



Número 3, julio-diciembre 2019
Dossier: Artes (y) políticas:
miradas desde la crítica
ISSN 2594-2700

DIRECTORIO

DIRECTORIO INSTITUCIONAL

Rector

Dr. Gustavo Urquiza Beltrán

Director del Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades

Dr. Armando Villegas Contreras

Director del Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades

Presidente del Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales

EQUIPO EDITORIAL

Directora

Allison Magali Cruz Aparicio

Estudiante de Licenciatura en Letras Hispánicas
alliscruzlh@gmail.com

Coordinadores editoriales

Alan Emmanuel Castro Bustos

Estudiante de Licenciatura en Filosofía
alan6castro6bustos6@gmail.com

Jesús Telésforo Miranda Velázquez

Estudiante de Licenciatura en Letras Hispánicas
jemive@outlook.com

Coordinadora de diseño y cuidado editorial

Mtra. Marina Ruiz Rodríguez

Jefatura de Producción Editorial del CIIHu
astrolabioeditorial@gmail.com

Editor general

Salvador Martínez Rebollar

Estudiante de Licenciatura en Letras Hispánicas
salvador.1995.go@gmail.com

Comité editorial

Tania Salgado Villanueva

Estudiante de Licenciatura en Filosofía
taniasdfghj@gmail.com

Ángel de Jesús Domínguez Gómez

Estudiante de Licenciatura en Filosofía

ajdg_gomez@hotmail.com

José Arturo Tapia Tamayo

Estudiante de Licenciatura en Letras Hispánicas

tuzo_6@hotmail.com

Comité académico

Mtro. Manuel Reynoso de la Paz

Profesor del Departamento de Filosofía
mauelreynosodelapaz@hotmail.com

Mtro. Roberto Carlos Monroy Álvarez

Profesor del Departamento de Letras Hispánicas
robertomonroy9000@gmail.com

Asesores editoriales

Mtra. Zazilha Lotz Cruz García

Profesora del Departamento de Maestría en Producción Editorial

lotz_zazilha@gmail.com.mx

Mtro. Josué Gerardo Ochoa Fragoso

Jefe de Publicaciones de Humanidades en la Dirección de Publicaciones Científicas y de Divulgación

gerardo.ochoa.f@gmail.com

COLABORADORES NÚM. 3, JULIO-DICIEMBRE 2019

Correctores de estilo*

Sebastián Eduardo Pineda Ramírez

Scheccid Itzyteri Chacón Vázquez

Luis André Armenta Espinal

*Estudiantes de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación

CONTACTO GENERAL DE LA REVISTA:

Facebook: Metáforas al aire

Twitter: @MetaforasAlAire

Instagram: metaforasalaire

Correo electrónico: metaforasalaire@gmail.com

Página web: <http://metaforas.uaem.mx/>

Metáforas al aire, núm. 3, julio-diciembre 2019. Es una publicación semestral editada por los alumnos de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM), a través del Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades (CIIHu) del Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales (IIHCS). Campus Norte. Avenida Universidad 1001, colonia Chamilpa, CP 62209, Cuernavaca, Morelos, México. Teléfono +52 777 329 7900. Página web: <http://uaem.mx/humanidades/> Correo: metaforasalaire@gmail.com Facebook: Metáforas al aire. Directora: Allison Magali Cruz Aparicio. Reserva de Derechos No. ISSN: 2594-2700, otorgado por el Instituto Nacional del Derecho de Autor (Indautor). Responsable de la última actualización de este número: Allison Magali Cruz Aparicio. Fecha de la última modificación: julio 2019.

CONTENIDO

<i>Editorial</i>	
<i>¿Todo arte es política?</i>	5-8
Roberto Monroy Álvarez	
Dossier. Artes (y) políticas: miradas desde la crítica	
<i>El lado oscuro de la música</i>	10-20
Alejandro Sánchez Zamora	
<i>Identidad, política y estética en el muralismo y graffiti mexicanos</i>	21-28
Abdi Yadah Loranca García	
<i>El arte como acción política en la literatura. Un medio de protesta en "Graffiti" y "Recortes de prensa"</i>	29-42
Salvador Martínez Rebollar	
Artículos libres	
<i>Lo vasto y lo infinito en "El Aleph", un cuento de Borges</i>	44-49
Benjamín Aguilar Sandín	
<i>La religión peruana precolombina como sinónimo de idolatría</i>	50-58
Nohemí Damián de Paz	
<i>La comicidad, elemento de énfasis de la figura dominicana en La maravillosa vida breve de Óscar Wao de Junot Díaz</i>	59-70
Gretel Xiadani López Murillo	
<i>La neurosis como característica esencial en los personajes de "La celda" y "La señorita Julia" de Amparo Dávila</i>	71-84
Narda Alexandra Saldivar Caldera Martínez	
<i>La búsqueda de identidad en "Final de una lucha" de Amparo Dávila</i>	85-95
Irma Gisela Gust Meléndez	

Cuento

<i>La playa</i>	97-100
Joselyn Silva Zamora	
<i>Fotograma</i>	101-102
Luis André Armenta Espinal	
<i>Senilidades</i>	103-104
Miguel Ángel Castelo Arteaga	
<i>De Diógenes a Descartes</i>	105-106
Miguel Ángel Romero Méndez	
<i>Canela</i>	107-110
Tania Viridiana Hernández Rivera	

Poesía

<i>Somos fortuitos</i>	112
<i>Forever Young</i>	113
<i>Preguntas de un traductor obrero</i>	114
Eduardo Hidalgo Trujillo	
<i>Soneto</i>	115
<i>Romance de cadencia</i>	116
Diego Pérez Carrillo	
<i>12 de abril</i>	117
Édgar Humberto Paredes Ornelas	
<i>Cómo se hace un poema</i>	118
Claudia Marianela Rangel Águila	
<i>El mar en sus ojos</i>	119
<i>Tempora</i>	120
César Miguel Jiménez Quintero	
<i>¿Viste ayer al niño que buscó galletas en el basurero cerca del parque?</i>	121-122
Nayeli Rodríguez Reyes	
<i>Perséfone de la ciudad</i>	123-124
Mariana Amador Contreras	
IV	125-126
Joan Malinalli Ortega Mariel	
<i>Entre lamentos</i>	127
Yessika María Rengifo Castillo	
<i>Estudios</i>	128-129
Javier Bautista Muñoz	



Obra gráfica y fotográfica

<i>Ronco gemido</i>	131
<i>Marcela Vargas</i>	
<i>El carnaval Zoique de Coita, Chiapas</i>	132-133
<i>Darwin de Jesús Velázquez González</i>	
<i>Cuernavaca cazando el pan</i>	134-136
<i>Amado Ramos García</i>	
<i>"Arte, correo, migrante", compañía Pelón pie</i>	137-139
<i>Diana Laura Bravo Contreras</i>	



Editorial

¿Todo arte es político?

La revista *Metáforas al aire* dedica su número 3 a una pregunta bastante ya elaborada pero nunca finalizada, aquella que se refiere a la relación entre arte y política. Si bien desde las reflexiones intuitivas de los estudiantes que escriben para este número y desde esta temática, los artículos propuestos derivan sobre cierto potencial político del arte en las sociedades contemporáneas, tratando con cuidado esta temática por su rápido giro conservador en cuanto a la estética o al arte y su historia. El esfuerzo aquí es claro: pensar desde la historia a contrapelo, la teoría crítica y el análisis del discurso si el arte puede ser visto como una fuerza en las luchas sociales o más bien tiene a pacificar o estetizar, desde cierta clase social, desde cierta distancia segura, la fuerza de lo político en su mensaje, no tanto por lo que se dice en el arte, en la literatura, la música o la gráfica, sino más bien por las implicaciones que dicha esfera, por su propia historia y discurso que mantiene. Cuestión, cabe señalar, ya bastante trabajada: desde Platón a Bourdieu, de Kant hasta el surrealismo y demás vanguardias, pero que sigue abriendo el tema, nada sencillo, nada clausurado, al debate y la discusión.

Jonathan Culler, en su *Breve introducción a la teoría literaria*, trata de describir a la literatura por las funciones que ha tenido históricamente en la sociedad. Por un lado, y como varios teóricos señalan, ciertas formas de la narrativa más moderna, el cuento y la novela, por ejemplo, sirvieron, específicamente en el siglo XIX, como vehículos ideológicos para la clase dominante. Así, dice Culler, los valores ofrecidos, tanto en la colonia como en la metrópoli, tenían como objetivo contrastar el egoísmo y el materialismo fomentados por la nueva economía capitalista y despertar el interés

de los trabajadores por la cultura que materialmente los relegaba a la subordinación; en este sentido, la ficción, en su sentido moderno, producía los sujetos necesarios para la sociedad capitalista/colonialista ascendente, pues construía una vida común entre explotados y explotares, entre colonos y colonizados, en el sentido en que Benedict Anderson lo pensó. La función de la literatura consistía (o hasta la fecha consiste) en promulgar cierta ideología burguesa, como una serie de preocupaciones que se insertaban en el sentido de las nuevas sociedades: el amor a la metrópoli, el individualismo, la defensa de la propiedad privada, la democracia representativa como única forma de participación política. Los que leían las novelas o los cuentos se veían atravesados por la moral, la sensibilidad o la política burguesa, al grado de constituirse como sujetos de esa ideología, construyendo comunidades imaginarias en tanto imágenes comunes. En este sentido, la construcción de un mundo acorde y armónico con la clase dominante se daba a partir de la tarea (en este sentido, enajenante) de producir una relación de identificación entre cierta ideología y gran parte de la población subsumida en las lógicas del capital, evitando con ello rebeliones al sentido común producido por esta esfera. Citando a Terry Eagleton, si no se arroja a las masas unas cuantas novelas, quizá acaben por reaccionar erigiendo unas cuantas barricadas.

En esa medida, no podemos encontrar diferencia entre la literatura y el arte. En un ejemplo distinto, en la Alemania nazi, apunta Bolívar Echeverría, el racismo, como ideología en la preocupación de la clase dominante, se desplegó en el contenido programático de la producción artística nazi, promoviendo cierta "imagen de la blanquitud", o incluso como apunta Walter Benjamin, promoviendo una estética del fascismo, en películas, esculturas u obras arquitectónicas, que promovían la guerra como apreciable, incluso como deseable. El arte, en este sentido, sirve para promover ideologías en determinados momentos históricos complacientes siempre con las clases dirigentes; en este sentido, para despolitizar y pacificar tanto movimientos políticos como movimientos estéticos.

En otro sentido, Culler encuentra una función, tanto paradójica como parasitaria, de este modelo en la literatura moderna, que, se insiste, en este sentido, se puede extender al arte. Al evidenciar las formas más coercitivas de la violenta ideología colonial, burguesa o patriarcal, ¿no da la



literatura la posibilidad de no aceptarlas? Esto es, revisar los modos comunes en que podría organizarse la sociedad y optar por otros modelos. Más allá, ¿no la literatura –y el arte en general– tendría la posibilidad de presentar otras narrativas, otras figuras, sensibilidades, distintas y distantes de las que construye la esfera burguesa, patriarcal y colonial? Este sentido paradójico da la oportunidad de preferir no optar por lógicas que tratan de pasar como comunes, y en vez de ello pensar o representar situaciones distintas, interpretaciones distintas, mundos distintos. Echeverría, en el mismo contexto alemán, cita el llamado “arte degenerado” y que no es otra cosa que el arte producido por las vanguardias de principios del siglo xx en oposición a ese mismo arte de la blanquitud. Sin duda podemos hablar de una función crítica en el arte que, como apuntaría Jacques Rancière, viene a cuestionar los órdenes lógicos dados en la división de lo común, como un trabajo tanto estético como político, produciéndose en tanto lo anterior un *desacuerdo*, en términos de este último autor francés, o un *preferiría no hacerlo* al modo de escribiente ficticio, Bartleby.

Esta misma condición paradójica, pareciera ser, se representa bien en la famosa obra de Magritte, *Esto no es una pipa*. A partir de esa imagen, Michel Foucault escribe una serie de ensayos donde la idea central es explotar la distancia expuesta entre lenguaje e imagen, solo posible en el campo del arte o de la política. Al principio de su texto Foucault dice que la imagen, abierta en muchos sentidos, puede hacernos pensar en alguna clase de arte donde dejado el dibujo algún agente, policiazo borrará uno u otro para corregir el error (dibujará algo que no sea realmente una pipa o escribir una frase que afirma que sí es una pipa). En eso que pensamos es el error radica la posibilidad de creación en el arte o la política, en tanto entendamos esta como resignificación, una lucha por la interpretación, por el decir y el hacer colectivo, una lucha por nombrar las cosas de otro modo, como ha elaborado al día de hoy el feminismo y su vocabulario. Por otro lado, apunta Foucault, “la pipa representada en el cuadro..., esta pipa de abajo está sólidamente encerrada en un espacio de referencias visibles... Estable prisión”, como si el francés señala cierto límite en la imagen representada y cierta libertad en lo que no es imagen-arte, como si imaginara también un arte como cárcel o la cárcel como arte.

Los artículos puestos a continuación vuelven sobre esta tensión preguntándose en qué medida el arte es político o, si al contrario, este refuerza las formas y contenidos ya dominantes. La música de origen esclavo en Norteamérica, el muralismo mexicano o la literatura y su posibilidad social son los temas que manejan los autores aquí. Sea este dossier un espacio, más que para contestar preguntas, para desplegar la reflexión y la crítica.

Bibliografía

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginarias*. México: FCE, 1993. Impreso.
- Culler, Jonathan. *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona; Crítica, 2000. Impreso.
- Foucault, Michel. *Esto no es una pipa. Ensayos sobre Magritte*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012. Impreso.
- Ranciére, Jaques. *El Reparto de lo sensible*. Santiago; LOM Ediciones, 2009. Impreso.

Mtro. Roberto Monroy Álvarez

Profesor de Tiempo Completo y Coordinador en el Departamento de Letras Hispánicas en el Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades (CIIHU) del Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales (IIHCS), Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM).

***Dossier: Artes (y)
políticas: miradas
desde la crítica***



El lado oscuro de la música negra

Alejandro Sánchez Zamora*

Las clavijas redondas en agujeros cuadrados tienden a alimentar pensamientos peligrosos sobre el sistema social y a contagiar su descontento a los demás.

Aldous Huxley

Resumen

En este ensayo se analizará de forma acotada uno de los períodos de la segregación racial más determinantes en América del Norte, que derivó en la lucha por la liberación de la cultura afrodescendiente, su soberanía e igualdad a través de la música: el jazz, blues y soul, permitiendo la expresión de sus sentimientos, descontentos y anhelos más profundos de su ser como población marginada y excluida.

Palabras clave: segregación, igualdad, música negra, esclavitud, emancipación.

Introducción

Aldous Huxley escribió *Un mundo feliz* en 1932, novela donde el autor revela una sociedad distópica gobernada por un régimen elitista en la que condiciona a sus habitantes de las formas más inusitadas, sometiéndolos a un orden jerárquico de castas para trabajar bajo su subordinación y placer. Paralelamente, en Estados Unidos comenzaban grandes brotes ideológicos de muchos individuos afrodescendientes que no se sentían cómodos dentro la población blanca. La segregación racial y su esclavitud habían sido temas de confrontación entre razas desde

* **Estudiante de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación en el Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades del Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Autónoma del Estado de Morelos.**

siglos pasados y continuaba siendo una constante entre las problemáticas de la sociedad americana.

Entre los siglos XVI y XIX se presenciaron una de las diásporas africanas más notables en la historia; millones de africanos fueron proscritos, violentados y enviados a América y Europa, obligados a trabajar en plantaciones de azúcar, tabaco, algodón, cacao, así como en actividades de alfarería y en las minas de oro y plata; esto, bajo la insignia de esclavo marcada por su intrínseco color de piel. El usufructo de su trabajo, la explotación de recursos naturales en sus tierras colonizadas, la privación de su libertad, la servidumbre y el genocidio marcaron un carácter de rechazo por parte de la comunidad afroamericana hacia la población blanca y al mismo tiempo de una necesidad de aceptación en esa sociedad que los repudiaba y excluía. Como extranjeros y huéspedes indeseables, pero obligados a residir bajo la fuerza, tenían la necesidad de asirse a un lugar, de obliterar ese mundo que los aleccionaba y enajenaba.

“El racismo antirracista, la voluntad de defender la propia piel que caracteriza la respuesta del colonizado en opresión colonial representan evidentemente razones suficientes para entregarse a la lucha” (Fanon 69) y aunque no tenían la fuerza ni el número para levantarse en armas, poseían sus recuerdos y reminiscencias, algo que nadie más les podía quitar o escamotear, algo de lo que se sentían orgullosos y les hacía voltear a su tierra natal: poseían su música; la misma que se convirtió en su sublevación dialéctica y sus armas, en los instrumentos y en su voz las encontraron.

Es el arte como ente y la política como espectro que juegan un papel importante en la historia, entre la oscilación del uno y el otro y su confrontación, en donde el primero intenta encontrar nuevas formas de expresión ante los ya desgastados modelos sociales, buscando nuevos paradigmas frente a lo cotidiano. Es en su constante lucha por mantener a los individuos en movimiento creativo donde la política queda al descubierto. Su desnudez incita a inventar y realizar, a crear y sentir de nuevo. El arte, casi como amenaza, invita a las formas políticas del Estado a cambiar. Para el Estado, el cambio representa un quiebre fractal, los fragmentados desean generar arquetipos e ideas liberadoras ante la represión politizada.

Es el arte como ente y la política como espectro que juegan un papel importante en la historia.

Asimismo, después de que el norte de Estados Unidos venciera a los estados del sur en la guerra de Secesión, en 1861, y se proclamara la abolición de la esclavitud en todos los estados (1865), Estados Unidos no supuso la libertad para el negro, ni siquiera cien años después, cuando Lyndon B. Johnson promulgó la ley de los derechos civiles y, por fin, la del voto de la población negra en 1965. Legalmente acababan con la segregación racial, pero la historia nos enseñó que en la praxis cotidiana no fue así, y que estos acontecimientos favorecieron más al sistema capitalista liberal americano que seguía los valores de un régimen oligárquico y no de los símbolos que representaban a su bandera y a su nación.

Si bien la vida del hombre negro cambió después de abolir su esclavitud, esto no supuso una mejora sustancial en las condiciones y oportunidades de la población negra, pues siguió sometida a la discriminación y opresión de las cuales intentaba alejarse. En este contexto, por mantener a flote una economía que se constituía por la oferta y demanda de los productos en el mercado, por la satisfacción inmediata de sus necesidades y un campo laboral operado por la competencia de individuos, ex-esclavos y descendientes de los negros llevados a África, por lo que los afroamericanos se ven en la obligación de conseguir trabajo para poder mantener a su familia ante las penurias del nuevo Estado americano.

Este nuevo proletariado casi análogo a lo que Marx llamó el *lumpenproletariado*: por su marginación y clasismo, encontró en sus largas jornadas de trabajo la música como paliativo a las fuertes inclemencias de las faenas diarias. Los trabajadores cantaban para recordar sus raíces y soportar las peripecias de producción laboral, así como de su inexorable contexto que respondía al racismo en el que se encontraban inmiscuidos. Aquellos cantos eran una mezcla entre los cantos africanos tradicionales y los himnos religiosos que los negros adoptaron junto con la religión cristiana, la cual se les fue inculcada desde su llegada a América. Además de la gran variedad de pueblos y razas que se concentraban en las ciudades como New Orleans, inmigrantes y residentes tenían algo en común, todos tenían un amor inherente hacia su música y los sonidos que les hacía recordar los orígenes de su cultura olvidada a través del tiempo y que dio como resultado los primeros elementos característicos de jazz, blues y soul.

