por lo mórbido, lo oscuro y lo prohibido, tópicos que se evidencian no solo en los onomásticos de sus agrupaciones y letras de sus canciones, sino que hasta sirvieron para nombrar a dos de los subestilos con más seguidores, el *death metal* que suele abordar principalmente el campo semántico de la muerte (violencia, guerra, gore, entre otros) y el *black metal* que comúnmente habla sobre satanismo, paganismo y ocultismo. Es entonces que queda claro que la elección de nombres y títulos en el metal no es algo arbitrario o que solo se utilice para causar impacto, sino que estas denominaciones pueden englobar tanto el sonido como la temática de las letras. Centrándonos en el *black metal* este puede definirse como “un tipo de música *heavy metal* caracterizada por letras extremadamente nihilistas y satánicas, un ritmo de tambor repetitivo que alterna rápidamente entre la tarola y el bombo (*blast beat*), y el maquillaje macabro usado por los artistas (*corpse paint*)” (Collins dictionary, 2019), por su parte, si bien, no hay en ningún diccionario una entrada para *white metal* o por lo menos no como subgénero de metal, sino con un tipo de aleación, aquí nos damos a la tarea de definirlo como “movimiento ideológico que reivindica los valores del cristianismo a través de los subestilos del heavy metal” entonces, si la esencia del *black metal* es el pensamiento anticristiano y la esencia del *white metal* es la reivindicación del cristianismo y si se entiende a la antonimia como una relación léxica de oposición que existe

entre ítems léxicos ¿Cuáles son los rasgos semánticos o lingüísticos que permiten considerar al *white metal* como antónimo de *black metal*?

Aunque los ítems léxicos aquí presentados evidentemente provienen de la lengua inglesa, se analizarán desde la perspectiva del español puesto que, con base en mi investigación previa sobre el vocabulario utilizado por la comunidad metalera mexicana, estos son préstamos con un considerable uso en la lengua hablada como en la lengua escrita.

1. Sobre el origen del término *black metal*

Este apartado tiene como propósito exponer de dónde proviene el término *black metal* a partir de un breve recorrido por su historia, ya que esta permitirá contextualizar el porqué de la elección de este nombre. También se abordará el enfoque léxico con el que se puede mirar al término *black metal* como una entidad lingüística.

Para comenzar, la mayoría de las fuentes coinciden en que el término *black metal* (Patterson 8) tiene su origen en el año 1982 cuando Venom, la banda creadora del *metal extremo*, sacó su álbum titulado como la expresión que se está revisando. Aunque esta agrupación se apartó de lo que prototípicamente se conocía como *heavy metal*, no tenía el sonido característico que más tarde sería asociado con el *black metal*, es decir, el sonido de las bandas noruegas y en general de Escandinavia. A grupos como Mayhem, Darkthrone, Immortal, Gorgoroth, Burzum y Satyricon se las reúne en la “Segunda Ola” de *black metal*, justamente por apropiarse del nombre dado por Venom pero darle un nuevo significado, diferente al que le otorgó Cronos, el vocalista de la banda quien define al *black metal* de la siguiente manera:

Para mí, *black metal* era la combinación de todos los tipos de rock que ha habido y se manifiesta en muchos estilos, velocidades y temas líricos [...] si yo tuviera que definir a las bandas de Escandinavia que usan mi término “black metal” de manera incorrecta, los llamaría “norse metal” o tal vez “corpse metal” o incluso “viking metal”, ya que ellos no incorporan todos los estilos de rock y metal como lo hago yo. La mayoría de ellos a mí me suenan a *death metal*, o sea que definitivamente no son *black metal*. (Cano 16)

Las bandas escandinavas le otorgaron al significado del término un sonido característico, una temática y una estética, de una relevancia tal que este nuevo género ha

dado lugar a sus propias variantes, dígase *raw black metal*, *post-black metal*, *symphonic black metal*, *folk black metal*, *atmospheric black metal*, entre otros, cada una con rasgos que las distinguen de las otras. Y a pesar de que Cronos no está muy de acuerdo con la utilización del nombre de su creación, en este punto, se puede afirmar que existen dos acepciones para el término: 1) *black metal* como la que le adjudicó su creador de ‘la mezcla de todos los tipos de rock que ha habido’ y 2) la que decidieron darle las bandas de Escandinavia de ‘un tipo de *heavy metal* con letras nihilistas y satánicas, con *blast beat* y el maquillaje *corpse paint*’. Este fenómeno lingüístico se conoce como resemantización, es decir, el proceso mediante el cual un vocablo reduce su significado, lo amplía o lo cambia (Cabré Castellví 248), para el caso del término *black metal* se puede decir que lo amplía, ya que los dos significados se utilizan a la par. No obstante, la segunda acepción es la más utilizada, gracias a que dio origen a los subestilos antes mencionados y a que muchos escuchas del metal lo identifican así. Esto último parece coincidir con Santamaría Pérez, quien afirma que “cuando una sociedad tiene la necesidad de designar una nueva realidad no siempre crea una unidad formalmente nueva, sino que puede hacerlo dando un nuevo significado a una unidad léxica ya existente” (Santamaría Pérez 142), en el español existen varios ejemplos, el sustantivo ‘barbie’, pasó de solo referenciar a una marca de muñecas a designar a un tipo de mujer (delgada, rubia, alta), también es el caso de Joseph Pilates cuyo nombre pasó a ser un sustantivo que da nombre a la técnica de entrenamiento físico de su invención (como en la oración ‘los pilates son buenos para bajar de peso’). En este caso, ya que una parte de la comunidad se sintió identificada con dicho nombre decidieron utilizarlo para su estilo musical, en lugar de inventar uno nuevo.