Liberación cultural

En la búsqueda de la cultura negra para poder expresar sus sentimientos encontraron en la música un artífice que permeó la liberación cultural y nacional de su gente en los territorios americanos. Reverberaciones de sus emociones, manifiestos de su descontento por la sociedad y su época, así como los sentimientos aciagos, desventurados y el constante soslayo en el que se encontraban, dieron vida al jazz. El estilo de *ragtime*, que utiliza los medios para tocar el piano tras llevar un ritmo regular con la mano izquierda y marcando el ritmo sincopado que hace la mano derecha, la cualidad rítmica también del swing, así como el de la improvisación, el sonido y fraseo que reflejan la personalidad de los músicos ejecutantes, acentuaron las formas más conocidas del jazz a través de tiempo (Araya 123).

A mediados de los cuarenta surge un nuevo estilo musical en las formas de tocar el jazz; el Bebop, que le sucede a las ya desgastadas estructuras del popular swing de las *big bands* y que tuvo lugar en las llamadas *Juke joint*, establecimientos donde se sirven bebidas y comida, además de bailar o disfrutar del jazz y blues. Este estilo nuevo de los *boppers*, fue iniciado por un sexteto de músicos que se constituyó por Dizzy Gillespie en la trompeta, Charlie Parker en el saxofón, Max Roach en la batería, Charlie Christian en la guitarra eléctrica y Bud Powell junto a Thelonious Monk en el piano. Ellos acentuaron la carga expresiva de las melodías imprimiéndole un característico sonido exaltado y delirante que hacía que la música fuera cada vez menos apta para bailar, pero más idónea a la hora de sentir y expresarse (Araya 126).

Esta liberación cultural suponía que no podría haber cultura nacional, nuevos tópicos o algún tipo de transmutación cultural en el marco de una dominación sobre otro tipo de cultura. La opresión y la inhibición de la cultura negra eran los principales lazos a cortar a través de los cantos que buscaban la necesidad de esclarecer a la cultura como la manifestación de la conciencia nacional.

Entre las protestas más recordadas a través de la música jazz en los años sesenta se encuentra el compositor Charles Mingus, con canciones muy importantes que se mueven en torno a la lucha en contra de la exclusión de

Frente a la política se desvanecen algunas esferas de vida como las cuestiones sociales, los problemas económicos, los temas de salud y enfermedad, así como los de la naturaleza y los de crecimiento industrial con potencial subversivo sobre la sociedad.

la cultura negra; obras como los álbumes *Phitecanthropus Erectus* (1956) o *The black saint and the sinner lady* (1963), y las canciones "Haitian Fight Song" (1957), "Prayer for passive resistance" (1960), "Fables of Faubus" (1959), presentan una dicotomía entre la sociedad y el individuo, entre su lucha y su búsqueda por la libertad hasta los lugares más recónditos, donde el racismo aún no se ha erradicado y necesita que sus letras lleguen y las impregnen, que las palabras sean como rayos equis que pasen a través de todo y les atraviesen, que se sientan intimidados por su música y sus elementos compositivos tan característicos de los sonidos afrodescendientes, como en "Wednesday Night Prayer Meeting" (1959) en el que resalta el góspel de la iglesia negra acompañado de la variedad tímbrica a través de una improvisación conjunta (Araya 128).

Frente a la política se desvanecen algunas esferas de vida como las cuestiones sociales, los problemas económicos, los temas de salud y enfermedad, así como los de la naturaleza y los de crecimiento industrial con potencial subversivo sobre la sociedad, las manifestaciones de arte, de las letras y el pensamiento, además de las iniciativas ciudadanas, de la ciencia y la tecnología en pro de la humanidad (Krauze). Los fenómenos se empobrecen ante la movilización politizada del Estado por mantener al hombre de corral asediado, a través de sus garras confía en su poder coercitivo, con la mirada hierática y su lengua *yoica* mixtifica a las masas con discursos apologizados hacia sus tropas, su nación y su gente; ofuscando así el inconsciente colectivo de la población marginada y la lucha por la igualdad.

Es John Coltrane, junto con su virtuosismo al tocar el saxofón, quien se convierte en pieza clave de los movimientos a favor de los derechos civiles de los negros en 1964 con su participación en diferentes conciertos en beneficio a la causa de resistencia pasiva, impulsada por Martin Luther King. Con el sello "Impulse" graba una serie de álbumes: *Africa Brass* (1961), *A love supreme* (1964), *Ascension* (1965) los cuales lo llevan al ápice de su carrera musical. Temas como "Alabama" del álbum *Live at Birdland* (1963) inspirado en el caso del estallido de una bomba en una iglesia bautista en Birmingham, Alabama, que cobró la vida de cuatro niñas negras entre 11 y 14 años, denota la sensibilidad del artista y su deseo de plasmar el dolor que le causó (Araya 131).

Lucha por la igualdad

También en el blues, encontramos uno de los principales arquetipos por la lucha igualitaria de los negros en América del norte y su demagogia. Este se caracterizó por sus letras ásperas, agrías y melancólicas, compartiendo con el jazz la necesidad de contar sus vivencias y sentimientos, acompañado de un patrón repetitivo que comúnmente seguía una estructura de doce compases y una distribución de acordes que distinguía dos líneas melódicas básicas (Massieu). Estas líneas coincidían con las melodías vocales improvisadas más tradicionales que le darían su sonido tan específico. Entre los más destacados ejecutantes, Big Bill Broonzy se mostraba como uno de los más sobresalientes por temas como "Get Back" del álbum *Blues Will Never Die* (1949), al cuestionar la dualidad desigualitaria sobre el hombre blanco, el negro y su confrontación con la sociedad entre líneas explícitas como el coro "dijeron que si tú eres blanco, estás bien, si eres moreno, puedes quedarte, pero si eres negro, mm mm hermano, vuelve, vuelve, vuelve", así como en su sencillo "Mean Old World" (1937) donde muestra el trajín solitario del hombre negro a través del mundo que lo repudia y no lo acepta, y "Key To The Highway" (1940) con su manifiesto hacia la guerra y los hijos que abandonan su hogar para formar parte las tropas americanas de las cuales son rechazados. Más adelante, Eric Clapton haría su propia versión del tema por la estética de sus letras y su profundidad.

Paradójicamente, sería Willie Dixon, un músico, vocalista y compositor conocido por su peculiar forma de tocar y cantar, quien develaría ante la sociedad americana la ironía como parte de su idiosincrasia inherente al escuchar canciones como "Little Red Rooster", sencillo revelado en 1961 del cual la banda de rock inglesa The Rolling Stones haría su propia versión en 1964. De igual manera "Back Door man" (1960) sería usada como parte del álbum debut homónimo del grupo The Doors en 1966. Temas como "I Can't Quit You Baby" (1956) y "You School Me" (1962) formarían parte del primer disco también homónimo del cuarteto londinense Led Zeppelin, lanzado en 1969. Bajo este contexto, el hecho de que hombres blancos tocaran música negra y consiguieran un reconocimiento más valorado que las piezas originales, trazaba una especie de bifurcación sobre la esencia de la música sobre su sentido de expresión.



Los críticos musicales se cuestionaban si la música blanca realmente era mejor incluso dejando de ser auténtica, o si sólo la sociedad crecía con ese enfoque de racismo sobre la cultura y su música. Músicos como Otis Redding hicieron lo contrario para la aceptación del público blanco, grabando su propia versión de "Satisfaction", tema original de The Rolling Stones y el cual tocaría también en Monterey Pop Festival en 1967, donde recibió la aceptación que buscaba para llevar su carrera a la apoteosis después de que su música llegara sólo a espacios con gente de color.

Ante la imagen, un músico negro tocando canciones de blancos para blancos es aceptado entre aplausos y silbidos melifluos mientras en diferentes puntos de las ciudades, miembros del Ku Klux Klan hacen uso de la violencia para frenar los movimientos igualitarios. De igual manera, los sellos discográficos establecerían una importante barrera para los músicos negros en la industria musical, muchos de ellos ante la negativa de grabar sus canciones y otros tanto explotando su talento sin darle las regalías considerables que tenían los músicos blancos de ese mismo tiempo. El impacto se vería reflejado en recitales y conciertos de los años cincuenta y principios de los sesenta, donde la participación casi nula de los músicos afroamericanos, así como una minoría de sus semejantes entre el público blanco marcaban un sesgo ideológico inclinado hacia la imagen de América blanca.

La búsqueda de la gente y su música no era más que la igualdad que permearía una concientización por parte de la comunidad negra a no perderse entre las masas blancas, a no perder sus orígenes y no "blanquearse" por las sociedades que estaban al margen de la empuñadura, hacia cualquier persona que no tuviera los mismos rasgos fenotípicos de su comuna en el territorio que se encontraban. "Es que el jazz no debe ser sino la nostalgia quebrada y desesperada de un viejo negro atrapado entre cinco whiskies, su propia maldición y el odio racista de los blancos" (Fanon 222-223). La oscuridad tendría entonces a lo largo de la historia un sentido ambivalente, primero, por la carga negativa de los blancos en su convicción racista de no parecerse a esos seres de piel oscura y la oscuración de sus sentires como ofuscación de no permitirles la entrada a sus casas, a sus trabajos,

a las escuelas donde estudiaban sus hijos y a convivir diariamente con ellos.

Soberanía individual

The Black Arts Movement (BAM) fue uno de los movimientos más representativos surgido entre 1965 y 1975, que reflejaba la búsqueda por los derechos civiles de los afrodescendientes, así como el de los orígenes del partido Black Panther Party conocido popularmente como los Panteras Negras, organización nacionalista negra, socialista y revolucionaria entre 1966 y 1982, creada para la autodefensa del pueblo. Tendrían a líderes ideológicos, como Malcom X, que permitirían premisas más individualistas para trabajar en masa, sedimentadas en la búsqueda por la soberanía nacional e individual. Sería en este contexto de desigualdad, segregación racial y opresión que se sumaría la búsqueda por la equidad de género; si bien para el hombre negro había sido difícil la aculturación americana, para la mujer afroamericana lo hacía aún más por el pensamiento machista y misógino de la población blanca.

Es entonces que surgen dos nombres que marcarían un punto de inflexión en los movimientos *apartheid* en Estados Unidos: Nina Simone y Aretha Franklin, dos mujeres que ante el color de su piel y a través de su música tocarían a las conciencias más sordas, siendo el demiurgo sensibilizador de las mujeres discriminadas. Ellas, además, marcarían un rasgo característico de la fisonomía en el soul. Los ritmos pegadizos, acentuados por palmas y movimientos corporales espontáneos, la llamada y respuesta entre el solista y el coro, un sonido tenso, la añadidura de giros y gritos improvisados, formaron parte de la estructura del soul. Canciones como "Mississippi Goddam" del álbum *Nina Simone in Concert* (1964), que destaca el repudio de Nina sobre el Estado y sus genocidios a partir del asesinato de las cuatro niñas negras en Alabama (antes mencionado igualmente con John Coltrane), se convirtió en un himno político a favor de la revolución por los derechos civiles, también "Four women" del álbum *Wild Is The Wind* (1966), con un mensaje explícito hacia las mujeres y su constante lucha iconográfica, precisaría un cambio paradigmático

en las futuras generaciones de los movimientos feministas. "To be Young, Gifted and Black" del álbum *Black Gold* (1970) desvela apotegmas entre sus líneas como "en el mundo que conoces, hay millones de niños y niñas que son jóvenes, talentosos y negros, y eso es un hecho, jóvenes talentosos y negros, debemos comenzar a decirle a nuestra juventud que hay un mundo esperando por ti, es una lucha que ha comenzado".

Bajo estas obras, Nina Simone se apuntalaba como una referente de los movimientos sociales en favor de la cultura negra y pasaría a la historia de la música como la pianista que se convirtió en la sacerdotisa del soul (Piedrahíta y Carrasco). Paralelamente, en 1968 se cataloga a Aretha Franklin como "El sonido del soul" en la *Revista Times* por su superlativo talento y forma de cantar. Nacida en Tennessee, fue hija de un ministro religioso y de una cantante y pianista los cuales darían forma a los primeros dotes musicales en su trayectoria. Sin embargo, el nombre de la artista no sólo fue reconocido por su música sino también por su activismo a favor de la equidad de género que le valdría posicionarse como la primera mujer negra en ocupar un lugar en el Rock and Roll Hall of Fame en 1987 y por temas como "Respect" del álbum *I Never Loved a Man the Way I Love You* (1967), donde ahondaría más el deseo por el respeto de la mujer negra y en su búsqueda de los derechos e igualdades.

A su vez, en el sencillo "Think" del álbum *Aretha Now* (1968) cuenta la historia que vivió a lado de su primer esposo Ted White, el cual abusaba constantemente de ella mientras reclama su libertad. Del mismo modo en "Chain of Fools" del álbum *Lady Soul* (1968), canción en la que Franklin hace una alegoría a su sentido de esclavismo entre cadenas repetitivas que expresa desde las primeras líneas del verso. La cantante fue una amante de la buena música y bajo su rúbrica en poco más de 60 años publicó 53 álbumes con acordes esenciados en soul, pop, góspel, jazz, disco y R&B, además de siete premios Grammy dentro de las categorías de mejor interpretación femenina y mejor grabación. Canciones como "I Say a Little Prayer", "(You make me feel like) A Natural Woman", "Son a preacher Man", "Bridge over Trouble Water", "Rock Steady" y "Baby, I love You" perpetuaron su imagen como la reina del soul en todo el mundo.



Conclusión

La música fue una de las formas, sino es que la más orgánica, por la que la sociedad marginada pudo hacer uso de expresión para sus emociones y sentimientos. Cabe mencionar que mucha de esta música fue censurada por los medios estatizados, controlados por el gobierno de esa época, y esto derivó un descontento colectivo que seguiría presente en las últimas décadas del siglo xx. Los movimientos sociales generaron cambios sobre la población, en tanto las formas de pensar más conservadoras pudieron transmutarse y cambiar su ideología para crecer en complejidad a través de la colaboración y el diálogo.

Otras tantas cayeron en la barbarie, volviéndose abyectos hasta que su sentimiento los llevó al paroxismo más ofuscado. El pueblo corre el riesgo (en su necesidad) de aceptación, de generar un valor como persona errónea, generan valor subiendo una escalera social imaginaria pero existente en las cabezas de estos personajes, donde los buenos modales y los actos bondadosos retardan ese objetivo. Sin embargo, el señalar al distinto por sus características físicas, por su color de piel, su género, estrato social o condición económica parece permitirle estar un peldaño más alto que el otro en un acotado abrir y cerrar de boca.

El hombre negro no debe caer en la mentira de subordinar al hombre blanco por buscar ser igual que él, de no adoptar sus instintos más penosos, de no blanquear su mente ante una oscuración por el odio acumulado, no debe caer en las formas más viles por las que fue sometido y esclavizado. El racismo, clasismo, la misoginia y xenofobia son solo reflejos de una sociedad que mediante señalamientos peyorativos hacen crecer su orgullo y sentido de superioridad, además estos alimentan su odio si intentan detener sus objetivos, desatando su violencia en formas de opresión más rebuscadas hasta el punto del genocidio y el feminicidio.

Los sentimientos continúan latentes, los movimientos por la lucha en pie, y su expresión en la música seguirá recordándose por mucho tiempo hasta que el color de piel ya nos sea una distinción de castas que lleven bajo sus brazos las actitudes más bajas del ser humano hacia su semejante. Quisiéramos olvidar la historia y sus muertes, la historia y sus desacatos, la historia y sus

Los movimientos sociales generaron cambios sobre la población, en tanto las formas de pensar más conservadoras pudieron transmutarse y cambiar su ideología para crecer en complejidad a través de la colaboración y el diálogo.

privaciones, así como de su exclusión y formas de opresión, sin escuchar sus ecos de dolor y sufrimiento. Pero es que la historia nos ha enseñado, además, que no sólo aprendemos de las cosas agradables.

BIBLIOGRAFÍA

- Araya, Cristián. "Jazz, esclavitud y resistencia". *Revista Descontexto*, núm. 7. Chile: Universidad de Chile, 2006. pp. 120-132. Impreso.
- Carrasco, Lupe. "Muere Aretha Franklin, la voz que se alzó contra la segregación racial". *Vozpopuli*, 2018. Web.
- Fanon, Frantz. *Los condenados de la tierra*. París: Fondo de cultura económica (FCE), 1963. Impreso.
- Jmvilches. "El blues desde la Gran Depresión hasta los años 50". *Musicopolis*, 2011. Web.
- Krauze, Enrique. "La politización de todas las cosas". *Letras libres*. México, 2012. Web.
- Massieu, Cristina. "Una breve historia del Blues". *Cultura Colectiva*, 2014. Web.
- Piedrahíta, Juan Carlos. "Nina Simone, 'La sacerdotisa del soul'". *El Espectador*, 2018. Web.
- Southern, Eileen. *Historia de la música negra*. Madrid: Akai, 2001. Impreso.



Identidad, política y estética en el muralismo y graffiti mexicanos

Abdi Yadah Loranca García*

Resumen

El muralismo y el graffiti son dos corrientes artísticas que han tenido gran impacto en México, y, aunque ambas se desarrollan en momentos y maneras diferentes en la historia de la nación, existe un lazo que las une: la construcción de una de identidad. Según el contexto en que cada una cumple con su función, se puede afirmar que el muralismo, funcionó en su momento como una campaña de ideologización a partir del estado; mientras que a través del graffiti, esta ideología hegemónica se pudo romper en los segmentos que verdaderamente representan a las colectividades, por lo que el graffiti actúa como el acontecimiento que rompe con la estética política de la sociedad mexicana.

Palabras clave: identidad, estética, política, ideología, colectividades.

El siguiente ensayo pretende reflexionar sobre dos expresiones gráficas importantes dentro del tema de identidad: el muralismo y el graffiti. A su vez, se tratará de entender aquí, cómo han funcionado los procesos de identidad en nuestro país históricamente y cuál ha sido su relación con las dos manifestaciones artísticas mencionadas. Desglosaremos así, un pequeño recuento histórico desde el surgimiento del muralismo y el graffiti en México, para pensar la función que tanto uno como otro cumplieron en su desarrollo. Finalmente, compararemos sus semejanzas o discordancias en cuanto a la formación de una identidad, tomando siempre en cuenta

* **Estudiante de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación en el Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades del Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Autónoma del Estado de Morelos.**

las diferencias de época y público consumidor, además del contexto social y político. Para lo anterior, tomaremos en cuenta la reflexión que hace Rancière sobre estética y política, entendiendo la estética como el lugar y la función que ocupa cada cosa, y la política como lo que rompe con ese orden sensible.

El muralismo en México

Según nos dice Manuel Maldonado en su tesis *El muralismo mexicano como discurso pictórico creador de una conciencia social de identidad nacional*, "la pintura mural se define como aquellas imágenes que se encuentran plasmadas sobre muros o paredes y que están subordinadas a las condiciones arquitectónicas del lugar donde se encuentran" (48). Se puede decir entonces, que la pintura mural está ligada al contexto en el que se encuentra, o por lo menos su condición técnica lo está. Tomando esto en cuenta, el muralismo del que se hablará en este ensayo será el que estuvo sujeto a su nacimiento en el año 1921. Sin embargo, lejos de hablar sobre la técnica del muralismo se tratará su repercusión en el ambiente en que se desarrolla. Se fijará la vista en ese lapso posrevolucionario que dejó a nivel social la necesidad de consolidar a México como nación, es decir, de generar entre los mexicanos un sentido nacionalista.