En un acercamiento a las clases léxicas de la lengua inglesa, el término *black* (Cambridge University Press) puede funcionar como adjetivo (*black woman*), sustantivo (*He was dressed all in black*) e incluso verbo (*The soldiers used to black their faces*). Tiene varias acepciones, desde “el color más oscuro que hay”, pasando por “sin esperanza, muy malo, o triste” hasta “malo o malvado”. Al igual que *metal* cuando extendió su significado para referirse a un género musical, la acepción de *black* de “malo o malvado” que aplica para cosas como *black magic*¹, extendió su significado para que el *black* de *black metal* califique

¹ No se refiere a que la magia es de color negro, sino que se utiliza con el propósito de perjudicar a otros.

a un tipo de metal que “es malvado” por sus temáticas. Entonces, este significado hace que, desde un enfoque léxico, el término tenga como uno de sus rasgos característicos la cualidad de *malo*.

2. El término *white metal*

Al igual que con el *black metal*, en esta sección se hará un breve repaso por el surgimiento *white metal* y el posible origen de su nombre. También se hablará un poco sobre la polémica que surge alrededor de este estilo de metal, el cual no es muy bien visto ni por actores de la escena musical del metal, ni por personas que practican la religión cristiana. Finalmente, se explorará el significado de término desde un enfoque léxico.

Se considera que la agrupación estadounidense Stryper, en 1984, fue la primera en autodenominarse como *white metal*. Esta banda marcó la pauta para el resto de grupos que se identificaron con el contenido simbólico de sus líricas, de su propio nombre² y de su vestimenta. Los colores que utilizaban en sus atuendos eran amarillo y negro, al igual que las avispas, porque según su guitarrista Oz Fox, estos insectos atacan, pero polinizan, haciendo una analogía a la forma en la que considera debería esparcirse el evangelio. Posteriormente surgirían más bandas en la misma línea que Stryper, dígase, Rez Band, Leviticus, Jerusalem, Bride, Blood Good y Vengance Rising (Medina Pineda).

Aunque se puede constatar el origen del *white metal* y quién fue la primera agrupación en denominarse así, hasta ahora no hay alguna fuente que precise el porqué de la elección de dicho nombre, no obstante, me atrevo a exponer una hipótesis de acuerdo a los discursos que mantienen los grupos pertenecientes a esta corriente y con base en una investigación que de momento es bastante superficial pero que puede arrojar luz sobre este tema. Según el cristianismo, el color blanco “es el color puramente de la justicia, de la pureza, de la luz y de la verdad” (Significado Bíblico), asimismo, en la iconografía de las alegorías, uno de los atributos tanto de la pureza como de la virtud es un vestido blanco (Gravelot y Cochin 258). Al considerar esto, parece ser que el significado de *white* como *blanco* hace alusión a esta pureza y virtuosidad que deben poseer los creyentes de esta religión y por lo tanto los músicos de *white metal*, ya que comparten su credo.

² STRYPER son las siglas de *Salvation Trough Redemption Yielding Peace Encouragement & Righteousness*, que significa: Salvación A través de la Redención, Produciendo Paz, Estímulo y Justicia (Medina Pineda 78).

Por su parte, cuando se habla de que existe una polémica alrededor de este tipo de música, se refiere a que la mayoría de metaleros la consideran una expresión ilegítima. Esto se debe a que como en los orígenes del *heavy metal*, las agrupaciones tenían una inclinación por los temas en torno al ocultismo, el satanismo e incluso la crítica social, se considera que en sí mismo, el metal es un género musical que va en contra del pensamiento religioso institucional y por lo tanto, incompatible con el cristianismo. A su vez, muchos de los cristianos practicantes ven con malos ojos al metal a causa de las asociaciones antes mencionadas, ocasionando que ellos también consideren que la música metal no es la adecuada para transmitir el mensaje de Dios.

Una vez con este contexto, podemos centrarnos en la parte léxica del término *white metal*. Desde la lengua inglesa, *white* puede significar, entre otras cosas, “moral o espiritualmente puro, inmaculado e inocente” o “libre de malas intenciones o relativamente inofensivo” (Collins dictionary). Estos significados contrastan evidentemente con los dados más arriba para *black*. Si bien, ya se mencionó que no hay registro preciso sobre el porqué de esta etiqueta, los integrantes de la comunidad *metalera* que gustan del *white metal*, con este nombre quieren demostrar que su ideología es totalmente contraria a lo que abordan otras agrupaciones de metal que hablan sobre las facetas más oscuras de la humanidad, tal como es el caso del *black metal*.

3. La oposición léxica entre *black metal* y *white metal*

Para propósitos de este trabajo, se entiende que la antonimia es una relación léxica “generalmente binaria, entre palabras en las que, al menos, las dominantes semánticas son contrarias” (Duchacek 66) para Otto Duchacek, lo que se opone en los antónimos no es la significación de una palabra o la de otra, sino una de las posibles acepciones de una palabra a la acepción de otra palabra, en otros términos, cuando se busca el significado de una palabra en el diccionario normalmente esta tiene más de una acepción, como se pudo constatar en los casos de *black* y *white*, por lo que la antonimia según Duchacek consiste en que la acepción de “malo o malvado” de *black* se opone a la acepción “moral o espiritualmente puro, inmaculado e inocente” de *white*. De esta manera y siguiendo al autor, la antonimia, solo se produce entre palabras pertenecientes a la misma categoría gramatical (el antónimo de un adjetivo es otro adjetivo). Millan Orozco (170) lo reduce a que “los antónimos constituyen un par mínimo de sememas (o significados), expresados por dos lexemas pertenecientes a la

misma categoría gramatical cuyo rasgo distintivo los hace ser nocionalmente contrarios”, Cruse (204) complementa esta información argumentando que para que un par de términos sean considerados como antónimos, deben cumplir con una serie de requisitos:

- i) La mayoría son adjetivos y son completamente calificables.
- ii) Denotan grados de alguna propiedad variable como longitud, velocidad, peso, etc.
- iii) Cuando los miembros de un par se intensifican, se mueven en direcciones opuestas a lo largo de una escala que representa los grados de la propiedad relevante.
- iv) Los miembros de un par no bisecan estrictamente un dominio, es decir, dentro de una propiedad variable hay un rango de valores que no pueden ser referidos adecuadamente por ninguno de los dos términos del par. Por ejemplo: ‘largo’ y ‘corto’ son declaraciones contrarias pero no contradictorias, lo que quiere decir que la ausencia de una implica la aparición de otra, algo puede ser corto pero a su vez más largo que otro.