Situémonos entonces en el nacimiento del muralismo en México, bajo la presidencia de Álvaro Obregón de 1920 a 1924, al que lo antecedían 10 años de revolución en México. Esto es importante, ya que se trata de una revolución que habría finalizado con la victoria de Francisco I. Madero en 1911, pero que, dada la inconformidad de los diferentes sectores sociales liderados por personajes como Pascual Orozco, Emiliano Zapata, Venustiano Carranza, Victoriano Huerta, Francisco Villa, entre muchos otros, fue generada la llamada Guerra de Facciones, que propició dentro del país una gran ruptura entre los grupos sociales, los cuales estaban divididos por una posición económica (Escalante et al. 393-467).

Fue entonces para José Vasconcelos, secretario de cultura nombrado por Obregón, un reto reparar, por decirlo de alguna forma, una nación quebrada, dividida por la herida de una revolución duradera y que ahora tendría que



acostumbrarse a ser una sola e inquebrantable nación. El sistema de Vasconcelos fue entonces uno que pretendía invitar al nuevo mexicano a tomar conciencia de sus problemas a través de la cultura y la educación, mismo que pretendía no sólo curar a la nación sino también unificarla.

Es en este proyecto cuando Vasconcelos se apoya de pintores mexicanos como Diego Rivera y Siqueiros, entre otros, para entonces, por medio de la pintura mural, cubrir algunos objetivos como "educar el gusto, compartir ideas de patriotismo y de orgullo por lo netamente mexicano, fomentar la igualdad social, llegar al fondo del alma del espectador para transformarlo" (Garrido 61).

Dicho esto, podemos entender al muralismo mexicano bajo un contexto social y político de división, y que tuvo el propósito de armar las piezas que quedaban sueltas de la población. De manera que para el muralista era un reto poder incluir dentro de sus representaciones a cada personificación social del país en ese tiempo: el campesino, el indígena, el obrero, el de la clase privilegiada, el rico, entre muchos otros.

Esto, en primer lugar, fue lo que dio al muralismo una de sus características importantes: encontrarse en espacios públicos o de recurrencia. Solo de este modo sería fácil para el muralista dar a conocer su representación de la cohesión social a todo cual lo viera. Y que cuando lo viera, no se limitara a ver una pintura inalcanzable y abstracta como en el Vanguardismo, sino una con la que se sintiera identificado, en la que se viera a sí mismo sin importar que fuera un indígena o un obrero ciudadano, todo como un proceso de identificación construido ideológicamente que forjó una relación entre la población y así, un proyecto de unidad en México.

Jacques Rancière en *El Reparto de lo Sensible* menciona el reparto de lo sensible es "el sistema de formas a priori que determinan lo que se ha de sentir. Es un recorte de tiempos y de espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y del ruido que define a la vez el lugar y la problemática de política como forma de experiencia" (10), podemos entender que el carácter ideológico del muralismo que pretende formar al mexicano es visto como una primera estética que configura la identidad de ciertos individuos y está ligada completamente al interés del Estado. Esta construcción del orden sensible

Vasconcelos pretendía invitar al nuevo mexicano a tomar conciencia de sus problemas a través de la cultura y la educación.

de México a través de una imagen se entiende como un acomodo de lo que es lo mexicano, y por lo tanto, lo que no es. La fórmula se entiende como una producción de identidad, de orden, en la imagen gráfica que desplegaron estas manifestaciones.

El graffiti en México y el graffiti mexicano

“El término graffiti es de procedencia italiana (*graffiare* o garabatear) [...] letrero o dibujo trazado o garabateado en paredes u otras superficies de carácter popular y ocasional” (Bonilla 12). Ya que un graffiti puede ser considerado un garabato, podemos aludir a que el graffiti en México ha estado presente desde antes que el término como tal saliera a la luz de la existencia, sin embargo, como con el muralismo, entenderemos el graffiti mexicano no desde su técnica sino desde su impacto social. Este movimiento no tiene su cuna en México, por lo que será necesario explicar primeramente su nacimiento en su lugar de origen y posteriormente la adopción que recibió en México.

A finales de los años sesenta en Nueva York, Estados Unidos, artistas y pandillas utilizaban el graffiti con el fin de comunicarse. Comenzó desde la escritura de sus pseudónimos, y desencadenó una fiebre de continuar con lo que hasta entonces no era ningún movimiento. Esto provocó en los jóvenes una transformación en el estilo de las firmas, que creó tipos de letras que representaban diferentes lugares según la tipografía que generó así entre los jóvenes un sentimiento de identificación unos con otros.

Cuando los seguidores de esta corriente comienzan a relacionarse, llaman *movimiento* a esta serie de sucesos, en donde el graffiti es acompañado por la “contracultura”, siendo un gran soporte para estas representaciones sociales, dado que había ayudado a tender lazos entre los jóvenes para poder tener un discurso de denuncia y expresión identitaria, tal como lo ha dicho Roszak, cantante de hip-hop.

El graffiti llega a Tijuana, México, en los años ochenta, llevado principalmente por los grupos cholos, que posteriormente lo introdujeron más a fondo en el país y específicamente al centro gracias a la inmigración interna

El graffiti es acompañado por la “contracultura”, siendo un gran soporte para estas representaciones sociales, dado que había ayudado a tender lazos entre los jóvenes para poder tener un discurso de denuncia y expresión identitaria.

de la provincia a la ciudad. Cabe resaltar que con el centro nos referimos a las afueras de la capital, principalmente Nezahualcóyotl (Lechuga 44-45). Su motivación no difería mucho de la que existía en el graffiti neoyorquino: los jóvenes buscaban confirmar cuál era el territorio que les pertenecía, a la vez que buscaban expresar lo que pensaban y sentían acerca de su posición social.

En la década de los ochenta, junto con la llegada abrupta del neoliberalismo a México por el presidente Miguel de la Madrid, se había introducido un nuevo concepto en el vocabulario del mexicano: crisis. Las crisis económicas de esos años marcaron en gran manera a toda una generación de ese tiempo que tuvo que enfrentarse con la inflación (Escalante et al. 521-522). Esto pese a que fue un periodo duro para la nación, también fue una de las cosas que dieron de qué hablar a la juventud y específicamente a esta juventud empobrecida y marginada, que por supuesto será la mayor productora y reproductora del graffiti en México.

Bajo esta problemática económica y la influencia del sentido nacionalista presente en México, como se ve desde el muralismo, el perfil esencial del graffiti es la búsqueda de hacer notar aquello marginado por el proyecto hegemónico, incluyendo, con ello, una apropiación espacial-territorial. Se puede hablar entonces de un graffiti que no solamente llega a México y establece ahí un imaginario que pretende que quien lo practica, difunde (porque simplemente gusta de ello) o acate de forma totalizante sus principios, sino que emerja un *graffiti mexicano* que busque sus propios símbolos y los represente de la forma cual más le convenga a la sociedad que lo construye, para así poder generar su propio discurso, tener sus propias exigencias y partir desde su propia identidad común (nacional o no) y su propio imaginario.

Rancièrre dice que "la política trata de lo que vemos y de lo que podemos decir al respecto, sobre quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles de tiempo" (10), el graffiti sería en este sentido, lo político, la acción enunciada que rompe con el orden sensible de la sociedad., además del graffiti como práctica estética o estética de la política da permiso de ordenar y no solo de romper el orden (11).

El muralismo y el graffiti mexicano y su relación con la identidad

La identidad es lo que nos construye a través de lo común.

Una de las definiciones de la RAE para identidad es “un conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás”. Según la sociología “la identidad es nuestra comprensión de quiénes somos y quiénes son los demás, y recíprocamente, la comprensión de que los otros tienen de sí y de los demás, incluidos nosotros” (Vera et al. 273). En nuestras palabras, podemos decir que la identidad es lo que nos construye a través de lo común, es decir, lo colectivo nos hace actuar y decidir quiénes somos, nos identifica con el otro aunque a su vez marca nuestras diferencias. Cabe destacar que la identidad a la que nos referimos es una identidad de carácter social.

En el muralismo, México aprendió a hacerse comunidad. Todas las diferencias que existían y existen en la nación pasaron de ser un problema de guerrillas a una riqueza cultural. Es importante notar que esta construcción de identificación estuvo controlada por un grupo de poder, el Estado. Es así que el Estado toma la decisión de cómo tendría el mexicano que verse a sí mismo. Lo que representa en cierto sentido un problema, ya que, aunque de momento apaciguó las notables diferencias entre la población que provocaban conflictos violentos, se pudo convertir en la única forma en que la nación se veía a sí misma, lo que impidió notar necesidades particulares y más bien creó una atmósfera de falsa estabilidad.

Es notable, desde este punto de vista, la diferencia entre la formación de identidad a través del muralismo y la que se construye a partir del graffiti. Ya que, en el graffiti, quien toma la rienda de expresión son las colectividades que han levantado la mano por sí mismas para representarse, y consecuentemente se han adueñado de un discurso que ellas mismas crearon. Ahora, aunque el Estado genere una atmósfera ideológica, cabe la posibilidad de que el graffiti llegue y rompa con lo que el Estado quiere que sea, con cómo quiere que luzcan las calles. En ese mismo sentido, se profundiza en la idea de crisis, no nacional, sino más bien de identidad, en la

representación, en la estética y la política, y no en su sentido negativo, sino más bien en su potencial subversivo y a la vez creativo.

El muralismo podía ser hallado en lugares públicos como instituciones, y contar con símbolos que, aunque sus autores pretendían representar a México por partes y sus diferentes luchas, no dejaba de ser controlado por el poder. El graffiti puede ser hallado también en lugares públicos, pero al contrario del muralismo, el graffiti se aleja de las instituciones porque no tiene permiso de existir. El graffitero tiene que permanecer anónimo, lo que le importa no es enunciarse como sujeto de poder sino hacer visible su territorio, y de este modo, se haga evidente dentro de un orden establecido que hay algo que está fuera de sitio, algo que salta a la vista y te obliga a voltear porque merece ser atendido.

BIBLIOGRAFÍA

- Bonilla, David Serrano. "Graffiti: una forma de decir, un lenguaje a descifrar". Tesis. México: Facultad de Estudios Superiores Iztacala, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2009. Impreso.
- Escalante, Pablo, et al. *Nueva historia mínima de México ilustrada*. México: El Colegio de México, 2008. Impreso.
- Garrido, Esperanza. "La pintura mural mexicana, su filosofía e intención didáctica". *Sophia, Colección de la Educación*, núm. 6. Ecuador: Universidad Politécnica Salesiana, 2009. pp. 53-72. Web.
- Lechuga Devéze, Norma Leticia. "Graffiti, jóvenes identidad y rebeldía en la ciudad de México y área conurbada". Tesis. México: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2018. Impreso.
- Maldonado Valencia, Manuel Edel. "El muralismo mexicano como discurso pictórico creador de una conciencia social de identidad nacional". Tesis. México: Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2014. Impreso.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible*. Estética y Política. Santiago: LOM, 2009. Impreso.

- Vera Noriega, José Ángel y Jesús Ernesto Valenzuela Medina. "El concepto de identidad como recurso para el estudio de transiciones." *Psicologia & Sociedade*, vol. 24, núm. 2. Brasil: Editorial Associação Brasileira de Psicologia Social, 2012. pp. 272-282. Web.
- Zapiain, Marcela, Pedro Quintero y Benigno Casas. "Graffiti en México: arte marginal y transgresor". *Revista digital CENIDIAP. Discurso visual*, núm. 8. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP); CONACULTA, 2007. Web.



El arte como acción política en la literatura. Un medio de protesta en “Graffiti” y “Recortes de prensa”

Salvador Martínez Rebollar*

Todos los anteriores crímenes del imperio ruso tuvieron lugar bajo la cobertura de una discreta sombra. [...]. En cambio, la invasión de Checoslovaquia en 1968 fue fotografiada y filmada por completo y está depositada en los archivos de todo el mundo.

Los fotógrafos y los cámaras checos se dieron cuenta de que solo ellos podían hacer lo único que todavía podía hacerse: conservar para un futuro lejano la imagen de la violencia.

La insoportable levedad del ser. Milan Kundera

Resumen:

En este trabajo se busca abordar la problemática de la participación activa del artista en su contexto político mediante la creación y la actividad artística, y si es que logran, o no, un efecto verdadero. Esto desde un análisis, bajo la teoría de Rancière, de los cuentos de Julio Cortázar Graffiti y Recortes de prensa, los cuales tratan justamente esta temática.

Palabras clave: Julio Cortázar, Rancière, dictadura, arte, artista, “Graffiti”, “Recortes de prensa”.

En la historia, oficial o no, hay eventos que marcan en lo profundo a los pueblos que la viven o la conservan a modo de memoria. Las manifestaciones artísticas han

* **Estudiante de Licenciatura en Letras Hispánicas en el Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades del Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Autónoma del Estado de Morelos.**

sido clave para entender los sucesos importantes en aspectos como la documentación, el retrato en perspectiva de los sucesos y las diferentes posiciones reactivas que los artistas (como artistas y como parte de la población) pueden tener. Sin embargo, una de las grandes problemáticas del arte es el poco efecto que puede tener dentro del evento en cuestión; el artista puede retratar una guerra, un momento histórico o una anécdota, pero siempre desde una lejanía.

En el presente trabajo se expondrá el uso de la figura del arte como un medio de reacción política en dos cuentos de Julio Cortázar: "Grafiti" y "Recortes de prensa". Para ello, se dará una concepción clásica del arte como un ente independiente de términos dentro de las obras que referirían a objetos de la realidad, según Kant, para después ver la contraposición a esta postura con el arte político desde la teoría de Jacques Rancière, haciendo un análisis de los cuentos ya mencionados.

Julio Cortázar fue un escritor argentino y nacionalizado francés, que tuvo que exiliarse en París en la segunda mitad del siglo xx debido al establecimiento de gobiernos autoritarios que llegarían a una dictadura de 1976 a 1983. Cortázar fue activamente político desde su firma para la liberación de Heberto Padilla, poeta cubano y preso político, y se piensa que desde "Casa tomada" empieza a hacer una crítica al futuro estado peronista.

El cuento "Grafiti" se sitúa en las calles de Argentina, donde un civil se entretiene haciendo dibujos con tiza en las paredes, acto prohibido por la policía argentina. Sin embargo, este personaje no hace los dibujos con ningún tinte político, era mero entretenimiento, y pasa después a ser un medio de comunicación con otro dibujante que le responde los dibujos. En un intento por conocer al otro dibujante, el protagonista deja un dibujo adrede, esperando a que, al ser respondido, pueda encontrarse con su similar; esto causa que el otro dibujante sea atrapado por la policía. En un acto de catarsis y por una aparente petición del artista libre y dañado, el protagonista reanuda sus dibujos a modo de protesta.

"Recortes de prensa" aborda en fondo la problemática del artista y su distanciamiento con la situación política real. El cuento plantea a un escultor que tiene la intención de montar un libro de sus esculturas cuya temática es la violencia, y quiere un texto acorde que acompañe a las

imágenes; para eso le pide a una escritora, también argentina. Mediante una carta sale a relucir la lectura de unos recortes de diarios que contienen testimonios de los secuestros paulatinos a la familia de una mujer (cabe resaltar que estos testimonios son reales).

Ambos artistas se cuestionan su propia posición, al ser argentinos y encontrarse trabajando desde la seguridad de Francia, donde se asentaron y de la posición de su figura como personas activas en el movimiento, pues el arte ha hecho que tanto ellos como su público puedan ver la problemática desde la distancia y, por lo tanto, no sean realmente activos en la búsqueda de soluciones o siquiera en las protestas hacia su gobierno. La escritora tendrá un momento de cambio cuando es guiada por una niña desconocida a un departamento, donde una mujer es torturada por el que era, aparentemente, su pareja.

Para comenzar el análisis, primero debe establecerse la función del arte dentro de lo político. La teorización del arte ha pasado por varios momentos, en los que se había mantenido una idea más bien estética y menos social. Había análisis y creación de técnicas, modos de expresión y temáticas nuevas, pero la parte crítica del arte se dejaba de lado. Immanuel Kant, filósofo alemán que se desempeñó en la época de La Ilustración, hará una distinción importante en tanto a la función estética y lógica del arte en su *Crítica al discernimiento*:

Aquello que es meramente subjetivo en la representación de un objeto, esto es, lo que constituye su relación con el sujeto, no con el objeto, es su índole estética; pero aquello que en esa representación sirve o puede utilizarse para la determinación del objeto (para el conocimiento), es su validez lógica. (135)

Es decir, el acercamiento estético hacia el arte está orientado a lo que el arte representa para quien lo observa, valiéndose de la experiencia, por ende, para que el arte fuese estético, debía ser subjetivo. Al contrario, en tanto el arte representara al objeto en sí y retratara o fijara "la realidad", podía hablarse de una función lógica u objetiva del arte.

Para Kant, la primera particularidad del arte era prioritaria dentro de su análisis. En *Crítica del juicio* Kant

La teorización del arte ha pasado por varios momentos, en los que se había mantenido una idea más bien estética y menos social.

expone esa preferencia por la apreciación estética desde la experiencia.

Un juicio del gusto (tratándose de lo bello) exige de cada uno la misma satisfacción, sin fundarse en un concepto (porque entonces se trataría de lo bueno); y este derecho a la universalidad es tan esencial para el juicio en que declaramos una cosa bella, que si no lo concibiéramos, no nos vendría jamás al pensamiento el emplear esta expresión; nosotros referiríamos entonces a lo agradable todo lo que nos agradara sin concepto; porque tratándose de lo agradable, cada uno se deja llevar de su humor y no exige que los demás vengan de acuerdo con él en su juicio del gusto, como sucede siempre al sujeto de un juicio del gusto sobre belleza. (34)

Notamos aquí desde luego, que una universalidad que descansa sobre conceptos del objeto (no sobre conceptos empíricos), no es lógica sino estética; es decir, no contiene cantidad objetiva, sino solamente cantidad subjetiva [...]. Por donde la universalidad estética que se atribuye a estos juicios es de una especie particular, precisamente porque el predicado de la belleza no se halla ligado al concepto del objeto considerado en su esfera lógica, y que, sin embargo, se extiende a toda la esfera de seres capaces de juzgar. (35)

La propuesta de esta perspectiva es una valoración del arte donde la significación venga desde sí mismo y no desde un agente externo que maleé el pensamiento, es por ello que el arte se propone bajo sus propios términos sin ser regulado por cuestiones éticas o morales; por lo que un arte reactivo (ante una situación) desvirtuaría esta concepción al tener un origen claro dentro de una realidad presente o histórica. Como sintetiza Kathia Hanza:

El punto central es, más bien, que no sustentamos la pertinencia de las manifestaciones estéticas por razones morales o de conocimiento: no decimos que un objeto sea estéticamente significativo

porque nos haga conocer aspectos de la realidad o porque se ajuste a nuestras valoraciones éticas. (52)

Sin embargo, el arte no está restringido para comunicar desde su propia esfera sobre las diversas temáticas y problemáticas que rodean a su contexto, si es que da pie a ello en la interpretación del espectador. El arte tiene, por sí mismo, un discurso propio que empieza desde que

Mukarowsky llamó función estética a la manera en que el arte obligaba a los receptores a significar allende la obra en tanto ésta, al estar desviada en su estructura de la estructura de la lengua estándar, enfatizaba el plano de la expresión en detrimento del plano del contenido. (Romeu 6)

Y es el mismo Mukarowsky quien explica que el arte habla no solo desde su esfera estética, sino desde una esfera dual:

al delimitar la esfera estética y la esfera extraestética es necesario tomar en consideración que no se trata de esferas separadas con oposición y sin conexiones mutuas. Las dos están en una relación dinámica permanente, que se puede caracterizar como una antinomia dialéctica. (49)

Entender que el arte responde tanto a una necesidad de lo estético en la sociedad como al contexto del artista es esencial para entender cómo el arte genera su propio discurso dentro de la política. Se puede hablar, por ejemplo, del valor estético que tiene el "Guernica", pintura de Picasso, a la par que es reactivo a la situación política de España durante la guerra civil española.