Si nos quedamos con lo que dicen Duchacek y Millan Orozco parece sencillo afirmar en un primer momento que *white metal* y *black metal* pueden ser antónimos porque pertenecen a la misma categoría gramatical, ambos son sustantivos, comparten significados similares y lo único que los coloca en una relación de oposición léxica es que tienen un rasgo que los hace ser contrarios, en este caso, la ideología religiosa que se asocia con el significado de cada término. Ahora, si se toman en cuenta las características enumeradas por Cruse, la tarea de afirmar que estos términos son antónimos se torna más compleja. De acuerdo con el primer punto, los antónimos deben ser calificables y la mayoría son adjetivos, aquí no hay problema, aunque *black metal* y *white metal* son sustantivos son calificables porque pueden recibir adjetivos (*Black metal depresivo*, *white metal mexicano*); el segundo punto no lo cumplen porque no denotan alguna propiedad variable como longitud, peso o precisión; el tercer punto tampoco parecen llenarlo porque no se pueden intensificar de la misma forma que entidades como ‘frío’ y ‘caliente’ que pueden ponerse en una escala que represente los grados de la propiedad de temperatura. Por último, para el punto cuatro, en el que una propiedad variable no puede ser referida adecuadamente por los miembros de un par, nuevamente no se puede aplicar para el par que se está analizando porque no denotan ninguna propiedad variable. Así, si seguimos a este autor, no hay manera de que *black metal* y *white*

metal sean antónimos léxicos, no obstante, también existen otras propuestas que se pueden revisar para tener una conclusión más acertada.

Según Varo Varo (2006) se observan dos maneras antagónicas de explicar la “oposición antonímica”. Una de ellas interpreta la oposición antonímica léxica en términos de presencia o ausencia de una determinada cualidad positiva, de tal forma que el miembro que posee dicha cualidad constituye el miembro positivo, mientras que el otro es considerado el negativo por carecer de ésta. El segundo enfoque defiende que toda oposición antonímica se fundamenta en la presencia de marcas semánticas distintas en cada unidad léxica, por lo que se hablaría de dos miembros igualmente marcados.

En el primer tipo de antonimia léxica mencionado por Varo Varo (2006), en el que la oposición se relaciona con las cualidades positivas o negativas de las definiciones, se suelen ubicar en el polo positivo adjetivos como 'divertido, alegre, alto, bonito, bueno, claro, fácil, grande', entre otros, mientras que en el extremo negativo se sitúan 'aburrido, triste, bajo, malo, oscuro, difícil, pequeño, etcétera'. Las asociaciones de este tipo tienen más una razón extralingüística, ya que estos valores y actitudes sociales son propios de un determinado sistema cultural, que les transfiere diferentes connotaciones. El factor cultural sirve de instrumento explicativo de aquellos pares de unidades léxicas que, sin ser antónimos de lengua, se tornan en antónimos de habla, a partir de la polarización de ciertas marcas, dígase, 'cielo' y 'tierra' y 'Dios' y 'hombre'. En estos casos, las marcas pragmáticas que poseen cada par de palabras son: *arriba* y *abajo*, es decir, desde un sentido metafórico siempre una de las dos está arriba en estatus y la otra está abajo o es inferior.

En este tema de la marcabilidad pragmática es importante hablar de la relación antonímica léxica *bueno/malo*, porque desde la perspectiva de las distintas lenguas, el primero de los elementos del par se considera como más general, lo que deja al segundo como negación de éste. Al respecto de este, Varo Varo (2006) dice que “la oposición entre *bueno/no bueno*, que sustituye en ciertas culturas a la oposición *bueno/malo*, sirve para corroborar la priorización del elemento “positivo” sobre el “negativo”. Según este tipo de antonimia, en el que la oposición es *bueno/malo*, de acuerdo a las acepciones de *black* y *white* y las respectivas definiciones de *black metal* y *white metal*, lo que puede ubicar estos términos en una relación antonímica es que, ya que el término *black metal* tiene el rasgo de *no bueno* o *malo* y por lo

tanto una marca pragmática de negativo, el término *white metal* tiene la marca de positivo y el rasgo de *bueno*, lo que las coloca en polos opuestos.

4. Conclusiones

Después de este recorrido se concluye que, desde un punto de vista meramente léxico, los términos aquí analizados pueden o no, ser antónimos, todo depende del enfoque y la propuesta teórica que se siga. Para Cruse (2004), el par de *black metal* y *white metal* no corresponde con una relación antonímica porque no cumple con las características que él estableció, ya que ninguno de los términos posee propiedades variables que les permitan ubicarse en una escala. Por su parte, para Varo Varo (2006), la realidad extralingüística influye en los rasgos que se le otorgan a los términos y estos rasgos a su vez evidencian las marcas pragmáticas nos permiten oponer léxicamente un par de términos. Finalmente, considero que al igual que en muchas otras investigaciones lingüísticas, no se pueden establecer absolutos. Así, aunque en alguna parte de su texto, Cruse menciona que las oposiciones léxicas son más fácilmente identificables que la sinonimia, no por eso dejan de tener sus matices que dificultan su análisis, sobre todo si hablamos de neologismos o préstamos de otras lenguas, ya que requerirán de otras herramientas metodológicas y teóricas. Tal ha sido el caso de *black metal* y *white metal*, que, aunque no ha sido precisamente el tema el comparar a los subgéneros musicales más allá de lo que originó los términos, se nos presenta una nueva realidad lingüística que merece ser considerada para estudiar a profundidad.