Ana María Pérez Rubio da cuenta de la importancia del abandono de la primera concepción clásica del arte como única función estética, *el arte por el arte*, para que el ejercicio del artista dentro de su contexto pueda desenvolverse desde los ámbitos de lo bello y lo político. Pérez Rubio resalta esta práctica durante la época de las vanguardias artísticas, donde la ruptura con las tradiciones y con todo lo anterior al movimiento en turno era

El arte como instrumento de acción fue utilizado ampliamente dentro del contexto latinoamericano, donde la inestabilidad política en diversos países era (y es) común.

una posición firme dentro del círculo artístico:

Los movimientos de vanguardia reciben este nombre en la medida que provocan rupturas de la tradición, ya sea con relación a las formas artísticas dominantes, las instituciones o el gusto hegemónico en el campo estético; así mismo con la función que la sociedad burguesa le asigna al arte, es decir, la destrucción de la doctrina del arte por el arte que lo constituye en un simple artefacto decorativo para colocarlo al servicio del hombre mediante la construcción de un nuevo orden emancipador [...]. Las nuevas situaciones sociales y políticas habían contribuido para que los artistas reorientaran sus procesos de creación, a través de la búsqueda de nuevas estrategias, convirtiendo la creación artística en instrumento de acción y penetración social, e incidiendo en la organización de un discurso contrahegemónico, que cuestionaba el sentido común. (197)

El arte como instrumento de acción fue utilizado ampliamente dentro del contexto latinoamericano, donde la inestabilidad política en diversos países era (y es) común. Las condiciones para que se diera un arte propositivo dentro de la literatura se dieron desde la formación de las naciones, bajo una idea del arte utilitario, dogmático y didáctico, con la literatura fundacional, en la que se pueden encasillar textos como *Martín Fierro* (José Hernández, 1872) o *María* (Jorge Isaacs, 1867) en el siglo xx donde el arte comprometido resaltaría en la época de las dictaduras.

Aunque los regímenes autoritarios buscaban anular la crítica abierta a sus gobiernos mediante la persecución, encierro o desaparición tanto de civiles como de figuras públicas e intelectuales, como fue el caso de Juan Carlos Onetti o Heberto Padilla, hubo quienes recurrieron a diversos métodos para salvaguardar su persona, pero también para poder hacer pública su visión sobre los acontecimientos políticos de su época. Sin embargo, existía una preocupación latente para estos intelectuales, en específico para los artistas; si bien su necesidad de hablar sobre la situación política y social de su país fue cubierta y tuvo como efectos una visualización

global de los acontecimientos y una suerte de denuncia pública, los artistas solo lograban un acercamiento a distancia del problema, abordar las preocupaciones y proponer sin realizar actos más allá del arte, por lo mismo, las repercusiones sociales no eran de alto impacto y dejaban al artista con el cuestionamiento de si realmente estaban logrando algo para su causa.

Tal problema es abordado por Julio Cortázar en dos de sus cuentos, "Grafiti" y "Recortes de prensa". Cortázar se estableció definitivamente en Francia en 1951, durante el asenso de Perón al gobierno de Argentina, y siguió de cerca la situación política del país cuando se instauró la Dictadura Militar Argentina en 1976, encabezada por Jorge Videla.

El Estado argentino durante la dictadura se volvió lo que el filósofo francés, Rancière, definiría en *El desacuerdo* como "policía". Bajo la teoría de Rancière, en este gobierno no se puede hablar de una política, puesto que la política permite una discusión abierta entre los sujetos de poder y los sujetos sin voz y deriva en un cambio

puesto que, con anterioridad a las deudas que ponen a las gentes sin nada bajo la dependencia de los oligarcas, está la distribución simbólica de los cuerpos que los divide en dos categorías: aquellos a quienes se ve y aquellos a quienes no se ve, aquellos de quienes hay un logos -una palabra conmemorativa, la cuenta en que se los tiene- y aquellos de quienes no hay un logos, quienes hablan verdaderamente y aquellos cuya voz, para expresar placer y pena, sólo imita la voz articulada. Hay política porque el logos nunca es meramente la palabra, porque siempre es indisolublemente la cuenta en que se tiene esa palabra: la cuenta por la cual una emisión sonora es entendida como palabra, apta para enunciar lo justo, mientras que otra sólo se percibe como ruido que señala placer o dolor, aceptación o revuelta. (37)

La política es en primer lugar el conflicto acerca de la existencia de un escenario común, la existencia y la calidad de quienes están presentes en él. (41)

No hay política porque los hombres, gracias al privi-

legio de la palabra, ponen en común sus intereses. Hay política porque quienes no tienen derecho a ser contados como seres parlantes se hacen contar entre éstos e instituyen una comunidad por el hecho de poner en común la distorsión, que no es otra cosa que el enfrentamiento mismo, la contradicción de dos mundos alojados en uno solo: el mundo en que son y aquel en que no son, el mundo donde hay algo “entre” ellos y quienes no los conocen como seres parlantes y contabilizables y el mundo donde no hay nada. (42)

Para el texto, conviene tener una definición primaria de lo que es una dictadura, tomada desde la investigación de Lorenzo Peña:

La dictadura es una interrupción temporal de la vigencia de las instituciones legales, asumiendo, en el ínterin, el poder un individuo o grupo de individuos revestidos de una potestad legislativa que excede el ámbito normal de competencia del legislador en el marco de un Estado de derecho dotado de un sistema constitucional [...]. La dictadura puede establecerse legal o ilegalmente; su duración puede prolongarse también legal o ilegalmente. Una dictadura puede ser benéfica o maléfica, tolerante o tiránica. Pero, desde luego, las dictaduras tienden a ser maléficas y tiránicas. (19)

Una dictadura, históricamente, no está abierta al diálogo sino a la confrontación directa con la oposición. La dictadura instaura las normas y las hace cumplir a como de lugar, en este sentido, es el Estado quien tiene el control total de la normativa. Lo que puede ser permisible puede entrar dentro de la política, pero lo permitido queda en jurisdicción de la policía.

Generalmente se denomina política al conjunto de los procesos mediante los cuales se efectúan la agregación y el consentimiento de las colectividades, la organización de los poderes, la distribución de los lugares y funciones y los sistemas de legitimación de esta distribución. Propongo dar otro nombre a esta distribución y al sistema de estas legitimaciones. Propongo llamarlo policía. (*El des-*



acuerdo, Rancière 43)

En este sentido, la policía no se pensará aquí como el instrumento para hacer cumplir la ley, sino como la institución misma que rige el poder.

[...] no identifico a la policía con lo que se designa con el nombre de "aparato del Estado" [...]. De este modo, la policía es primeramente un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir, que hace que tales cuerpos sean asignados por su nombre a tal lugar y a tal tarea; es un orden de lo visible y lo decible que hace que tal actividad sea visible y que tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido. (44)

En *El reparto de lo sensible* Rancière agrega una noción de política que es importante resaltar. La política es acerca de quien está capacitado para participar en cierta actividad, dependiendo de sus credenciales. "La política trata de lo que vemos y lo que podemos decir al respecto, sobre quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo" (10). Sin embargo, quien juzga la capacidad de opinar en un agente es el mismo sistema en el que se está adentrado.

La policía funge como la autoridad que permite o invalida la opinión. Y es precisamente el cuestionamiento de la policía lo que ocurre en "Grafiti". Aunque al principio la intensión del protagonista no es criticar al gobierno, sino divertirse a expensas de la prohibición, la razón por la que puede entretenerse a costa de los oficiales es porque al hacer dibujos en las paredes está transgrediendo el orden impuesto por La Policía. Mientras no sea descubierto, este personaje puede seguir haciendo visible una falla dentro del sistema, que ha tratado energicamente de mostrar su capacidad de control en el contexto argentino, con los arrestos y desapariciones arbitrarias. La búsqueda del transgresor va más allá de si su acto es político o no, tiene que ver con una cuestión de orden que implica una reafirmación incuestionable del poder.

Por ello es tan significativa que el otro dibujante haya

La intensión del protagonista no es criticar al gobierno, sino divertirse a expensas de la prohibición.

sido capturado. En el texto se da la idea de que el otro dibujante es una mujer "alguien se animaba, como vos a divertirse al borde de la cárcel o algo peor, y ese alguien por si fuera poco era una mujer" (Cortázar 260), y es esta artista quien, al parecer, sí busca hacer una crítica mediante acciones, en específico el dibujo, el arte, es el que sirve como ejemplo de la policía al pueblo de las consecuencias de cuestionar dicho orden. Es ella quien queda marcada física, y probablemente psicológicamente, pese a ser liberada posteriormente en el texto.

La reafirmación del poder del Estado parecería concretada, sin embargo, la artista puede permitirse un último acto de transgresión, darle tiza a su igual para que continúe con los dibujos. Esto implica un cambio de perspectiva para el protagonista, ya no ve en el arte una forma de divertirse mediante una burla al sistema, sus dibujos los puede concebir ahora como una forma de visibilizar que La Policía no puede mantener siempre el orden. Por ende, la concepción del arte comprometido es aprendida y aplicada, y la transgresión al sistema perdura. Entonces, el arte, en este caso el grafiti, no sirve como mero catalizador estético del artista, o como un elemento de burla que sale de la normativa social aceptable. El arte propicia como lo definiría Rancière, una toma de conciencia sobre el mundo:

También en el planteamiento de Rancière (2010) puede encontrarse un escepticismo similar al de adorno en cuanto al arte comprometido. Sostiene que la visión de un espectáculo no desemboca simplemente en la comprensión intelectual -toma de conciencia- del mundo, y de ahí a la decisión de actuar, sino que se pasa de un mundo sensible a otro que define otras tolerancias e intolerancias, otras capacidades e incapacidades. (Pérez Rubio 199)

Por el contrario, lograr un movimiento real y visible dentro del sistema es el objetivo frustrado para los artistas en "Recortes de prensa". Mientras trabaja en París, el escultor no puede sacarse de encima la idea de que sus obras, por más propositivas que sean, no podrán tener un efecto real en la política de su país. Las esculturas están tan lejanas de su contexto que, si bien logran el primer objetivo (visibilizar), quedarán estancadas para un propósito mayor.

Por su parte, la escritora se siente impotente ante las declaraciones de los recortes, mientras ella está fuera por trabajo, la mujer del periódico tiene que vivir en México por cuestiones de seguridad, y es desde el exilio donde tiene la facultad de declarar algo.

Es la escritora la que sale de la condición de inacción, pero, a diferencia de "Grafiti", ella no puede confrontar una situación adversa con el arte, ella recurre a una acción directa, irrumpe en una habitación para ayudar a dos extraños en un problema que no le compete. Sus acciones no provienen desde su condición de artista, sino de agente social, el rescatar a una mujer no puede ser exhibido en un museo o publicado como literatura. Al final, tener el texto que describe lo sucedido acompañando a una escultura funciona más como catarsis personal, derivada de un acto trascendente para un tercero, que, si bien deriva de un acercamiento al mundo real, no transgrede, al menos en el texto, a lo que se critica.

Aún con esta última falla, Cortázar presenta en ambos cuentos una evolución del personaje a nivel social: ambos se validan a sí mismos como figuras que pueden hablar dentro del sistema. Es a través del arte como pueden ratificar su figura de agentes políticos, en lugar de acoplarse del todo dentro de una normativa impuesta por La Policía o la sociedad.

Sumado a lo anterior, hay algo a resaltar en ambos textos dentro de la teoría de Rancière:

Rancière sostiene que hay una estética de la política que reconfigura la división de lo sensible: el efecto que produce la política o, mejor dicho, el encuentro entre la política y la policía en la partición de espacios y tiempos, lugares, identidades, lo visible y lo invisible, el lenguaje y el ruido. Hay también una política de la estética: los modos como las prácticas y visibilidad del arte reconfiguran lo sensible, interviniendo en su división y así en las coordenadas de la experiencia sensorial (2005). La relación entre ambas (la estética de la política y la política de la estética) explica el modo como se vinculan arte y política: estos entran en relación porque ambos dependen de un cierto régimen de identificación. Para que esto ocurra, según Rancière, el arte mantiene su autonomía

como tal —cuestión que veremos más adelante— y es desde su producción específica que se cruza con la política en la reconfiguración de lo sensible. (Bugone y Capasso 124)

Dicho efecto es primordial dentro de la concepción del arte comprometido o arte político. Fuera de si es efectivo o no, para la totalidad de los artistas en los cuentos se vuelve importante que su obra surta un efecto dentro de la sociedad. Aunque el artista de "Grafiti" no tenía, en principio, una intensión política, al final lo que perdura es precisamente esa intensión heredada por la dibujante arrestada. Para los artistas de "Recortes de prensa" hay una necesidad de hablar sobre la violencia y el contexto en el que se ejecuta; la intensión está ahí, pese a no encontrar una forma efectiva de comunicar lo deseado en su totalidad ni de sacudir al sistema que critican.

Todas las obras tienen en su origen una intensión clara por parte de su autor de exhibir una falla, una injusticia, de encarar al sistema y poner en duda el orden impuesto por La Policía, como se muestra en los cuentos. De acuerdo con la teoría de Rancière, las concepciones de estas obras, así como los motivos de los artistas, entran dentro del arte político.

Para Rancière, el propio impulso del artista de plantear problemáticas sociales desde el arte no invalida la propia noción estética que la obra tiene por sí misma. Aún en el arte sutil, como el planteado en "Recortes de prensa" ("Me gustó que en el trabajo del escultor no hubiera nada de sistemático o demasiado explicativo, que cada pieza contuviera algo de enigma y que a veces fuera necesario mirar largamente para comprender la modalidad que en ella asumía la violencia" [206]), la posibilidad del espectador de poder interpretar el arte como un medio de canalización política convive con la misma esencia del arte.

"El régimen estético de las artes no comenzó con decisiones de ruptura artística. Comenzó con decisiones de reinterpretación de lo que hace o de quién hace el arte" (*El reparto*, Rancière 28) La utilidad en el arte trasciende, a su vez, por el registro que deja de los eventos que busca retratar. La conservación de una memoria que contraste con la histórica ha sido una necesidad social para toda comunidad que ha sufrido injusticias y el arte, junto con el archivo, es de esas pocas memorias tangibles a las que se puede acceder. La diferencia es que,



aunque se puede acceder a ambos, el arte, y sobre todo el arte político, busca ser accesible para la mayoría.

El arte, entonces, no queda aislado de la sociedad. Incluso desde la concepción clásica de Kant sobre lo estético, el arte significa algo desde su propio discurso, apelando a una interpretación. Pero para Rancière, el arte no puede ser separado de la realidad de la que surge, su contexto da pie a cierto tipo de interpretaciones que probablemente el autor desea. La intención de movilizar a la sociedad en el arte deriva de ese compromiso con visibilizar una realidad incómoda, y la ejecución de esa intención culmina en lo que se ha denominado "arte político".

En los cuentos de Cortázar, este concepto es abordado, aunque no logrado del todo, al igual que en sus cuentos, pues la movilización deseada, el cambio de conciencia, solo ocurre a nivel personal del artista. El arte no puede, por sí mismo, cambiar una situación política, pero sí puede proponer formas de llegar a ese cambio, puede incidir en el pensamiento colectivo, si se le permite ser expuesto. Aunque Rancière expone que el artista puede, efectivamente, trascender de la figura del ser aislado para pasar a la de un agente político, Cortázar deja en claro la dificultad del propio artista para lograr la propuesta anterior.

El arte significa algo desde su propio discurso.

BIBLIOGRAFÍA

- Capasso, Verónica y Ana Bugnone. "Arte y política: un estudio comparativo de Jacques Rancière y Nelly Richard para el arte latinoamericano". *Hallazgos*, vol. 13, núm. 26. Argentina: Universidad Santo Tomás; Ediciones USTA, 2016. pp. 117-148. Web.
- Cortázar, Julio. "Graffiti". *Cuentos completos 3*. México: Punto de Lectura, 11ma. reimpresión, 2015. pp. 259-263. Impreso.
- . "Recortes de prensa". *Cuentos completos 3*. México: Punto de Lectura, 11ma. Reimpresión, 2015. pp. 205-219. Impreso.
- Kant, Immanuel. *Crítica del discernimiento*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2001. Impreso.
- . *Crítica del juicio. Seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*. Trad. Alejo García Moreno y Juan Rovira. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1790, reedición, 2003. Web.

- Hanza, Kathia. "La estética de Kant: el arte en el ámbito de lo público". *Revista de Filosofía*, vol. 64. Chile: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2008. pp. 49-63. Web.
- Peña, Lorenzo. "Dictadura, democracia, república: Un análisis conceptual". Memoria del Primer Encuentro Internacional sobre el poder en el pasado y el presente de América Latina. Coord, Francisco Lizcano y Guadalupe Zamudio. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMEX), 2009. pp. 29-60. Web.
- Mukarovsky, Jan y Jordi Llovet. *Escritos de estética y semiótica del arte*. España: Editorial Gustavo Gili, 1977. Web.
- Pérez Rubio, Ana María. "Arte y política. Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades". *Comunicación y sociedad*, núm. 20. México: Universidad de Guadalajara (UDG), 2019. pp. 191-210. Web.
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo: política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996. Impreso.
- . *El reparto de lo sensible. Estética y Política*. Santiago: LOM, 2009. Impreso.
- Romeu, Vivian. "Intentos conceptuales para definir al arte como discurso estético". Memorias. xxvii Encuentro Nacional de la AMIC. Querétaro: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Autónoma de Querétaro; Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación (AMIC), 2019. pp. 2513-2532. Web.

Artículos libres

Lo vasto y lo infinito en “El Aleph”, un cuento de Borges

Benjamín Aguilar Sandín*

Resumen

El presente trabajo pretende mostrar, en el cuento “El Aleph” del escritor argentino Jorge Luis Borges, una lectura relacionada con el tópico de lo sublime propuesta por el filósofo irlandés Edmund Burke. Siguiendo los apartados VII y VIII de su texto Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello. Se pretende ejemplificar la definición de Burke de lo sublime, emparentándola con la descripción del Aleph hecha por Borges y así tratar de establecer un vínculo entre ambos textos.

Palabras clave: sublime, bello, literatura fantástica, infinito.

El propósito de este trabajo es mostrar cómo las dos secciones del texto de Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello*, que tienen que ver con lo vasto y lo sublime, aparecen en el cuento “El Aleph” de Jorge Luis Borges, y ejemplifican la naturaleza y funcionamiento del Aleph, un objeto mágico creado por el propio Borges.