5. Referencias bibliográficas

- Cabré Castellví, Maria Teresa. «La clasificación de los neologismos: una tarea compleja.» *ALFA Revista de lingüística* 50.2 (2006): 229-250.
- Cambridge University Press. *Cambridge Dictionary*. 2019. 13 de enero de 2019. <<https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/black>>.
- Cano, José Luis. «Entrevista a Cronos de Venom.» *Cvlt metal magazine* 8 (2016): 16-17.
- Collins dictionary. 2019. 07 de enero de 2019. <<https://www.collinsdictionary.com/es/diccionario/ingles/black-metal>>.
- Cruse, David Alan. *Lexical semantics*. New York: Cambridge University Press, 1986.
- Duchacek, Otto. «Quelques problèmes posés par l'étude de l'antonymie.» *Cahiers de Lexicologie* 6. París: Klincksieck, 1965. 55-66.

Gravelot, Hubert y Charles Nicolas Cochin. *Iconología*. Distrito Federal: Universidad Iberoamericana, 1994.

Medina Pineda, Ingrid Ariadna. *Alcance Subterráneo. El heavy metal como una expresión religiosa underground (Tesis de licenciatura)*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 2019.

Millán Orozco, Antonio. «Algunas consideraciones sobre la antonimia.» *Anuario de Letras. Lingüística y Filología* 10 (1972): 167-173. <<https://revistas-filologicas.unam.mx/anuario-letras/index.php/al/article/view/273>>.

Patterson, Dayal. *Black metal Evolution of the cult*. Port Townsend: Feral House, 2013.

Santamaría Pérez, Isabel. «La representación de la resemantización en los: diccionarios del español.» *Revista de Lexicografía* 19 (2013): 139-166.

Significado Bíblico. «Los colores significado bíblico.» 2020. *Significado Bíblico*. 29 de noviembre de 2020. <<https://www.significadobiblico.com/los-colores.htm>>.

Varo Varo, Carmen . «Bases para la descripción y clasificación de los antónimos léxicos.» 2006. *Estudios de Lingüística del Español (ELiEs)*. 30 de septiembre de 2020. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet>

El cine club NU SIBI UNU ZAKU como estrategia para la educación ambiental en espacios universitarios interculturales

The UN SIBI UNU ZAKU cinema club as a strategy for environmental education in intercultural university spaces

Citlali González Marcos

citlalyg017@gmail.com

Roberto Alejandro Hernández Morales

roberto.hernandez@uiem.edu.mx

Artículo recibido: 20/01/2023

Artículo aceptado: 27/02/2023

Resumen

El presente documento pretende explicar cómo el cine desde la perspectiva del análisis instrumental es utilizado para que la comunidad universitaria de la UIEM reflexione acerca de la problemática ambiental. El cine al ser visto como un medio de comunicación se convierte en una herramienta para la educación ambiental, que permite mostrar conceptos complejos y abstractos. De tal forma que se narra la experiencia del Cineclub NU SIBI UNU ZAKU (La luz que da vida) de la UIEM con el fin de generar una actitud crítica ante las problemáticas ambientales, a partir de la reflexión y debates sobre las situaciones que son planteadas dentro de los diferentes audiovisuales.

Palabras clave: Cine debate, educación ambiental, educación intercultural, análisis instrumental

Abstract

This paper aims to explain how the cinema, from the perspective of instrumental analysis, is used for the UIEM university community to reflect on environmental problems. Cinema, understood as a mean of communication, becomes a tool for environmental education, which allows complex and abstract concepts to be shown. In such a way that the experience of the Cinema club NU SIBI UNU ZAKU (The light that gives life) of the UIEM aims to generate a critical attitude towards environmental problems, based on reflection and debates on the situations that are raised, within the different audiovisuals.

Keywords: Cinema debate; environmental education; intercultural education; instrumental analysis

La Universidad Intercultural del Estado de México (UIEM) es una institución de Educación Superior que cuenta con seis licenciaturas, una de ellas es la de Comunicación Intercultural, donde, desde hace 13 años se ha buscado construir un espacio de reflexión, discusión y educación integral a partir de actividades como el cineclub NU SIBI UNU ZAKU (La luz que da vida). En ese sentido, este año el cuerpo académico “Procesos socioambientales de ecosistemas para la sustentabilidad” ha buscado aprovechar el cineclub con el fin de generar un proyecto de “Análisis instrumental de audiovisuales con temática ambiental, a partir de un cine debate”.

El cine es una herramienta que acerca a la comunidad universitaria a la problemática ambiental del planeta, a partir de la representación de diferentes culturas, expresiones, momentos históricos, situaciones, hechos sociales y ambientales. Por lo que la integración del cine como herramienta para la educación ambiental permite mostrar de forma activa conceptos complejos y abstractos, interrelaciones, e impulsa el espíritu crítico a través de una herramienta informal y lúdica.

El proyecto tiene como propósito describir las experiencias del cineclub NU SIBI UNU ZAKU durante el año 2022, a partir de la observación, comentarios que hacen estudiantes y docentes al finalizar la película (debate) y encuestas realizadas, con el fin de explicar cómo el cine desde el análisis instrumental permite que la comunidad universitaria reflexione acerca de la problemática ambiental. La pregunta que guía este trabajo es ¿Cómo el cineclub genera reflexiones acerca de la problemática ambiental al interior de la comunidad universitaria? En este mismo sentido el cine coadyuva a la formación ciudadana, pues tiene la posibilidad de generar una actitud crítica ante las problemáticas ambientales, a partir de la reflexión y discusión sobre las situaciones planteadas en los audiovisuales.

Este trabajo se divide en tres apartados: 1) en el primero se contextualiza a la Universidad Intercultural del Estado de México y su modelo educativo; 2) se define el Análisis instrumental de audiovisuales, así como algunos de los elementos que se utilizan para el debate en el cineclub; y por último 3) se presentan algunas de las experiencias como resultado de las reflexiones que ocurren en el cine-debate de dicho espacio educativo.