Cuando Edmund Burke habla de lo sublime en *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello*, abre un apartado de doce secciones en relación con las diversas manifestaciones de lo sublime. No obstante, la primera condición inherente en el hombre para que la pasión causada por lo sublime exista tiene que ver con la propia naturaleza, ya que afirma que “la pasión causada por lo grande y lo sublime en la naturaleza, cuando aquellas causas operan más poderosamente, es

* Egresado de Licenciatura en
 Letras Hispánicas en el Centro
 Interdisciplinario de Investigación
 en Humanidades del Instituto de
 Investigación en Humanidades
 y Ciencias Sociales, Universidad
 Autónoma del Estado de Morelos.



el asombro; y el asombro es aquel estado del alma, en el que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror" (42).

La relación entre el asombro y la parálisis es importante, es el estado de suspensión lo que en gran medida permite que lo sublime sea perceptible en el ser humano, de ahí que los "efectos secundarios" seguidos de esta suspensión sean la admiración, la reverencia y el respeto. En este sentido, habría que señalar en concordancia con la tesis de Burke, también al temor como generador de lo sublime en el individuo.

El temor, en esta definición, es también percepción, pero una percepción movida por lo terrible, esto es, una percepción movida, fundamentalmente, por el dolor o la muerte, pues Burke al respecto nos dice que:

No hay pasión que robe tan determinadamente la mente todo su poder de actuar o razonar como el miedo, pues el miedo, al ser una percepción del dolor o de la muerte, actúa de un modo que parece verdadero dolor. Por consiguiente, todo lo que es terrible en lo que respecta a la vista, también es sublime. (42)

Otro punto a destacar es el terror en esta secuencia de detonadores de lo sublime, ya que ciertamente es el terror el principio predominante de lo sublime. En ese sentido, el terror actuaría más como un figurador en la poética de lo sublime, esto es que, sin importar las dimensiones reales del objeto que apasiona y paraliza, debe de haber una idea preconcebida en el individuo, una figuración que predisponga a sentir lo sublime, y esta idea preconcebida viene del terror.

Por otra parte, y entrando en materia, "El Aleph" es un cuento publicado por el escritor argentino Jorge Luis Borges en 1949, y su trama gravita alrededor de tres personajes: el narrador del cuento, que se puede afirmar que es una representación autoficcional del propio Borges (recuérdese, justo a mitad del relato, cuando Borges hace referencia de sí mismo "—Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges" [233]). Los otros dos personajes son Beatriz Viterbo, que funciona solo como referencia, ya que nunca aparece en el cuento

Es el terror el principio predominante de lo sublime.

debido a que muere antes de que comience la narración; y Carlos Argenitno Daneri, primo y amante de Beatriz, que descubre el Aleph en el sótano de su casa.

El punto crucial de la historia tiene que ver con el descubrimiento del Aleph, que puede definirse como un objeto desde el cual se pueden ver todos los espacios desde todos los tiempos "— ¿El Aleph? —repetí. —Sí, el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos" (233). El cuento termina con una descripción pormenorizada del Aleph y la destrucción del mismo.

Con relación a las secciones dedicadas a la vastedad (sección VII) y la infinidad (sección VIII), con las cuales "El Aleph" se relaciona, haría falta aclarar algunos puntos. Primero, detallar de manera concreta cómo funciona lo vasto y lo infinito. Lo vasto, en la visión de Burke, se define de la siguiente manera:

La grandeza de dimensiones es una causa poderosa de lo sublime. Esto es demasiado evidente, y la observación demasiado común, para necesitar ilustración: no es tan común considerar de qué manera la grandeza de dimensiones, y la vastedad de extensión o cantidad, provoca el efecto más sorprendente. Pues, ciertamente, hay maneras y modos, por los que la misma cantidad de extensión producirá efectos mayores de los que se ve que provoca en otros. (53)

Aquí debe destacarse como el propio Burke hace acopio de descripciones bastante precisas acerca de cómo se manifiesta lo vasto tanto en paisajes naturales, edificaciones, e incluso desde lo llamado macro hasta lo micro. Ejemplo de ello es el paralelismo entre las grandes estructuras y los organismos microscópicos tales como los insectos:

En la medida en que el gran extremo de la dimensión es sublime, el último extremo de la pequeñez también es en cierto modo sublime: cuando nos detenemos en la infinita divisibilidad de la materia, y cuando buscamos la vida animal en seres excesivamente pequeños, aunque organizados, que escapan a la más minuciosa investigación de los



sentidos; y cuando llevamos nuestros descubrimientos más lejos, y consideramos aquellas criaturas pertenecientes a grados inferiores. (54)

En este sentido, El Aleph es sublime en cuanto a su vastedad porque a través de él pueden apreciarse todos los espacios, esto es, vastedad en su máxima expresión. A manera de acotación debe aclararse que el paralelismo hecho por Burke entre lo macro y lo micro se hace evidente en el Aleph, cuyas dimensiones son exiguas en comparación con la vastedad de imágenes que proyecta:

En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. (Borges 235)

Del mismo modo, y siguiendo otra vez el texto de Burke, lo infinito se entiende de la siguiente manera:

Otra fuente de lo sublime es la *infinidad*; si ésta no pertenece más bien a lo último. La infinidad tiene una tendencia a llenar la mente con aquella especie de horror delicioso que es el efecto más genuino y la prueba más verdadera de lo sublime. Pocas son las cosas que puedan convertirse en objeto de nuestros sentidos, y que realmente son infinitas por su naturaleza. (54)

Ahora bien, con respecto a lo infinito hay una serie de consideraciones que apuntalan lo sublime en esta narración, pero quizá el mejor ejemplo es la propia descripción que el narrador-personaje hace del Aleph en un párrafo largo y minucioso donde no deja duda al lector de qué es lo que proyecta ese diminuto objeto giratorio:

Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos

El Aleph es sublime en cuanto a su vastedad porque a través de él pueden apreciarse todos los espacios,

escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemon Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche), vi la noche y el día contemporáneo, vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala, vi mi dormitorio sin nadie, vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin, vi caballos de crin arremolinada, en una playa del Mar Caspio en el alba, vi la delicada osatura de una mano, vi a los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales, vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo. (Borges 235 - 236)



Para terminar de explicar la sección de lo infinito, se transcribió por completo el párrafo de la descripción del Aleph, esto por dos motivos: el primero, para mostrar cómo incluso Borges en su prosa, en el acomodo de las palabras y la disposición de los párrafos, hace de esta parte del cuento una especie de representación tipográfica de lo infinito y vasto que es el Aleph para él. El segundo motivo es para mostrar cómo esta descripción de los espacios se vuelve circular, y esta circularidad se hace evidente al final, cuando el personaje narrador “ve en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph”. Este fragmento en particular hace referencia a la circularidad, a la reflexión del Aleph como una especie de espejo que se proyecta a sí mismo. Este tópico de los espejos es constante en la narrativa de Borges.

Para finalizar, sobra decir que los apartados de Burke y el cuento de Borges guardan una estrecha similitud, que tiene que ver con que Borges, al ser un lector sumamente culto y compartir el gusto por la literatura en lengua inglesa, pudo haber tenido contacto con el texto de Burke. Recuérdense, por ejemplo, que en la biblioteca de su padre encontró lecturas que posteriormente influyeron en su obra, tal es el caso, de textos de León Bloy, Schopenhauer o el propio Nietzsche, que tuvieron repercusión en cuentos tales como “Funes el memorioso” o “El jardín de los senderos que se bifurcan”. De cualquier modo, los dos apartados utilizados concuerdan con la naturaleza del Aleph, que se ajusta a las descripciones de Burke y logran ejemplificar parte de su poética de lo sublime.

Los dos apartados utilizados concuerdan con la naturaleza del Aleph, que se ajusta a las descripciones de Burke y logran ejemplificar parte de su poética de lo sublime.

BIBLIOGRAFÍA

- Borges, Jorge Luis. “El Aleph”. *Borges esencial*. Madrid: Alfaguara, 2017. pp. 226-238. Impreso.
- Burke, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Trad. Menene Gras Balaguer y Juan Antonio López Férez. Madrid: Editorial Alianza, 2014. Impreso.
- Fuentes, Carlos. *La gran novela hispanoamericana*. México: Alfaguara, 2009. Impreso.



La religión peruana precolombina como sinónimo de idolatría

Nohemí Damián de Paz*

Resumen

Uno de los países europeos que durante el siglo xvii tuvo la voluntad de conquistar y evangelizar a los nativos americanos fue España. Esta investigación se realizó para demostrar que el concepto de idolatría fue utilizado por los escritores españoles de esta época para explicar la religión pre-inca. A través del análisis comparativo entre Dioses y Hombres de Huarochirí, los Comentarios reales y El primer crónica y buen gobierno que presenta este trabajo, el lector podrá descubrir una visión general de cómo eran concebidos los ritos y las costumbres de esta cultura pre-hispánica por los religiosos católicos de la época.

Palabras clave: indígenas precolombinos peruanos, idolatría, cristianismo, historia, literatura latinoamericana

Introducción

El siglo xiv representó la época del encuentro y de la revelación para dos de los continentes del mundo: Europa y América. Su primer acercamiento es considerado hasta la actualidad como uno de los acontecimientos más importantes de la historia. Sin embargo, al mismo tiempo, surgió entre estos una larga y sangrienta pugna. Una de las causas para que brotara el enfrentamiento fue la religión. Como se sabe, entre los europeos que con más insistencia luchaban por esa causa estuvieron los españoles. Con el apoyo incondicional de la Iglesia Católica y

* Egresada de Licenciatura en Literatura Hispanomexicana en el Departamento de Humanidades del Instituto de Ciencias Sociales y Administración, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

la Corona de España, nació el ambicioso proyecto de suprimir las religiones que se encontraban en el continente americano e implantar el cristianismo. En el siglo xvii su objetivo casi se cumple; no obstante, gracias al arduo trabajo de ciertas personas que se dedicaron a recopilar y transcribir las creencias de los indígenas americanos, se tiene conocimiento de su existencia, aunque esa no era su intención.

La finalidad de estos autores —la gran mayoría de las veces— sólo era explicar aquellas costumbres y tradiciones americanas incomprensibles para la sociedad española de esa época, pero casi siempre las ilustraban como reprobables desde el enfoque cristiano. Por este motivo, este trabajo de investigación tiene como objetivo principal demostrar que en tres documentos de este siglo, el manuscrito anónimo conocido bajo el nombre *Dioses y Hombres de Huarochirí*, que pudo ser redactado entre 1587 y 1608 y que después recogió Francisco de Ávila (Nir 147-148), la primera parte de los *Comentarios reales* (1609) del Inca Garcilaso de la Vega y *El primer crónica y buen gobierno* (1615) de Felipe Guamán Poma de Ayala, utilizaron el concepto de idolatría para explicar los ritos y las costumbres de los indígenas peruanos precolombinos.

Desarrollo

Francisco de Ávila es reconocido como un recolector y conservador de documentos sobre la cultura andina, a pesar de ser uno de los actores más activos de la religión católica para destruir los valores y objetos claves para dicha cultura, ya que entre los textos que cuidó se encuentra *Dioses y Hombres de Huarochirí*. No se sabe quién fue el autor de la obra, pero, según Amnon Nir, “Alan Durston demostró, a través de la comparación de la escritura, complementada con evidencia textual e histórica, que el manuscrito es trabajo de [...] Cristóbal Choquecasa” (148). Quien sea que haya sido el responsable de la existencia de este manuscrito, gracias a su esfuerzo, se pueden conocer las tradiciones de los antiguos peruanos de la provincia de Huarochirí.

Gómez Suárez de Figueroa, por otra parte, es el hombre que se habría de reconocer comúnmente con el



nombre del Inca Garcilaso de la Vega. También se puede considerar como “una de las figuras más admirables y discutidas que han producido la historiografía y las letras americanas” (Pupo-Walker 13).¹ Entre los textos que escribió se encuentra *Comentarios*. Esta obra fue elaborada gracias a sus recuerdos de Perú y los testimonios de algunos viajeros y amistades de América que en ocasiones llegaban a su casa. Es admirable cómo este letrado mestizo plasmó en su texto tanto su conocimiento acerca de la lengua quechua como una considerable variedad de asuntos históricos y sociales acerca “del Imperio de los Incas, sin entrar en otras monarquías, porque no [...] [tenía] noticia de ellas que de esta” (Vega 5).

Por último, de acuerdo con Francisco Carrillo, Felipe Guamán Poma de Ayala se puede estimar como el cronista mestizo más distinguido de todos (9). Su obra estuvo perdida por mucho tiempo, al grado que quizás nunca llegó a manos españolas porque “[s]e encontró en Copenhague, Suecia, y se publicó en edición facsimilar en París, en 1936” (Carrillo 11). Su texto, *El primer crónica y buen gobierno*, es el más conmovedor y violento de la historia y de la literatura peruana porque el autor vio y sintió la explotación que sufrieron los indígenas; además, señaló a los culpables y propuso reformas para remediar el caos social de Perú (11).

Respecto al concepto de idolatría, durante el siglo XVII era concebido para los que estaban adscritos a la cosmovisión de la religión católica “como el veneno que impregna inevitablemente todas las facultades y actividades humanas” (Duviols 15). El uso del vocablo “veneno” denota la idea de que la idolatría era sinónimo de una causa mortal tanto para el cuerpo como para el alma. Carmen Bernand y Serge Gruzinski apuntan que también era comprendida “como una enfermedad cuyo contagio hay que temer [...]. Para ser más precisos, la idolatría se identifica con la peste, y sus víctimas con los apesados, mientras que sus promotores ‘infestan’ las regiones por las que transitan” (140). La idolatría, entonces, era equivalente a un padecimiento negativo que afectaba tanto a personas “inconscientes” como a “conscientes”. Los primeros podrían valorarse como individuos inocentes, ya que no tenían conocimiento de lo errónea que era practicarla, mientras que los segundos se considerarían como las personas más peligrosas porque estaban a favor de promoverla.

El uso del vocablo “veneno” denota la idea de que la idolatría era sinónimo de una causa mortal tanto para el cuerpo como para el alma.

¹En este párrafo se está citando una versión distinta del mismo texto: *Comentarios reales de los incas*, editado por Aurelio Miró Quezada (1976).

La causa principal para que la idolatría fuera una concepción abominable para la religión católica era porque se consideraba como diabólica. Por lo tanto, la práctica de la idolatría era un pecado contra Dios y contra natura. El primero constituiría una transgresión al derecho divino y el segundo al derecho natural. Algunos de los crímenes que se consideraban pecaminosos, y que varios de los escritores mestizos e indígenas americanos denunciaron en sus textos, fueron los sacrificios humanos, la antropofagia, el incesto, la sodomía y la bestialidad, por mencionar algunos. Por ejemplo, Garcilaso de la Vega, en el capítulo once de la primera parte de sus *Comentarios*, hace una descripción muy detallada de la manera en que los incas precolombinos, que se encontraban en la "primera edad de la idolatría" (Vega 26), realizaban los sacrificios humanos como tributo para sus dioses.

Entre sus explicaciones se encuentra la siguiente: "vivos les abrían por los pechos y sacaban el corazón con los pulmones, y con la sangre de ellos, antes que se enfriase, rociaban el ídolo que tal sacrificio mandaba hacer, y luego, [...] los mismos pulmones y corazón [...] quemaban, en ofrenda para el ídolo, [...] hasta consumirlos" (29). A su vez, señala que no sólo sacrificaban cautivos de guerra, sino también hasta sus propios hijos con tal de rendir culto a sus dioses. Además de sacrificar personas, también era su costumbre comer seres humanos. En el mismo pasaje donde el Inca describe la manera en que sacrificaban personas vivas, menciona cómo disfrutaban la carne humana: "y comían al indio sacrificado con grandísimo gusto y sabor y no menos fiesta y regocijo, aunque fuese su propio hijo" (29).

Dioses y Hombres de Huarochirí indica otro ejemplo de una acción antropofágica. En el capítulo cinco, después de explicar cómo Huatiacuri —hijo del dios Pariacaca— consiguió que la hija de Tamtañamca se convirtiera en su esposa, se describe de qué modo terminó su molesto cuñado al perder en el último de los desafíos que él le impuso: "se convirtió en venado y huyó" (*Ritos y tradiciones* 41). Al mencionar el suceso de la transformación de hombre a animal, después se señala que "antiguamente los venados comían carne humana" (41). Entonces, de manera implícita, se menciona que su cuñado comía carne humana y, por ende, connota de algún modo a la concepción de que en la época precolombina era normal la práctica antropofágica.



También en el texto de Guamán Poma de Ayala se trata la cuestión de los sacrificios humanos como práctica fundamental en los ritos y las ceremonias de los prehistóricos indígenas peruanos. En el capítulo donde explica los distintos ídolos que se adoraban en el Perú precolombino, señala constantemente el hábito de realizar sacrificios humanos como ofrenda para sus dioses. También indica que la mejor ofrenda debía ser infantil, ya que el autor especifica en varias ocasiones que existían inmolaciones de niños. Por ejemplo, cuando narra cómo sacrificaba Topa Inca Yupanqui para su padre el sol, detalla que los sacrificios debían ser “niños y niñas de diez años que no tuviesen señal ni mancha ni lunar y fuesen hermosos. Y para ello hacía juntar quinientos niños de todo el reino y sacrificaba en el templo de Curi Cancha” (Guamán 236).

El papel protagónico lo obtiene el diablo para que surja la idolatría, sin él no existe la corrupción de la buena conducta católica. Duviols apunta que “la historiografía peruana de los siglos XVI y XVII concede al demonio un papel preponderante, y ofrece de él, de sus funciones y de sus poderes, una imagen variada y precisa, enraizada en la tradición europea” (24). No existe una sola imagen para representar a Satán, sin embargo, sí existen ciertas acciones que dan pistas de su presencia, sobre todo si se trata de identificarlo dentro de la religión peruana precolombina. Duviols lo describe de la siguiente manera: “El diablo está en todas partes en la tierra peruana. Es el verdadero y único principio anímico de la religión indígena, habla a través de los ídolos, puede aparecer y desaparecer a voluntad, metamorfosearse” (25). También es clave para reconocerlo como su “grosera imitación de las obras de Dios” (25).

Las insistentes y diversas transformaciones del demonio para tener contacto con los indígenas peruanos precolombinos aparecerán tanto en *Comentarios* como en el manuscrito *Dioses y Hombres*. Por ejemplo, en el capítulo quince del documento de Garcilaso de la Vega, se explica de qué manera aparecieron los primeros reyes que se convertirían en los guías de los incas prehispánicos. Antes de iniciar el relato, el Inca explica que todo lo que describirá es gracias a una plática que tuvo con un tío suyo. Así empieza la narración: antes los incas vivían de una manera muy salvaje y fue gracias a que:

“La historiografía peruana de los siglos XVI y XVII concede al demonio un papel preponderante, y ofrece de él, de sus funciones y de sus poderes, una imagen variada y precisa, enraizada en la tradición europea” (24).