1.- Universidad Intercultural del Estado de México y su modelo educativo

La Universidad Intercultural del Estado de México (UIEM) es una institución de educación superior. Su establecimiento se concibió desde la Secretaría de Educación Pública

a través de la Coordinación General de Educación Intercultural Bilingüe y con el apoyo esencial de la Subsecretaría de Educación Media Superior y Superior de la Secretaría de Educación Cultura y Bienestar Social del Gobierno del Estado de México.

La UIEM está ubicada en el municipio de San Felipe del Progreso, zona que se caracteriza por el gran número de hablantes mazahuas¹. De acuerdo con Casillas Muñoz y Santini Villar, "Universidad Intercultural: modelo educativo" (2006):

El propósito de las UI es extender las oportunidades educativas para atender a estudiantes de diversos orígenes, lenguas y culturas del País. Esto implica introducir diversidad en el sistema en tres ámbitos fundamentales: a) regional; b) del público que se atiende y c) del tipo de formación disciplinaria que se ofrece (8)

Su principal propósito es acercar la educación superior a las regiones más diversas culturalmente, es decir, la universidad busca generar opciones de estudio y profesionalización a los habitantes de las comunidades originarias del Estado de México. Algunos de los estudiantes son originarios de los cinco pueblos indígenas del Estado de México: Tlahuica, Matlazinca, Náhuatl, Otomí y Mazahua. De igual manera se pretende fomentar la difusión de los valores propios de las comunidades a partir del enfoque intercultural, la consolidación de las lenguas y culturas originarias, con el fin de generar condiciones favorables para el diálogo y el desarrollo de dichos pueblos.

El decreto de creación de la UIEM tiene como fecha el 10 de diciembre de 2003, por lo que fue la primera universidad intercultural del país. Sin embargo, fue hasta 2004 que comenzó sus labores rentando un espacio en el centro de la cabecera municipal de San Felipe del Progreso. El modelo educativo intercultural, de este espacio académico, tiene como objetivo ofrecer una educación universitaria con excelencia académica, con bases científicas que coadyuven al desarrollo, pero también recuperando los conocimientos tradicionales de las comunidades, generando así un diálogo de saberes entre lo científico y lo tradicional, entre lo académico y lo comunitario.

¹ San Felipe del Progreso, pueblo mazahua o "*jñatrjo*" es el más numeroso de la entidad, al haber identificado el Censo de Población y Vivienda 2020 del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), a 132 mil 710 personas hablantes de su lengua.

Este plantel inicio ofertando tres programas educativos: 1) Lengua y Cultura, 2) Desarrollo Sustentable y 3) Comunicación Intercultural. Actualmente ofrece seis licenciaturas, agregando: 1) Arte y diseño, 2) Enfermería intercultural y 3) Salud Intercultural. Cada licenciatura busca promover la revitalización, desarrollo y consolidación de lenguas y culturas originarias, estimulando una comunicación pertinente de las tareas universitarias con las comunidades del entorno, a fin de generar condiciones favorables al desarrollo propio de los pueblos.

Casillas y Santini (2009) mencionan que las funciones sustantivas de la UIEM son: Docencia, Investigación, Difusión de la cultura, Extensión de los Servicios y Vinculación con la comunidad. Dichas funciones permiten que este proyecto educativo genere un conjunto de actividades para la integración entre los estudiantes, comunidad universitaria con las localidades originarias y otros sectores sociales.

Parte de los docentes que integran a la universidad son investigadores, algunos de ellos pertenecientes a cuerpos académicos (CA), otros realizan la investigación de manera independiente. Uno de los CA de la UIEM es el de “Procesos socioambientales de ecosistemas para la sustentabilidad” el cual durante este año aprovecho el cineclub para generar un proyecto de análisis instrumental de audiovisuales con temática ambiental, a partir de un cine debate. Siguiendo con estas ideas se seleccionaron películas que hablan de temáticas y/o tópicos del medioambiente, ya que se busca que estas producciones sensibilicen los estudiantes en torno al tema de la crisis ambiental y sus diversas problemáticas.

2.- Análisis instrumental de audiovisuales

El análisis es el estudio de un texto por medio de la fragmentación de este en componentes más pequeños, esto con el fin de conocer su funcionamiento e integración, generando una mayor comprensión de este. De acuerdo con la definición de Zavala (2015), el análisis audiovisual es una herramienta para la docencia que ayuda a contribuir en la alfabetización audiovisual de los espectadores, esto quiere decir que dicho ejercicio permite que un espectador pueda estudiar diversas secuencias haciendo uso del lenguaje cinematográfico, apreciando de otra manera los productos audiovisuales. Una vez que se ha definido el análisis audiovisual se pasa a describir los dos tipos de análisis que propone el Dr. Lauro Zavala.

Tipos de análisis

En la obra "El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica" (2010), menciona que hay dos tipos de análisis:

1. Análisis interpretativo:

Utiliza diversos métodos derivados de la teoría del cine, y tiene como objetivo precisar la naturaleza estética y semiótica de la película, para lo cual desde esta perspectiva se estudian los componentes formales de la película. Este tipo de análisis pertenece a la tradición de las humanidades, lo cual significa considerar al cine como arte. (65)

Retomando la idea anterior, Zavala nos explica que este tipo de análisis ve al cine como un arte, partiendo de una interpretación de manera natural la cual centra su interés con el espectador y su experiencia en donde exige aproximaciones transdisciplinarias, por otro lado, se puede considerar como un análisis semiótico, el cual centra su interés en sus condiciones de enunciación por ejemplo ¿Cuándo se realizó la película? ¿Por qué se realizó? ¿Cuál es su función principal? entre otras. Una de las herramientas centrales de este análisis se basa en la descripción de 5 componentes esenciales: imagen, sonido, montaje, edición, puesta en escena y narración.