Nuestro Padre el Sol, viendo los hombres tales como te he dicho, se apiadó y hubo lástima de ellos y envió del cielo a la tierra un hijo y una hija de los suyos para que los doctrinasen en el conocimiento de Nuestro Padre el Sol, para que lo adorasen y tuviesen por su Dios. (Vega 37-38)

Viéndolo desde la explicación de Duviols ese "Padre Sol" no es más que el diablo usurpando la adoración que le corresponde al verdadero dios católico y ese hijo e hija que descendieron del cielo son sus secuaces (demonios). Estos fieles adeptos consiguieron acercarse y convencer a los incas precolombinos por su presentación tan deslumbrante que los maravilló y que se detalla en el capítulo dieciséis:

Viendo aquellas dos personas vestidas y adornadas con los ornamentos que Nuestro Padre el Sol les había dado (hábito muy diferente del que ellos traían) y las orejas horadadas [...], les dieron entero crédito a todo lo que les dijeron y los adoraron y reverenciaron como a hijos del Sol. (39)

La semejanza y el extrañamiento fueron los dos factores importantes para que pudieran convencer a los indígenas peruanos de ese tiempo. En *Dioses y Hombres* se pueden encontrar varios ejemplos de las diversas metamorfosis que puede realizar Satán rápidamente. Uno se describe en el capítulo treinta y uno. El *huaca* —ser sagrado— Collquiri, que vivía en la laguna Yansa, como deseaba tener una mujer decidió buscar a una, pero, aunque buscó en Yauyos y Chaclla, no la encontraba. Sin embargo, fue hasta que llegó a un cerro de Yampilla, que desde ahí vio a una hermosa mujer que cantaba y bailaba. Esa mujer se llamaba Capyama. Como se enamoró de ella, le dio la orden a uno de sus hombres que le mintiera a la mujer para que subiera el cerro. El hombre cumplió su mandato. Collquiri se presentó ante ella en forma de *carcallo* —variedad desconocida de pájaro—. Ella lo colocó en su regazo, pero después de un tiempo se cayó y "se convirtió en un muchacho muy hermoso. Este la saludó con palabras muy dulces: 'Sin perder tiempo, hermana, me colocaste en tu regazo. ¿Qué vamos a hacer ahora? Yo era quien te hizo llamar'. La mujer también se enamoró de él



enseguida. Así se acostaron juntos" (*Ritos y tradiciones* 133 y 135). En esta parte del texto se puede observar la transformación simultánea de la deidad Collquiri: de pájaro a persona. Para poder satisfacer su voluntad y enamorar a la mortal se presenta ante ella como un joven "hermoso" y consigue su cometido, la seduce de inmediato. Duviols explica que, además de que el demonio peruano puede adoptar una forma terrible y repulsiva, también "puede tomar los aspectos más seductores y ataviarse con los atributos del bello sexo" (28). Como ocurre en el caso de Collquiri: toma esa forma para poder corromper a la mujer.

Otro punto que para los españoles de esa época se consideraba como idolatría eran las analogías que se podían hallar entre la religión peruana prehispánica y la católica. Por ejemplo, en *Dioses y Hombres de Huarochirí* se puede señalar un relato que tiene cierta semejanza con el acontecimiento bíblico del embarazo de la Virgen María. En el capítulo dos del manuscrito se describe cómo una *huaca* —ser sagrado— virgen, que se llama Cahuillaca, concibe un hijo del *huaca* Cunitaya. Cuando ella se encontraba debajo de un árbol de lúcumo, el *huaca* se transformó en pájaro e introdujo su semen dentro de uno de los frutos del árbol, lo dejó caer donde se encontraba la mujer, esta se lo comió y "quedó preñada sin que ningún hombre hubiera llegado hasta ella" (*Ritos y tradiciones* 25).

Por último, Guamán Poma de Ayala relata que los incas prehispánicos tenían la costumbre de que los hombres elegidos para el sacrificio tenían que realizar ciertos preparativos antes de ser utilizados en la ceremonia religiosa: "un mes no comían ningún manjar ni prouaua sal [...] y no se rreyá ni dormía con mujeres" (Guamán 259). Estas prohibiciones se asemejan a la práctica católica del ayuno y de la abstinencia. Ya lo indica Duviols: "los peruanos conocían y practicaban el ayuno, la abstinencia, el ascetismo, la reclusión de las mujeres [...], la comunión, la confesión, [y] el bautismo" (76). Al remedar las costumbres de la religión católica los incas precolombinos cometían pecado, ya que éstas iban dirigidas para sus ídolos y no para el verdadero Dios (dios católico).

Remedar las costumbres de la religión católica los incas precolombinos cometían pecado, ya que éstas iban dirigidas para sus ídolos y no para el verdadero Dios.

Conclusión

En resumen, cómo se demostró en este trabajo, el concepto de la idolatría funcionó en estos autores como una de sus bases para explicar los ritos y las costumbres que se desarrollaron en una de las religiones americanas precolombinas. En cierta medida profundizaron el significado del concepto, ya que no sólo se limitaron a atribuirle al diablo la existencia de la religión peruana prehispánica, sino que trataron de explicar su presencia en esta, y para eso se tomaron el trabajo de describir con detalle su habilidad de transformarse y sus técnicas para convencer a los antiguos peruanos para que lo adorasen. Gracias a esas descripciones, actualmente el lector contemporáneo no sólo conoce los ritos y las costumbres de los indígenas peruanos prehispánicos, que lamentablemente ya no existen, sino que también descubren que estos autores tuvieron el talento de captar la tradición oral y convertirla en un discurso tanto religioso como histórico y literario.

BIBLIOGRAFÍA

- Ritos y tradiciones de Huarochirí*. Ed. Gerald Taylor. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos; Instituto de Estudios Peruanos; Fondo Editorial de la Universidad Nacional de San Marcos, 2008. Impreso.
- Bernard, Carmen y Serge Gruzinski. "Extirpaciones". *De la idolatría: una arqueología de las ciencias religiosas*. México: Fondo de Cultura Económica (FCE), 1992. pp. 129-171. Impreso.
- Carillo Espejo, Francisco, comp. *Nueva Crónica y Buen Gobierno*. Ed. Guamán Poma de Ayala y José María Arguedas. Lima: Horizonte, 1998. Impreso.
- Duviols, Pierre. "Fundamentos jurídicos, teológicos y políticos de la extirpación". *La destrucción de las religiones andinas (durante la conquista y la colonia)*. Trad. Albor Maruenda. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1977. pp. 15-81. Impreso.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe. "Ritos y ceremonias". *El primer nueva crónica y buen gobierno*. Ed. John V. Murra y Rolena Adorno. Trad. Jorge L. Urioste. México: Siglo XXI, 1980. pp. 234-300. Impreso.

- Nir, Amnon. "Francisco de Ávila: Dioses y Hombres de Huarochirí: Narración quechua recogida por Francisco de Ávila [¿1598?]. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2012". *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 25. núm. 1. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv, 2014. pp. 147-149. Web.
- Vega, Inca Garcilaso de la. *Comentarios reales*. Ed. Enrique Pupo-Walker. Madrid: Cátedra, 1996. Impreso.
- . *Comentarios reales de los Incas*. Ed. Aurelio Miró Quesada. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976. Impreso.

La comicidad, elemento de énfasis de la figura dominicana en *La maravillosa vida breve de Óscar Wao* de Junot Díaz

Gretel Xiadani López Murillo*

Resumen:

En el presente trabajo se analizarán los principales elementos que se utilizan para elaborar la comicidad en la novela, los cuales cumplen la función demarcativa de la figura dominicana. Se comenzará con el análisis de la risa a través de los ensayos de Bergson; después, se comentará el uso de otras categorías afines como la caricatura y la ironía que, del mismo modo, emplean una doble función: la humorística y la identitaria. Por último, se hará una reflexión de la posible intensión satírica del autor.

Palabras clave: literatura dominicana, comicidad, trujillato, identidad.

Ganadora de un premio Pulitzer y del National Book Critics Circle Award, *La maravillosa vida breve de Óscar Wao* (2007) se presenta como una novela mestiza, donde no sólo se combina el idioma anglosajón con palabras del español (en su mayoría del argot dominicano) sino también se puede descubrir un entramado de cultura caribeña con estadounidense, referencias tanto de la "alta" literatura como de la literatura de género e incluso del cómic y de películas de ciencia ficción. Además, se incluye un poco de la historia dominicana al desarrollarse dos terceras partes del tiempo y espacio de la narración

* **Estudiante de Licenciatura en Letras
Hispanicas en la Unidad Iztapala,
Universidad Autónoma Metropolitana.**

durante la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo. En palabras de Juan David Correa Ulloa, en *El Espectador*, esta novela tiene algunos ecos de la grandilocuencia barroca. Sin embargo, este barroquismo no se expresa de la manera clásica; por el contrario, Junot Díaz utiliza el humor cómico para unificar la variedad de elementos y aligerar la carga simbólica que conllevan aquellos.

Inevitablemente, luego de leer esta novela, no podemos pasar por alto la destreza con la que Díaz nos expone a sus personajes y sus acciones. La manera en la que habla sobre su protagonista y las comparaciones que hace de este con los demás chicos de su edad y formación cultural nos provoca la hilaridad. La forma con la que desvirtúa al dictador, del que temen la mayoría de sus personajes, nos hace divertirnos en lugar de aterrarnos, y los rasgos en los que se centran las descripciones de sus personajes femeninos regularmente se perfilan dentro del machismo, esto hace exagerar algunas partes físicas de las mujeres como los pechos y los glúteos, fungiendo como una posible caricaturización de la figura de la mujer dominicana.

Los posibles mecanismos en la elaboración del humor cómico bien pueden funcionar como un recurso para realzar los rasgos típicos de la persona de sangre dominicana, puesto que el constante uso de la exageración física, la confrontación de opuestos y el desprestigio de una de las máximas autoridades de antaño de la isla, ocasiona que los lectores presten atención en esas características y formen una imagen del "ser dominicano", así como conozcan un poco más de la historia dominicana durante la época del Trujillo y pos-Trujillo.

El hablar de un adolescente con obesidad y gusto por la lectura no nos provoca diversión; no obstante, al contrastarlo con "la norma" y al ver que éste se sale de ella, sí. El francés Henri Bergson en *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico* nos explica que el acto de lo cómico se ocasiona a partir de la desautomatización: la manía de un personaje en continuar por un camino establecido produce que, en cierta medida, si se llega a salir de la línea recta que se traza con rigidez, se originará la risa (70). Un sencillo ejemplo de la fórmula anterior lo presenta Bergson con la imagen de una persona que se encuentra corriendo hacia una dirección, sin embargo, luego de un tiempo, se tropieza, cae y el público ríe. La

Los posibles mecanismos en la elaboración del humor cómico bien pueden funcionar como un recurso para realzar los rasgos típicos de la persona de sangre dominicana.

rigidez con la que ejecuta el acto de correr hace que por alguna distracción, ya sea una piedra u otra razón, caiga el individuo y la automatización con la que se generaba el movimiento termine. En *La maravillosa vida breve de Óscar Wao* la historia del protagonista revela que éste se encuentra deseoso por conseguir una novia y poder perder su virginidad:

A mí me gustaban las jevas, pero nadie, quiero decir *nadie*, estaba tan metió con ellas como Óscar. Para él eran el principio y el fin, el Alfa y Omega, DC y Marvel. El tipo estaba tan envidiado que ni siquiera podía ver una jevita linda sin ponerse a temblar. Se enamoraba por nada –solo en el primer semestre, estuvo en el nivel de asfixie con al menos 24 jevitas diferentes. (163)

Dicho deseo lo lleva a tratar de conquistar chicas a cualquier costa:

¡La idea de Óscar de cómo se enamoraba a una jevita era hablarle de juegos de rol! ¿Qué locura es ésa? (Mi momento favorito fue un día en la guagua de la línea E cuando le dijo a una morena que estaba buenísima, ¡Si estuvieras en mi juego te daría *dieciocho* puntos de carisma!). (163)

Esta manía (rigidez) ocasiona que el protagonista se dirija a través de un sólo objetivo, el cual no dejará de seguir (correr) hasta que un obstáculo llegue e impida continuar con aquél. La piedra de Óscar que provoca la risa en los lectores la hallamos al leer las descripciones de Yunior sobre todas las ocasiones en que su amigo fue rechazado por mujeres:

Y cuando se quejaban [las amigas de Lola] de que a los muchachos latinos solo les gustaban las blancas, siempre se ofrecía [Óscar]: A *mi* [sic] me gustan las hispanas. A lo que Marisol siempre respondía con muchísima condescendencia, Bárbaro, Óscar, bárbaro, salvo que no hay una hispana que quiera salir contigo. (35)

Bergson menciona al respecto de la distracción que ésta se considera más cómica mientras “más natural juzgamos la causa que lo determina. La mera distracción, como un simple hecho, ya nos mueve a la risa. Pero más ridícula nos parecerá esa distracción si la hemos visto nacer y desarrollarse ante nosotros, si conocemos su origen y podemos reconstituir su historia” (15). Luego, presenta el ejemplo de un personaje que ejecuta sus acciones tras un ideal que se ha formado con el paso del tiempo hasta llegar al momento de perder la consciencia del mundo circundante; dichas acciones se convertirán en distracciones que lo llevarán a caer ante la realidad. En el caso de nuestro personaje caribeño, Óscar. El ideal que persigue es una combinación entre hallar a su media naranja y sus imaginaciones que lo involucran en las tramas de sus novelas de género predilectas en las que se ve como el héroe de la historia:

En sus sueños siempre las estaba salvando de extraterrestres o había vuelto al barrio, rico y famoso —¡Es él! ¡El Stephen King dominicano!—, y entonces Marisol aparecería, llevando cada uno de sus libros para que él los firmara. Por favor, Óscar, cástate conmigo. Óscar, haciéndose el papichulo: Lo siento, Marisol, yo no me caso con putas ignorantes (pero, bueno, por supuesto que lo haría). (36)

De este modo el desarrollo de la distracción de la que habla el teórico francés se va creando desde un inicio de la obra. En la adolescencia del personaje, nosotros los lectores somos testigos de todas las acciones —y consecuentemente los sucesivos rechazos— que realiza Óscar en búsqueda de conseguir una novia, y también nos percatamos de cómo va creciendo tal identificación con los héroes de las historietas hasta tal grado de conseguir la muerte. En este punto, Wao se descuida del verdadero peligro de pretender a la novia de un policía partidario de las ideas trujillistas, y, por ende, con el poder de realizar lo que sea.

Óscar Wao olvida completamente la realidad que lo rodea debido a la idea de, como todo superhéroe, luchar por la justicia, y por el derecho de amar a una persona, por el amor que hay entre él e Ybón:

Les dijo [Óscar a los hombres destinados a asesinarlo] que lo que hacían estaba mal, que borraban del mundo un gran amor. Que el amor era algo raro, fácilmente confundido con otro millón de cosas, y si alguien sabía que eso era verdad, ese era él. Les habló de Ybón y de la forma en que la amaba y cuánto habían arriesgado y que habían comenzado a soñar los mismos sueños y a decir las mismas palabras. Les dijo que era solo por ese amor que él había podido hacer lo que había hecho, lo que ellos ya no podían detener, les dijo que si lo mataban era probable que no sintieran nada y era probable que sus hijos no sintieran nada tampoco, que no lo sintieran hasta que fueran viejos y débiles o estuvieran a punto de ser atropellados por un carro, y entonces sentirían que él estaba esperando por ellos del otro lado y allá no sería ningún gordo, ningún comemierda, ningún chiquillo a quien ninguna muchacha jamás amó; allí sería un *héroe, un vengador* [el subrayado es mío]. Porque todo lo que uno puede soñar (subió la mano) lo puede ser. (290)

No obstante, la distracción de Óscar no es la única forma de lograr la desautomatización mencionada por Bergson, en otra medida, se encuentran las diferencias que algunos personajes hacen de Óscar al compararlo con los demás chicos dominicanos:

No tenía ninguno de los superpoderes del típico varón dominicano, era incapaz de levantar jervas aunque su vida dependiera de ello. No podía practicar deportes, ni jugar al dominó, carecía de coordinación y tiraba la pelota como una hembra. Tampoco tenía destreza para la música ni para el negocio ni para el baile, no tenía picardía, ni rap, ni don pa na. (29)

Al enfatizar constantemente el poco carácter dominicano que tiene el protagonista podemos creer que la automatización, en este sentido, se muestra como la norma a seguir para ser un buen dominicano. Así, cuando a Wao le mencionan lo poco varón dominicano que es (en este caso se mostraría como el cambio de la rigidez), nos produce risa:

En cualquier otro lugar del mundo su promedio de bateo triple cero con las muchachas podía haber pasado inadvertido, pero se trataba de un *varoncito dominicano*, [la cursiva es mía] de una familia dominicana: se suponía que fuera un tíguere salvaje con las hembras, se suponía que las estuviera atrapando a dos manos. (33)

El narrador testigo en primera persona ayuda a la realización de lo cómico, al relatar los hechos que le suceden a una tercera persona, tiene el poder de reírse de esta: "Vamos, si yo *levantaba pesas*, levantaba pilas más grandes que él todos los fokin días. Pueden echar a andar el soundtrack de risas cuando les dé la gana" (161). Del mismo modo, el diálogo que se establece entre los lectores y el narrador¹ ayuda a crear el pacto de complicidad social del que Bergson habla al mencionar que la risa tiene "una función social" (6). Grethel Ramírez explica que las personas reirán "porque no se ven envueltas en el error o la broma. El receptor de la obra (es decir, el lector) no puede verse aludido por la broma: para reír de ella debe reflejar a otro u otros" (25).²

Por otro lado, existen más mecanismos que incitan a la comicidad en la obra, recursos que se inscriben dentro de otras categorías como la caricatura. En este caso, la encontramos al ver las descripciones de sus personajes. Paula Ariadna Jessurum explica que la caricatura "puede ser definida en general como el retrato exagerado de una persona o varias, en el cual se distorsiona la apariencia física" (117). La exageración de rasgos los encontramos principalmente en dos aspectos: el primero es en la atención que el narrador pone en algunas partes físicas de las mujeres al referirse a ellas y en segundo lugar, en el capricho de Trujillo al intentar tener sexo con todas las mujeres bellas de la isla.

Cuando la narración implica la presencia de una mujer, vemos que Yunior, el narrador, regularmente se centra en describir el cuerpo de esta. Un primer ejemplo lo percibimos cuando se describe a una de las amigas de Lola: "Gladys, que siempre se quejaba de tener las tetas demasiado grandes" (35), más tarde al hablar sobre la misma Lola, presta atención en sus piernas: llevaba unos de esos shorts cortísimos que se usan para correr [...] solo para mirar el movimiento de los músculos de

¹Este diálogo se ve ejemplificado en el uso de las constantes notas a pie de página, al añadir información sobre los hechos históricos que está describiendo para que el lector comprenda ampliamente sobre el tema, y, también, al dirigirse directamente al público utilizando la segunda persona. Por ejemplo, en la nota 23: "Hatuey, en caso que lo hayan olvidado [los lectores], era el Ho Chi Minh taino" (198). De hecho, el recurso del rompimiento de la cuarta pared recuerda a los cómics en los que tanto estaba inmerso Óscar y también, si continuamos con la analogía de Yunior al considerarse un vigilante, podemos apuntar que este mecanismo refuerza tal comparación.

²Ramírez al realizar este comentario se refería a las risas que genera la ironía, empero dicho tropo también es utilizado en la novela y se estudiará más adelante.

sus piernas valió la pena el viaje" (180) pero, sin duda, la descripción más sobresaliente que se realiza de todas las mujeres de la novela ocurre cuando el cuerpo de Belicia Cabral, la madre de Óscar y Lola sufre las transformaciones de la adolescencia y desarrolla unos prominentes pechos y glúteos:

ese verano nuestra muchacha desarrolló un cuerpo tan enloquecido que solo un pornógrafo o un dibujante de comics podía haberlo conjurado con tranquilidad de conciencia. Todos los barrios tienen su tetúa, pero Beli las dejaba chiquitas a todas: Era La Tetúa Suprema. Sus tetas eran globos tan inverosímiles, tan titánicos, que provocaban en las almas generosas compasión por su portadora y hacían que cada varón en su proximidad reevaluara su triste vida. Tenía los Pechos de Luba (35DDD). ¿Y qué hay del culo supersónico que les sacaba a borbotones las palabras a los tipejos del barrio y arrancaba las ventanas de sus fokin marcos? Ese culo jalaba más que una junta de bueyes. ¡Dios mío! Incluso este humilde Vigilante, repasando fotos viejas, se quedó estupefacto al verlo tigrón que fue en su época. (92)

La fijación en estas partes del cuerpo que aluden a la sexualidad se presenta como un referente de la cultura machista, cultura que impera en la isla, y por ende en la vida de nuestros protagonistas. De este modo, el machismo será el aspecto negativo que Jessurum recuerda que Baudelaire señala al hablar de la caricatura: "desde el punto de vista del absoluto definitivo, no existe más que la alegría. Lo cómico sólo puede ser absoluto en relación con la humanidad caída" (121). La caricatura será una primera forma del machismo; sin embargo, este se desarrollará ampliamente con las relaciones que mantendrán las mujeres en la novela: "el machismo es otro de los grandes temas en esta historia centroamericana. Las desgracias de muchas de las mujeres en la novela se deben a sus hombres: ellos mandan, ellos eligen, ellos ejecutan, ellos seducen y luego abandonan" (Costa).

Es verdad que la presencia del dictador Trujillo en la novela no se realiza a través de descripciones que exageren su físico como lo señala Jessurum; sin embargo, Grethel Ramírez nos menciona que "la caricatura permite a una



persona volverse graciosa, la sitúa en un nivel distinto pues al cambiar su expresión, cambia también la manera en que se la percibe" (26). Así, al hablar del dictador, podemos percatarnos de la amplificación hecha por el narrador acerca de su vida sexual, lo que conlleva a que su imagen de cruel y déspota quede rebajada a la de un hombre cuyo régimen bien pudo denominarse "culocracia":

[Trujillo] Creía que todo el toto en la RD era, literalmente, suyo. Es un hecho bien documentado que en la RD de Trujillo, si uno era de una clase dada y dejaba a su hija linda cerca de El Jefe, a la semana estaría mamándole el ripio como una profesional, ¡y uno no podía hacer nada para evitarlo! Era parte del precio de vivir en Santo Domingo, uno de los secretos mejor conocidos de la isla. Era tan común la práctica, tan insaciables los apetitos de Trujillo, que existía un fracatán de hombres en la nación, hombres de calidad y posición, créanlo o no, que le ofrecían sus hijas *libremente* al Cuatrero Fracasado. (202)

La exageración de ambos aspectos ocasiona no sólo la risa del lector, sino también poner su atención a estos puntos e iniciar con la configuración de la imagen del individuo dominicano. Si todas las descripciones —tanto físicas como conductuales— de las personas se centran en el carácter sobredesarrollado de la sexualidad, se puede inferir que estos isleños tienden a tal hecho, así como a sus consecuentes como el machismo ya mencionado anteriormente.

La ironía puede encontrarse en la novela a través de dos formas, por un lado, a través de la contra posición de algunos de sus elementos estructurales como el personaje principal o incluso el título, y por el otro de manera más interpretativa con la forma de contrastar los acontecimientos desafortunados de la familia de León con el humor que sobresale en la narración.

Según Linda Hutcheon, la ironía se define como una "señal de diferenciación de significado, a saber, como antífrasis. Como tal, se realiza de forma paradójica, por una superposición estructural de contextos semánticos (lo que se dice/ lo que se quiere que se entienda). Hay, pues, un significante y dos significados" (179). De esta manera, la

La exageración de ambos aspectos ocasiona no sólo la risa del lector, sino también poner su atención a estos puntos e iniciar con la configuración de la imagen del individuo dominicano.

ironía hace acto de presencia desde un inicio en el título denominado *La maravillosa vida breve de Óscar Wao*, aquí se advierte a los lectores que lo leído a continuación se tratará de una historia maravillosa y breve. Sin embargo, lo que se halla es todo lo contrario, al leer la palabra “breve” se podría creer que la extensión de la narración será corta, alcanzaría pocas páginas, pero en realidad se encuentra con una novela cuyo número de páginas rebasa de las trescientas.

Por otro lado, al ver la palabra “maravillosa” quizá se podría considerar que los eventos que serán narrados podrían tratarse de acontecimientos sumamente extraordinarios que causen admiración en los lectores hacia el personaje Óscar Wao;³ sin embargo, al realizar la lectura, nos encontramos que el sentimiento que ocasiona la narración no es la admiración, sino su contrario: la pena. La vida que mantiene el protagonista debido a sus constantes fracasos amorosos y la manera en la que no hace absolutamente nada para cambiar los aspectos que le desagradan de su persona —como su obesidad o la manera de conquistar a las chicas— no puede generar ningún sentimiento de admiración en el lector, solamente provoca que se le coloque al personaje el adjetivo de patético.

Este mismo comportamiento patético de Óscar Wao, al contrastarlo con la figura del “típico varón dominicano” que se ha estado formando en la mente del lector, se colisionan. Genéticamente, Wao debería de conquistar chicas en grandes cantidades, así como su aspecto físico debería estar favorecido por músculos con fácilmente desarrollables o con la facilidad de palabra de seducir; no obstante, Óscar contradice la imagen distintiva del caribeño y muestra tendencias de timidez y un físico poco agradable.

La ironía en la novela se puede encontrar de otra manera como se dijo al inicio del análisis del tropo. Siguiendo “la superposición estructural de contextos semánticos” de Hutcheon, se consigue descubrir que la ironía puede manifestarse en el plano enunciativo. Tomando en cuenta los acontecimientos desdichados de la familia de León, mejor conocido como fukú, y la manera divertida que utiliza Yúnior para contar los hechos, podemos entrever que se genera una yuxtaposición: desgracia/diversión y provoca un nuevo significado a los hechos narrados

³De acuerdo con la definición de la RAE, la cual menciona el significado de maravilla (ya que maravillosa es la adjetivación en género femenino del sustantivo maravilla): “suceso o cosa extraordinarios que causan admiración”.

—como lo requiere la ironía—. Este nuevo significado no se especifica en el texto, sino que recae sobre la reflexión (interpretación) del lector y lo lleva a reconsiderar la temática de la lectura y prestar atención en aquellos elementos de los cuales constantemente se burla: “[Junot Díaz] toma hechos dolorosos e injusticias que marcaron la historia del Caribe y los presenta con un discurso irónico que le permite al lector estremecerse frente a la crudeza de los hechos, pero también reír por la forma en que el narrador los muestra” (De León 12).

Por lo tanto al pensar sobre la razón de la inserción del elemento cómico en la obra no se deba probablemente al objetivo de crear una mera novela cómica, sino a algo más profundo, quizá lo que lo orilló al uso de la ironía y demás recursos sea la propia historia de la República Dominicana pues, Díaz mismo menciona que:

La novela tenía desde el principio la misión de mezclar la tristeza con la risa. Siempre me sentí así en el Caribe: o me voy a una fiesta o me tiro de un puente. En Latinoamérica se vive la confusión entre la risa o la tristeza. Como decimos en inglés *It's always a categorical confusion*. En los Estados Unidos uno puede dividir la comedia y la tragedia claramente. En Santo Domingo es imposible. Uno vive los dos *simultaneously*. Yo quería representar esa dualidad. Muchas veces me dije: si yo no me río aquí, voy a llorar. Para mí ese fue el logro más importante de la novela. Gasté más energía en tratar de llegar a ese balance que en todo lo demás. (Becerra 29)

Tomando estas palabras de Junot Díaz, podríamos realizar un último atrevimiento y preguntarnos si toda la comicidad, y en especial la realizada en torno a la figura Rafael Leónidas Trujillo y su dictadura, no obedecen a una orden más alta de humor como la sátira, ya que al burlarse del machismo, la dictadura y el estereotipo de hombre dominicano podría estar juzgando los vicios de la sociedad dominicana pos-Trujillo. Sin embargo, el gran alcance del temor que generó el dictador durante varios años, inclusive después de muerto, pudo provocar que el autor aminore la denuncia a través de la focalización de su narración en la vida cómica del protagonista,

dejando algunos cabos libres para que, a través de la reflexión, el lector pueda atender al sufrimiento que la persona dominicana estaba viviendo durante aquellos años. De este modo, se podría entender por qué, al inicio de la novela, su alter ego, Yunior, menciona que lo escrito a continuación puede tratarse de un zafa: el posible zafa del autor para librarse del miedo causado por las consecuencias que le ocurrían a las personas que hablaban mal del dictador durante su mandato.

Finalmente, podemos concluir que la presencia del humor que se percata alrededor de toda la novela, no sólo se centra en resaltar la identidad dominicana mencionando la exuberancia de los cuerpos femeninos o señalando todas las características de buen varón de las cuales Óscar carece, sino también nos ocasiona prestar atención en los eventos históricos que sucedieron durante el tiempo de narración que encierra dos generaciones ampliamente afectadas por una dictadura que abarcó más allá de las fronteras geográficas.

BIBLIOGRAFÍA

- Becerra, Mauricio. "Muchacho del demonio, te ganaste un Pulitzer". *Revista Arcadia*, núm. 35. Colombia, 2015. pp. 28-29. Web.
- Bergson, Henri. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: SARPE, 1985. Impreso.
- Correa Ulloa, Juan David. "Fukú". *El espectador*, 2008. Web.
- Costa, Liliana. "La maravillosa vida breve de Óscar Wao". Talleres de Lectura de Liliana Costa, 2013. Web.
- Díaz, Junot. *La maravillosa vida breve de Óscar Wao*. Trad. Achy Obejas. México: Mondadori, 2008. Impreso.
- Hutcheon, Linda. "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía". *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa (UAM-I), 1992. pp. 173-193. Impreso.
- Jessurum, Paula Ariadna. "Lo cómico en la caricatura: un análisis de Bergson y Baudelaire". *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital. Artes, letras y humanidades*, vol. 1, núm. 2. Argentina: Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMP), 2012. pp. 113-122. Web.



De León Salcedo, Melys y Miriam Hereira Caicedo. "Fukú vs memoria: maldición y redención en La maravillosa vida breve de Óscar Wao, de Junot Díaz". Tesis. Colombia: Facultad de Ciencias Humanas, Universidad de Cartagena, 2017. Web.

Ramírez, Grethel. "Apuntes acerca de la ironía y otras variantes humorísticas". *Letras*, núm. 40. Costa Rica: Universidad Nacional Costa Rica, 2006. pp. 9-31. Web.

La neurosis como característica esencial en los personajes de “La celda” y “La señorita Julia” de Amparo Dávila

Narda Alexandra Saldivar
Caldera Martínez*

Resumen

Un análisis psicológico es requerido para poder apreciar la narrativa de Amparo Dávila. Lo atrayente de sus personajes recae en lo intrincados que son y en cómo las construcciones de estos poseen sus bases en la realidad, evidenciando que las protagonistas de los cuentos a analizar cuentan con trastornos neuróticos, lo que demuestra la importancia de la neurosis como hilo conductor en la obra de Amparo Dávila. Además de referencias de textos psiquiátricos para evidenciar el padecimiento que sufre cada una y sus respectivos detonantes que los causaron.

Palabras clave: Amparo Dávila, neurosis, trastorno neurótico, “La celda”, “La señorita Julia”.

El elemento fantástico y el rasgo de la locura son indispensables en la obra de Amparo Dávila. Por medio de este trabajo, se pretende abordar una interpretación acerca de los trastornos neuróticos de los personajes principales en dos de sus cuentos de *Tiempo destrozado*. Los cuentos a analizar serán “La celda” y “La señorita Julia”. Para ello se tomará el DSM-5 como referente de los trastornos neuróticos y la interpretación se basará con lo

* **Estudiante de Licenciatura en Letras Españolas en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Chihuahua.**

que Mauricio Beuchot expone en *Perfiles esenciales de la hermenéutica*. Asimismo, este análisis enunciará los símbolos presentes para poder ilustrar los detonantes de sus padecimientos, con el propósito de mostrar que tanto María, la protagonista de "La celda", como Julia, de "La señorita Julia", caen en una neurosis y cómo estas definen a los personajes de manera esencial dentro de sus respectivos cuentos.

Cuando se habla acerca de neurosis en la actualidad se hace para referir a un grupo de trastornos o enfermedades mentales. Para poder explicar este concepto, es necesario remitir a otros de origen freudiano, porque, como menciona Mercedes Sarudiansky, es notable la relación en la obra de Freud con el concepto de neurosis, ya que él refería, en un inicio, a cuadros clínicos que más tarde se volverían las categorías de neurosis actuales (259). Estos conceptos son el *ello*, el *yo* y el *superyó*. Vera y Valencia los manejan de una manera sencilla y concisa que explicaré a continuación: en el *ello* reside la reserva de energía libidinal; el *yo* mantiene comunicación con la realidad y balancea el equilibrio entre el interior y exterior; y finalmente, el *superyó* actúa como guardián de las normas y atiende las demandas del exterior (9); aclarado esto, podemos definir el concepto principal desde la visión de Freud, quien mantenía que "la neurosis es el resultado de un conflicto entre el yo y su ello" (10). En la neurosis, el *yo* del sujeto, más apegado al *superyó* (al orden), entra en conflicto con el *ello*, que responde a los deseos, y suprime el trauma. Regularmente, la neurosis responde a una incongruencia entre el ideal proveído por el *superyó* y las pulsiones naturales del *ello*; dicha dicotomía provoca una angustia en el individuo que termina manifestándose sin que este pueda hacer algo para prevenirlo o luchar contra él. La condición neurótica lo arrastra consigo, y el sujeto, desesperado, solo cae más profundo con ella.

Ahora bien, para guiarnos a través de los síntomas de la neurosis nos apoyaremos en el método de Beuchot, el cual consiste en tres pasos: *subtilitas intelligendi* o *implacandi*, *subtilitas explicandi* y *subtilitas applicandi* (41). De acorde con ellos se llevará a cabo el análisis de las obras. El primer nivel consiste de dos subniveles de análisis; el intertextual y el intratextual. Solo veremos el intratextual establecido a través del punto de comparación entre los cuentos seleccionados y el tema

del ensayo. La interpretación del símbolo se realizará en la parte del *explicandi*, tratándose *applicandi* de un acercamiento a los trastornos de las protagonistas.

En seguida, se verán brevemente ambos cuentos. "La celda" nos presenta a su protagonista, María, quien esconde "algo" que le sucede, que más tarde se nos revela como un "alguien" que la visita por las noches y la llena de desesperación porque nadie puede descubrirlo, se le presenta una solución en forma de un hombre llamado José Juan, con quien puede casarse y huir de su tormento. Pronto, la protagonista lo aborrece y toma un agrado hacia él a pesar del miedo previo y la narración termina ambiguamente en lo que parece ser un episodio alucinatorio, en el cual María cree muerto a su prometido. El otro cuento, "La señorita Julia", relata la desesperación de Julia, un estereotipo del ideal de una mujer —el texto infiere que era bella, culta, prudente, cocinaba, limpiaba y llevaba una vida de rectitud (56)—, provocada ante la eventual presión de la sociedad que se acumulaba sobre su persona. Ella comienza a sufrir insomnio por lo que, según cree, son ratas haciendo ruido durante la noche, así que se dispone a cazarlas, pero nunca las halla. Su vida se deteriora mientras ella se obsesiona con las ratas y al final se convence de haberlas atrapado mientras sostiene una estola de piel.

A continuación, se presenta la fuente principal con relación a los trastornos neuróticos con la cual nos basaremos principalmente en esta investigación. En el artículo "Trastornos Neuróticos: ¿Vigencia u Ocaso De Las Neurosis?", Joaquín F. Márquez refiere siete indicadores para determinar si un padecimiento se considera como neurosis o no. Los primeros tres constituyen, para el autor, el núcleo primario, considerándose esenciales para realizar el diagnóstico, y el resto se presentan como manifestaciones que pueden o no ocurrir en todos los casos y únicamente refieren a síntomas adicionales para reafirmar lo pensado. Por este medio se tratarán los indicadores primarios y se agregarán los secundarios en los casos pertinentes a modo de proveer un cuadro más completo. Siguiendo el esquema proporcionado por Beuchot, comenzaremos por el nivel de *subtilitas implicandi* al revisar la relación entre los cuentos con los diagnósticos neuróticos.

El primer rubro indica el “reconocimiento consciente (crítica) del malestar generado por los síntomas [...] **una incapacidad de cambiar** su estado de ánimo y conductas (síntomas) relacionados a estas situaciones, **a pesar de sus esfuerzos**” (64).¹ María explícitamente nos hace saber que está al tanto de su condición: “pero temía que su voz la delatara y que [su madre y hermana] se dieran cuenta que algo le sucedía” (Dávila 39). María reconoce sus propios síntomas a causa del extraño visitante, referido crípticamente como “él”, y conscientemente prefiere esconderlo ante su familia. Incluso llega a asegurarse de que crean su mentira al hacer cosas que normalmente no haría. A pesar de intentar actuar diferente y mantenerse ocupada en actividades que la mantengan fuera de su cuarto, ella no puede cambiar sus sentimientos de angustia ante la situación. Ella misma asegura repetidas veces que no puede hacer nada contra él. Julia, por su parte, trata de aparentar ante su oficina que nada le acontece y asegura a sus familiares estar bien, da su mejor esfuerzo, en vano, por dejar a su prometido fuera de esto e intenta mantener a sus hermanas a raya lo más que se pueda; ejemplificado en el texto en citas como “experimentaba una enorme vergüenza de que descubriera su tragedia” (60), y “al principio aseguraba que no tenía nada” (59). Ambas protagonistas reconocen sus padecimientos, más se ven arrastradas por ellos y caen víctimas de los trucos de su mente; prisioneras de los trastornos que las persiguen.

Márquez menciona brevemente entre los indicadores una consecuencia psicológica bastante específica respecto al desarrollo de la neurosis y María sirve como representación de esto: “es posible, a manera de ejemplo, que un paciente se sepa portador de una inaplazable necesidad (neurótica) de compañía, proveniente de **una madre sobre protectora** y limitante y **un padre ausente** y austero en afectos” (Márquez 65). Al inicio del cuento podemos observar la actitud limitante de su madre; opinando por ella, presionándola: “se apresuró a asegurar la señora Camino, antes de que María pudiera decir algo. María sonrió débilmente” (Dávila 39). Contraponiendo esto con la actitud “tímida” de María, como se le describe, podemos inferir que no propone mucha objeción ante el comportamiento de su madre; no hasta que, de alguna forma, la acorralla en el matrimonio, evitando su escape, y María demuestra una actitud de

¹El énfasis pertenece al autor de la cita.

rabieta infantil al salir corriendo. Claramente, ella pone mucho peso en lo que pensará su madre de ella, por lo que se atañe a la rutina impuesta.