2. Análisis Instrumental:

[...] tiene como objetivo utilizar las películas para fines específicos, para lo cual utiliza métodos de análisis externos a la teoría del cine, su objetivo es determinar la efectividad (en términos de producción, distribución y consumo), la utilidad (en términos prácticos) o el valor de la película a partir de los estudios de sus contenidos. Este tipo de análisis pertenece a las ciencias sociales, a la crítica del cine o los métodos empleados en las escuelas de cine, lo cual significa considerar al cine como un instrumento para la comunicación o como parte de la industria del entretenimiento. (65)

El análisis instrumental es de carácter genético o ideológico. El análisis genético se centra en las condiciones socio personales de creación o producción en donde las principales interrogantes son ¿Cómo se creó la película? ¿Cuál es la ideología de la película?, Por otra parte, el análisis ideológico está orientado a estudiar los contenidos de las películas, sus

condiciones de producción y consumo considerándola como un elemento sintomático de procesos de naturaleza social en el caso de los cineclubs algunos de los temas son: la violencia, la injusticia, la contaminación, los avances tecnológicos, el medioambiente, la interacción del ser humano con el medio ambiente, y se busca utilizar a las películas como herramientas para un objeto transitivo.

En este sentido, el cineclub NU SIBI UNU ZAKU busca desarrollar las dimensiones educativas conceptuales, y actitudinales. En donde se ve al cine como un recurso que permite dinamizar los procesos educativos, muchas veces logra cautivar a los estudiantes y permite una formación crítica e integral sobre los procesos socioambientales. Una vez que se ha descrito los tipos de análisis cinematográfico, a continuación, se presentan las experiencias de dicho cineclub en la Universidad intercultural del Estado de México.

3.- Experiencias

Para llevar a cabo este proyecto se seleccionaron catorce películas con temática ambiental. Los géneros que más destacan son fantasía, ciencia ficción y suspenso ya que en su mayoría recrean distopias. A continuación, se presenta un cuadro con las películas seleccionadas, para este ciclo 2022 del cineclub.

Cuadro 1: Cartelera del Cineclub Nu Sibi Unu Zaku 2022 de la UIEM.

No	Película	Año	Director	Genero
1	La princesa mononoke	1997	Hayao Miyazaky	Anime/Fantasía
2	Nausicaä	1984	Hayao Miyazaky	Anime/Fantasía
3	Wall-e	2008	Andrew Stanton	Animación/Ciencia Ficción
4	Mi vecino totoro	1988	Hayao Miyazaky	Anime/Fantasía
5	The lorax	2012	Kyle Balda · Chris Renaud	Animación/Fantasia
6	El dia despues de mañana	2004	Roland Emmerich	Ciencia ficción/Suspenso

7	El renacido	2015	Alejandro González Iñárritu	Wéstern/Acción
8	No mires arriba	2021	Adam McKay	Ciencia Ficción /Dramas
9	Cuando el destino nos alcance	1973	Richard Fleischer	Ciencia ficción
10	Interestelar	2014	Christopher Nolan	Ciencia ficción/Drama
11	Niños del hombre	2006	Alfonso Cuarón	Ciencia ficción/Suspense
12	Curandero de la selva	1992	John McTiernan	Romance/Drama
13	El día que la tierra se detuvo	2008	Scott Derrickson	Ciencia ficción/Drama
14	Los Simpson	2007	David Silverman	Animación/Comedia

Estas películas se dividieron en dos ciclos de acuerdo con el calendario escolar del año en curso, el primer ciclo fue del 25 de febrero al 27 de mayo el cual se le denominó 2022-A y el segundo fue del 03 de junio al 17 de octubre y se denominó 2022-B. Las proyecciones se llevaron a cabo inicialmente los lunes y viernes en un horario de 02:00 a 04:00 pm para el ciclo 2022-A; y los martes en dos horarios de 12:00 a 2:00 pm y de 2:00 a 4:00 pm para el ciclo 2022-B.

Las funciones están dirigidas a estudiantes de las Licenciaturas en Comunicación Intercultural y Desarrollo Sustentable. La dinámica que se realiza en cada proyección es comenzar con una reseña de la película, con datos como año, dirección, prestigio del director o actores y se habla del cine como medio de comunicación y representación. Estas introducciones son realizadas por docentes, se explica a los estudiantes el objetivo de la sesión y la película que se presenta.



Imagen 1: Sala de proyecciones UIEM, Citlali González M, 2022.



Imagen 2: Centro de documentación UIEM, Citlali González M, 2022



Imagen 3: Sala de proyecciones UIEM, Citlali González M, 2022.

Al finalizar la película se coordinaron acciones para invitar y guiar el análisis y el debate sobre opiniones de temas como la crisis ambiental, la pérdida de biodiversidad, los servicios ecosistémicos, la relación hombre-naturaleza, las representaciones simbólicas y cosmovisiones, los conflictos entre el aprovechamiento de los recursos naturales y la economía, desde las formaciones y realidades de los estudiantes. Posteriormente se les invita a escanear un código QR, el cual contiene el cuestionario con las siguientes preguntas:

- ¿Qué representación (es) del medio ambiente pueden verse en la película?,
- ¿Qué relaciones entre el ser humano y sus semejantes y/o entre el ser humano y el medio ambiente pueden verse reflejadas en la película?,
- ¿Se puede encontrar en la película referencias explícitas o implícitas a los orígenes de la crisis ambiental?

- ¿Aparecen en la película, de manera explícita o implícita, posibles propuestas para contrarrestar las consecuencias de la crisis ambiental global?
- ¿Aparecen representados los medios de comunicación o la educación en alguna parte de la película?

Consideraciones Finales

Al realizar las diferentes proyecciones se identificaron un mínimo número de limitaciones, pese a estas restricciones el proyecto se siguió llevando a cabo de acuerdo con lo establecido en el cronograma y logrando cumplir el objetivo principal, el cual es fomentar una formación crítica sobre los procesos socio ambientales. Las limitaciones que se presentaron en este proyecto fueron:

- Poco interés y disponibilidad de tiempo por parte de los estudiantes de las diferentes licenciaturas
- Las actividades extracurriculares que impedían utilizar las instalaciones de la universidad
- Los estudiantes asistían, pero no respondían los formularios que se encuentran en el QR
- Los espacios en ocasiones cambiaban por actividades administrativas, generando improvisación de espacios para realizar dicha actividad
- Los profesores no podían asistir a todas las proyecciones por la carga de trabajo

Después de 13 películas proyectadas, los estudiantes han sido capaces de identificar: a) las relaciones entre diferentes problemáticas socioeconómicas y sus efectos sobre los ecosistemas; b) las cosmovisiones juegan un papel en la regulación del uso de los recursos naturales; c) al romperse esta relación hombre–naturaleza, lleva a efectos desfavorables; y d) finalmente algunas actividades para revertir estas problemáticas.

También se observó que la carrera que cursan los estudiantes influye en su percepción y conclusiones a las que llegan en el debate y cuestionario, resaltando incluso la confrontación de ideas cuando llegaron a converger en alguna función. Esto nos permite concluir que el análisis instrumental es una herramienta funcional para la educación ambiental ya que permite mostrar conceptos complejos/abstractos, e interrelaciones. La guía del debate permite generar en los estudiantes una postura crítica ante las problemáticas

ambientales globales para relacionarlas con las locales/personales, a partir de la reflexión y discusión sobre las situaciones planteadas en los audiovisuales.

Fuentes de Consulta

Casillas Muñoz, Lourdes, and Laura Santini Villar. "Universidad Intercultural: modelo educativo." *Serie Documentos. México: Secretaría de Educación Pública, Coordinación General de Educación Intercultural y Bilingüe* (2006).

"Misión, visión y valores | Universidad Intercultural del Estado de México". Inicio / Universidad Intercultural del Estado de México, uiem.edomex.gob.mx/mision-vision-objetivo. Accedido el 10 de febrero de 2023.

"Ubicación Geográfica | Consejo Estatal para el Desarrollo Integral de los Pueblos Indígenas". Inicio / Consejo Estatal para el Desarrollo Integral de los Pueblos Indígenas, cedipiem.edomex.gob.mx/ubicacion_mazahua#:~:text=El%20pueblo%20mazahua%20o%20jñatjo,personas%20hablantes%20de%20su%20lengua. Accedido el 10 de febrero de 2023.

Zavala, Lauro. "El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica." *Revista Casa del tiempo* 3.5 (2010): 26-52.

Creación literaria



Leteo (ISSN: 2954-3517): Revista de Investigación y Producción en Humanidades. Volumen 4, No. 7, enero-junio de 2023.

Botas que no calzan

Mg. Sc. Álvaro Alfonso Acevedo Merlano
Universidad de la Costa, CUC, Colombia
alvaroacevedomerlano@gmail.com

En el éxodo inacabado
sus manos labraron la tierra
en un árido horizonte
inciertos e inseguros montes
rodearon de temores
la esperanza de una promesa.

Mensajes de muerte
acorralaron al sueño
que repleto de mentiras
luchó por ser consumado.

Lo que debió ser
mientras camina y ruega
fue despojarse de su tierra
para huir del abandono
que con dolor siente
espíó sus pecados.

El precio pagado
por memorias robadas
es una venganza
por los muertos
hoy sepultados.

Dueño de poco
pero eso poco

dice con orgullo
corre por sus venas.
Con rula ajena
se perderá en el monte
y cortará maleza
y no sabrá que ahí se esconden.

Caprichoso viaje
de un futuro incierto
limpiando el terruño
de su constante infierno.

Una última estocada
que no le pertenece
advertirá el filo
de sus últimos vaivenes.

Sus cortes de machete
clavarán en la corteza
un cuerpo en el anonimato
tendrá unas botas puestas
que no le pertenecen
y un camuflado
que de seguro
será usado.

A la deriva

Mario López Ledezma
Facultad de Filosofía y Letras, UACH.
zero.mario.lopez@gmail.com

En la playa, durante una caminata rutinaria, los guardacostas encontraron tres botellas en la arena. Tras una inspección más detallada, se percataron de que las botellas contenían trozos de papel. La corriente debió haber cargado cualquier mensaje que las botellas contenían, tal vez con esperanza de que fueran leídos. Los guardacostas, curiosos por el descubrimiento, decidieron abrir las botellas y ver su contenido. La primera botella contenía un par de hojas amarillentas, arrugadas y en estado deplorable. Estaba escrita con lápiz y con una letra elegante, la cual se volvía más errática a medida que avanzaba la carta; apareciendo cada vez más palabras y pasajes tachonados. Entre ellos, resaltaba la fecha, pues había tres o cuatro distintas, todas rayadas de manera caótica; haciendo imposible su lectura. La carta de la primera botella, entonces, decía lo siguiente:

“¿Dónde estoy? No lo sé. No hay nada, solo hay agua, expandiéndose hacia el infinito hasta perderse de la vista en el horizonte. No tengo la menor idea de que fecha es, o cuando empecé a naufragar, pero parece que llevo perdido una vida entera. La única certeza que me queda es que estoy en medio de algún océano, rodeado de agua oscura. No hay peces ni vida marina, y si la hay, entonces se debe encontrar lejos de mí, pues hace varios días que no consigo alimento. Mi cuerpo se encuentra débil y desnutrido. Estoy sediento.

La balsa, gracias a la cual estoy vivo, contenía algunos recursos. Tenía provisiones para varias semanas, ¿o tal vez meses? También había unas cuantas botellas de cristal con agua y vino. Las botellas me han servido y he racionado bien el agua, pero no he hecho lo mismo con el alimento. Lo único que me ayuda a soportar el hambre ha sido dormir y escribir mis pensamientos en este cuaderno; me mantiene ocupado, pero no estoy seguro de que las hojas vayan a durar, o que siempre tenga con qué escribir.

No obstante, el hambre me obliga a seguir redactando. No puedo evitar preguntarme: ¿por qué?, ¿por qué estoy aquí?, ¿cómo llegué a este lugar, a esta situación? Es lo que pasa cuando uno se sube a un barco sin rumbo, a la deriva. Es mi culpa. Nunca he sabido que hacer de mi vida, ni siquiera quien soy, o debería ser. Tengo que hacer memoria. ¿Cómo llegué a aquí?

Cuando era niño, ninguna de estas cosas parecía importar, no es hasta que crecí que se convirtió en un problema. Todos esperaban algo de mí, pero, ¿qué era? Tal vez si me lo hubieran dicho lo hubiera logrado. Al menos, nadie me ha reclamado que fuera un parásito; siempre trabajé, unos meses aquí, otros allá. Todos trabajos insoportables. Era en esos momentos cuando me preguntaba, ¿mi vida siempre será de este modo?, ¿trabajaré hasta morir como mis padres? No, me decía a mí mismo, debe haber otro modo. Aún ahora no estoy seguro de si realmente lo habrá.

Creo que fue por aquel entonces cuando vi la posibilidad de trabajar como marinero. Nunca lo había intentado. Quería ver el mar, alejarme de todo lo que conocía, de la misma realidad que se repetía todos los días. Si iba a morir trabajando, por lo menos que fuera lejos de ese lugar. Lejos de la ciudad, del bullicio, del olor pútrido que inundaba las calles. También fue durante este tiempo que me di cuenta de que había algo mal en mí, aun si siempre lo había sospechado.

Si, todavía lo recuerdo. Después de días de merodear por las calles, de bar en bar, vi una mujer en un callejón. Me sonrió y me indicó con un gesto que la siguiera. La busqué por entre los callejones y por varias cuadras la seguí, hasta que llegué al puerto. La había perdido de vista, pero ahí estaba, en la cubierta de un barco. Subí al barco porque creí ver una mujer que me llamaba. Me enlisté en la tripulación porque esperaba verla. Le pregunté a toda la tripulación si la habían visto. Pero no había ninguna mujer en el barco; nunca existió. Ahora me doy cuenta de que fue una de mis primeras alucinaciones. Una que me indicó un rumbo que tomar. Si, por eso estoy aquí. Fue culpa mía, mi mente me engañó, me hizo ir de aquí a allá para terminar en este lugar, en medio de la nada, más perdido que nunca.

Nadie supo de mis alucinaciones, pues eran cosas simples. Escuchaba ruidos que no estaban ahí. Sentía un olor terrible, solo para que todos me dijeran que ahí no olía a nada. Pero era controlable, con la ayuda de otros era fácil saber que existía y que no. Ahora estoy solo.

Espero que alguien encuentre la carta...”

Una vez terminada la carta, los guardacostas decidieron abrir la segunda botella. La carta dentro de esta se encontraba en mejor estado, pero la escritura era errática, garabateada agresivamente. Los párrafos iniciaban y terminaban en lugares aparentemente aleatorios.

Solo después de unos momentos, los guardacostas lograron descifrar el mensaje. La carta decía lo siguiente:

“¿Por qué?, ¿por qué estoy aquí?. Nunca le hice mal a nadie, y si lo hice, me arrepiento. Entonces, ¿por qué me tenía que pasar esto?. No fue mi culpa el salir aquel día. Escucho algo. No, no lo escucho. ¿Por qué sigo aquí?, ¿por qué nadie me ha rescatado? No sé qué hacer. Ya sé, podría saltar de la balsa y nadar en los vastos océanos, recorrer las profundidades, donde los peces jamás han visto la luz del sol. Podría, tal vez, visitar los arrecifes de corales, llenos de color y vida submarina; peces de todas las formas, luchando por su alimento y preservación. No, no, jamás. Es una ilusión, moriré aquí. Fue la sirena, fue su culpa que yo esté aquí. Me condenó a la muerte.

Escucho algo. No, solo es la brisa. Va y viene. Se mueve lentamente, por sobre la superficie del agua. Ahí está, otra vez, ahora estoy seguro. Siento las vibraciones a través de la barca, llegando hasta lo profundo de mis huesos. Está lejos, pero lo escucho, se acerca. ¿Qué es ese rugido?, ¿es un buque? No, no es eso, ¿un leviatán?, ¿un monstruo? No lo sé. No veo nada, solo hay agua, oscura, por todos lados. No hay nada, nada en absoluto...

¿Soñé acaso aquel rugido? me quedé dormido. No, ahí está otra vez. Ahora es seguro, es real. Algo se acerca, pero está oscureciendo y no me verán. El buque no me rescatará y moriré; tan cerca de ser salvado. No, no, es bueno, el leviatán no me comerá, no me verá en la oscuridad y no lo verá... Silencio, solo escucho el viento. Tengo frío. Ahí está, todavía más cerca. El viento se ha callado, ha detenido su va y viene, esta aterrorizado. Si, yo me siento igual. Regreso el rugido, ahora está más cerca y se dirige hacia mí. Todo va a acabar, se acerca cada vez más y más. Todo acabará...”

La carta termina abruptamente. Los guardacostas, intrigados por lo que acababan de leer, se apresuraron a abrir la última botella. De las tres, esta era la que se veía más degradada. La carta, asimismo, era la más dañada. Esta contenía solamente una hoja, corroída por el agua y su mensaje casi completamente desvanecido. El cual solo consistía en una pequeña oración en su mayoría corrompida:

“El barco xxxx, el cuál surcó el día xxxxxxxxx con rumbo a xxxxx se ha hundido. Envíen ayuda”.