María, su madre y su hermana acostumbran hacer todo juntas en la casa. A pesar de ser el cuadro de una familia feliz, sin mención actual del padre —sabemos que alguna vez estuvo: “había una chimenea muy grande en la biblioteca de papá” (43), no obstante, desconocemos porqué ya no está—, podemos pensar que María, ya acostumbrada a ser sumisa por la actitud de su madre, padece las gratas condiciones para desarrollar esta necesidad de compañía enfermiza. Es por esto que María se vuelve tan dependiente de su relación con él. Esto nos da indicios de que la protagonista comienza a padecer una neurosis en la que, hasta cierto grado, ella está al tanto de lo que le sucede. Sin poder hacer nada, María relata al final de la historia: “como siempre es de noche él viene a cualquier hora; siempre estamos juntos” (44). Sumida en la oscuridad, “él” siempre la acompaña; a diferencia del día, cuando las personas vienen y van.

Nuevamente, otro punto del mismo indicador menciona que la persona “concluye que sus dificultades para encarar una nueva oportunidad muy tentativa en su vida, dimanen de esa dependencia de compañía” (Márquez 65). María buscó casarse únicamente como salvación de su padecimiento; no obstante, es debido a ese padecimiento que comienza a aborrecer la idea de casarse y recurre a él como un refugio de su vida diaria. Es posible interpretar en este punto un autosabotaje. Si María lograba su cometido al casarse con José Juan, podría escapar de él tal como siempre quiso, pero al separarse, ya no podría estar en su compañía. Así que arruinó su oportunidad de huir solo para quedarse a su lado; en lo ya conocido por ella. Su relación con el enigma se tergiversa al punto de convertirse en lo único para ella. Hay un símbolo presente en relación a este punto que posteriormente se trabajará en el siguiente apartado.

El segundo y tercer indicador hablan acerca de una ansiedad y angustia incontrolables causantes y, a la vez, derivadas de una falta del dominio de sus emociones ante la incapacidad del yo para lidiar con las exigencias del *ello* (65). La noción de angustia es un constituyente

María buscó casarse únicamente como salvación de su padecimiento; no obstante, es debido a ese padecimiento que comienza a aborrecer la idea de casarse y recurre a él como un refugio de su vida diaria.



esencial a lo largo de la obra de Amparo Dávila. Es común observar la progresión de los personajes, aun si los conocemos en el punto de su locura o si apenas vamos presenciando su descenso hasta la desesperación total. Alonso y Rodríguez en su artículo "Diagnóstico y tratamiento de la neurosis a partir de un enfoque psicológico", sostienen que la neurosis, como una enfermedad psíquica, debe contar con que la alteración de la personalidad influya negativamente en la presencia de síntomas, los cuales, a su vez, agraven tales alteraciones anímicas (173). María tiene dos puntos de quiebre donde es posible marcar lo anterior. El primero es cuando relata su completa furia contra su prometido cuando no se fue de viaje, como había dicho. "Sin importarle lo que pensarán su madre y su novio, corrió escaleras arriba hacia su cuarto. Allí lloró de rabia, de fastidio... hasta que él llegó y se olvidó de todo..." (Dávila 43). María, educada propiamente, inicia escondiendo sus emociones, pero llegando a este punto, su comportamiento cambia y ya no puede controlarlas. La narración nos indica que no puede lidiar más con sus sentimientos, por lo que encuentra consuelo en él. El segundo quiebre es al final del cuento donde, en su desesperación total, se sume por completo en su delirio y se resigna a su condición de angustia, a la vez que se rehúsa a escapar: "Pues cuando (él) venga ya no podré hacer nada..." (44). Incapaz de lidiar con lo que ella desea, se refugia en un ambiente hostil para castigarse por ello.

Por otra parte, la señorita Julia presenta una espiral muy marcada donde trata de combatir este mal que solo ella sufre. El cuento, incluso, nos presenta las imágenes acerca de la salud física y mental de la protagonista, a modo de antes y después, al no poder descansar por las noches. La tajante comparación nos facilita la incorporación neurótica del descenso presenciado en el cuento para al final ser revelado que, en efecto, todo era producto de su mente. Julia habla acerca de una angustia tan grande que únicamente le permite continuar desarrollando los venenos necesarios para terminar su infortunio y además un total desligue de las actividades diarias en las que gustaba desenvolverse: "Había perdido su alegría habitual y la tranquilidad de que siempre había gozado; su aspecto comenzaba a ser deplorable y su estado nervioso [...]. Perdió por completo el apetito y el placer por la

lectura y la música" (Dávila 58). La angustia domina por completo cada aspecto de su vida, imposibilitándole hacer algo más.

De igual manera, los aspectos abordados arriba que denotan la angustia de Julia coinciden con el sexto indicador: una pérdida de interés en lo que se gusta hacer, gustos y preferencias habituales, desarrollando, a su vez, apatía ante situaciones, locaciones y personas de los que antes disfrutaba (Márquez 68). Como ya se mencionó, Julia se obsesiona con la cacería de las ratas al punto de llegar a descuidar su apariencia, su familia y su relación con su prometido, provocando la ruptura de la misma. Se ve forzada a tomar distancia de Carlos para no involucrarlo, de dejar su trabajo —"la señorita Julia estaba encariñada con su trabajo" (Dávila 60)— y sufrir su tormento completamente aislada. Esta obsesión, en ocasiones confundida con delirio, es una relación fantasiosa con la realidad, producto de la neurosis, dada la insoportable denegación para el individuo de un deseo a causa de la realidad (Vera y Valencia 11). Julia, no pudiendo soportar el peso de sus verdaderos deseos que iban en contra de su propio comportamiento "perfecto" ante todos, se desliga del mundo para poder, al menos, luchar contra esta pérdida de control en su realidad visualizada como las ratas. Sus sentimientos (*ello*) entran en conflicto con sus ideales (*superyó*) y su medio de lidiar con aquello es escapando, retrayéndose dentro de sí. Sucede igual con María quien crea a *él* y al castillo para, inconscientemente castigarse por tal dicotomía.

Una vez demostrada la relación existente entre las protagonistas y los trastornos neuróticos, continuamos con la parte de *subtilitas explicandi*, correspondiente a los símbolos que actúan como detonantes para los respectivos trastornos. Para ello, me auxilio del texto de Adelaida González, donde se tratan las ideas de Ricoeur con respecto al símbolo. Es menester definir al símbolo, primero que nada. De acuerdo con el texto: "los símbolos [...] vuelven presente a la conciencia lo que materialmente está ausente" (González 9). Esto nos permite aproximarnos al libro de Amparo Dávila con una interpretación más amplia sobre sus referentes. Asimismo, González habla sobre la estructura del símbolo y cómo este posee dos significados; uno primario, en el sentido literal, que remite a un segundo, con significación más íntima, que debe ser revelado para acceder a lo simbolizado (10).

De esta manera, enfocándonos en el caso de María, si remitimos a las teorías explicadas anteriormente, el enigma de "él" puede representar un superyó de carácter castigador que la violenta por no sucumbir ante sus emociones verdaderas. Un tedio hacia la vida matrimonial de la cual se siente comprometida y presionada a querer, siguiendo los pasos de su hermana. El conflicto con la realidad de sus sentimientos y el ideal al que se atañe. Esto califica como el detonante para la manifestación de su neurosis. De acuerdo con Vera y Valencia, las neurosis

se presentan porque el yo no quiere aceptar ni tramitar por medio de la acción [los deseos] que vienen del ello con fuerza y, para defenderse, recurre a la represión; sin embargo, lo reprimido busca la forma de salir y cuando la encuentra, el yo no puede hacer nada para cambiar la situación. (10)

Un día, María se siente presionada a cambiar su vida diaria por la de un matrimonio, quizá se trate por la actitud controladora de su madre que la refiere a sentirse atrapada. De cualquier manera, ella crea un "algo" que la impulsa hacia esa meta, solo para huir de la misma cuando finalmente lo consigue porque no es lo que ella realmente quiere; solo estaba siguiendo la pauta que tenía entendida. De ahí nacen el detonante. Sin poder exteriorizar sus verdaderos deseos de ir contra lo que se la impone, los reprime, pero estos inevitablemente se manifiestan como su alucinación de estar atrapada en el castillo, dejándola impotente para cambiar su situación.

En "La moral sexual cultural y la nerviosidad moderna", Freud define al neurótico como la clase de persona que bajo el peso de los reclamos culturales sufre una sofocación (171) y que son las mujeres nobles e hiperrefinadas las que cuentan con la predisposición a sufrir una grave afección de los nervios debido a su represión sexual (172). Recordemos cómo se nos presenta la descripción de Julia ante el lector "era una de esas muchachas de conducta intachable y todos lo sabían. Su vida podía tomarse como ejemplo de moderación y rectitud" (Dávila 56). Y luego el texto nos da a entender que Julia y su prometido ya están en edad para haberse casado y haber tenido hijos. También, el cuento nos revela que Julia desea tener

“La celda” es una manifestación del poder que María entrega a él sobre ella.

hijos, justo como sus dos hermanas menores: “a menos de que se le concediera la dicha de formar un hogar como sus hermanas” (60) pero claramente está esperando tenerlos dentro de un matrimonio. Es seguro decir, ante todas estas descripciones, que Julia posee las características que la predisponen a una neurosis. A todo esto, propongo, pues, que el detonante de Julia yace en la presión de cumplir las normas y las expectativas de la sociedad al seguir siendo ese “modelo intachable”. Y el conflicto con su *ello* tiene su origen en su falta por aun no tener hijos tan cerca a una edad donde ya no es “moza”. Probablemente la desesperación desembocó más intensa por la cercanía de poder conseguirlo junto a su prometido, pero su tardanza probó la paciencia de Julia.

Asimismo, podemos realizar un acercamiento a ciertos símbolos de importancia literaria para las obras. Primeramente, el castillo y, siguiendo a Ricoeur, empezamos por el sentido literal. El diccionario de la RAE determina la palabra *castillo* como “lugar fuerte, cercado de murallas, baluartes, fosos y otras fortificaciones”, pero si ahondamos en las implicaciones podemos observarlo como una estructura de poder. A menudo, en los textos literarios, los castillos aparecen “como signos de poderío, defensa y resistencia” (Nicasio 70). Expongo que el sentido simbólico íntimo del castillo en el final de “La celda” es una manifestación del poder que María entrega a él sobre ella. Como previamente se ha establecido, María se siente tan atrapada por su situación actual que convierte su tormento en alivio y se entrega completamente a él, ejemplificado por comentarios como: “¡Qué lindo es estar prisionera en un castillo, qué lindo!” (Dávila 43). Una interpretación clave de su rendición ante la neurosis, representada a través de la entrada voluntaria a su propio encierro, cediendo todo control que poseía sobre sí misma.

De igual modo, es pertinente mencionar otro símbolo presente en ambos cuentos: la rata. Acorde con lo anterior, el significado íntimo de la rata dentro de un contexto de figuras alegóricas en fábulas alude a “aquellos a quienes solo interesa el lucro a costa de los demás y únicamente desean lo que es propiedad de otros” (Rafael-Vivante 270). Al inicio de “La señorita Julia” se habla acerca de que las hermanas menores de Julia se habían casado y cómo ella vivía sola en la casa de sus padres. Y también, anteriormente, hablé sobre su deseo

de "formar un hogar como sus hermanas" (Dávila 60). Si observamos su comportamiento desde la perspectiva de desear lo que los demás poseen, es evidente que, inconscientemente, Julia quiere tener lo mismo que sus hermanas, principalmente porque siente que "debe" hacerlo como modelo ejemplar del estereotipo que ella es. Visto así, Julia imagina, en primer lugar, ratas como símbolo de su "envidia" que causa conflicto con sus verdaderos deseos reprimidos de no querer aquello. Añadiendo a esto, su insistente persecución en la cárcel de las ratas, misma que la lleva a aislarse de todo, puede ser interpretada como el alcance de la envidia que termina consumiéndola hasta despojarla de todo lo que había construido para ella misma en su vida. Podemos reconocer otro detalle respecto al simbolismo de las ratas por el hecho de que Julia las comienza a oír durante la noche, incluso la despiertan. La noche, además de por su condición romántica de lo desconocido, también se relaciona íntimamente con el inconsciente y las manifestaciones de emociones reprimidas durante el sueño. De esta manera, podemos inferir otra conexión entre las ratas y la materialización de su neurosis.

En "La celda" se da una situación similar. María también huye del matrimonio del que se siente presionada, no pudiendo aceptar sus verdaderos deseos se refugia en su delirio de permanecer encerrada en un castillo a merced de él, donde ella ya no debe decidir más. Es en este castillo donde menciona las ratas y los "ratones putrefactos" que caen en sus manos (43). La interpretación que sugiero es que, teniendo como detonante su inevitable boda, ella se da cuenta de que ya no desea lo que su hermana posee y es por esto que los ratones los describe como muertos, representando una muerte, por así decirse, de sus falsos deseos; es decir, de su envidia. No obstante, sin poder lidiar la realidad, se quedó atrapada en su ilusión.

Hasta este momento, se han establecido las teorías freudianas como principal apoyo en la génesis de la neurosis y la teoría de Márquez para identificar si estos personajes pueden diagnosticarse dentro de la categoría de neurosis. También se ha identificado el simbolismo subyacente en los cuentos para remitir a este padecimiento y ligarlo con las protagonistas. Habiéndose constatado la presencia de los sucesos que actúan como detonadores,

podemos avanzar a la última parte: *subtilitas applicandi*; tratando acerca del diagnóstico que desemboca de la neurosis. Para esto, me estaré apoyando en el *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales* (DSM-5). Los respectivos padecimientos son:

- A. Julia: Trastorno obsesivo-compulsivo.
- B. María: Depresión psicótica.

De acuerdo con el DSM-5, los síntomas de diagnóstico del Trastorno obsesivo-compulsivo se pueden resumir en dos indicadores. A) Debe padecer de obsesiones —definidas como “pensamientos, impulsos o imágenes recurrentes y persistentes que se experimentan [...] como intrusas y no deseadas, y que en la mayoría de los sujetos causan ansiedad o malestar importante”— y tratar de reprimir estos pensamientos por medio de otro pensamiento o acto, es decir, una compulsión y B) dichas obsesiones y compulsiones deben tomar más de una hora diaria y/o causar deterioro significativo en áreas del funcionamiento del individuo (237). No es necesario volver a citar los ejemplos en el cuento de “La señorita Julia”, es evidente dónde brillan los indicadores anteriores: su obsesión se trata de las ratas que no la dejan dormir y la compulsión evoluciona a no solo oír-las de noche sino también de día. Por último, sabemos que Julia dura más de un mes en ese estado, viéndose obligada a abandonar sus actividades diarias y su trabajo, sin mencionar que sus relaciones personales se ven afectadas a causa de que “Julia no tenía tiempo para otra cosa que no fuera preparar venenos” (Dávila 60); ni siquiera para dormir.

El caso de María es un tanto más complicado. Los trastornos depresivos engloban muchos tipos de síntomas que varían acorde a las especificaciones del trastorno. El trastorno depresivo con características psicóticas es relevante porque cuenta con las propiedades de un trastorno depresivo añadiendo la presencia de alucinaciones y/o delirios que no son congruentes con el estado de ánimo usual del paciente; a lo que esto refiere es que los delirios no concuerdan con temas depresivos típicos de muerte o culpa que el paciente pudiera estar sintiendo (DSM-5 186). Relacionamos esto con María, a causa de que su delirio respecto a él no empezó en función aparente



de su situación, sino tuvo otro origen que para el final del cuento no coincidió con que ella quisiera quedarse con él. Las características del trastorno depresivo psicótico con respecto a un episodio mixto son: un estado de ánimo elevado, en el que el individuo se esfuerza a mantener conversación, aumenta sus intenciones hacia un objetivo, notable agitación, desesperación y mal humor, entre otras (185-186).

El cambio de actitud de María está presente desde el inicio, cuando dice actuar distinto a su usual persona para ocultar su angustia: "pero temía que su voz la delatara y ellas se dieran cuenta que algo le sucedía" (Dávila 39). También, se vuelve notablemente más activa e incluso su madre la alaba: "esa niña fatigada y sin ánimo para nada ahora está activa constantemente" (40). El "objetivo" en cuestión es su casamiento con José Juan para poder "huir" y sus cambios de humor ya fueron previamente discutidos. Sin embargo, el elemento clave en todo esto es la alucinación del castillo al final de la historia, cuyo significado ya se esclareció. No hay otro posible trastorno neurótico que combine los cambios de ánimo con la alucinación.

A manera de conclusión, se incursionó en el campo de la psicología y la literatura en este trabajo para demostrar la relación existente entre ellas. Siendo producto de los pensamientos del ser humano, la literatura sirve como un claro reflejo de su estado mental en un determinado contexto socio-histórico. Al crear personajes, el escritor no puede distanciar la condición humana de ellos si busca que sean atrayentes para el lector. Por esto, los personajes de Dávila nos mueven a reflexionar sobre sus motivos y buscar entenderlos, aun si para lograrlo debemos posicionarlos en nuestro mundo. En la crítica literaria, el aspecto psicológico o, quizá yendo más allá, psiquiátrico como factor motivante en los personajes a menudo queda relegado en favor a una crítica más poética o "real" por su relevancia con situaciones políticas o históricas; pero si meramente nos quedamos en la atmósfera del cuento sigue habiendo vasta riqueza en él. Así, es posible desentrañar a los personajes y comprender su papel dentro de la narrativa a través de parámetros reales aplicables a los seres humanos; teniendo en cuenta que los personajes intrincados reflejan la naturaleza humana debido a que son creaciones de la misma. De esta manera, se

Al crear personajes, el escritor no puede distanciar la condición humana de ellos si busca que sean atrayentes para el lector.

asociaron estos elementos a la obra de Amparo Dávila debido a la riqueza psicológica que presentan sus personajes en tan cortos cuentos, quedando así comprobada, no solo la cualidad humana de los mismos, sino también la cualidad neurótica de sus personajes como factor esencial en su narrativa.

BIBLIOGRAFÍA

- Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española (RAE), 2017, 23a edición. Web.
- Alonso Álvarez, Armando y Reina Rodríguez Mesa. "Diagnóstico y tratamiento de la neurosis a partir de un enfoque personológico". *Revista Cubana de Psicología*, vol. 12, núm. 3. Cuba: Universidad de La Habana, 1995. pp. 171-185. Web.
- Asociación Americana de Psiquiatría. *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales (DSM-5)*. Arlington: Asociación Americana de Psiquiatría; Editorial Médica Panamericana, 5ta ed, 3era reimpresión, 2014. Impreso.
- Beuchot, Mauricio. *Perfiles esenciales de la hermenéutica*. México: Fondo de Cultura Económica (FCE); Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1era reimpresión, 2011. p. 196. Impreso.
- Dávila, Amparo. *Cuentos reunidos*. México: Fondo de Cultura Económica (FCE), 2009, p. 298. Impreso.
- Freud, Sigmund. "La moral sexual 'cultural' y la nerviosidad moderna". *Obras completas Sigmund Freud*, vol. 9, Trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992. pp. 159-181. Impreso.
- González Oliver, Adelalda, E. "Paul Ricoeur: creatividad, simbolismo y metáfora". *Nordeste*, núm. 31. Argentina: Universidad Nacional del Nordeste, 2017. pp. 73-103. Web.
- Márquez Pérez, Joaquín F. "Trastornos Neuróticos: ¿Vigencia u ocaso de las neurosis?". *Duazary*, vol. 6, núm. 1. Colombia: Universidad de Magdalena, 200. pp. 62-70. Web.
- Refael-Vivante, Revital. "Entre el ratón y la rata en las fábulas hebreas de la Edad Media". *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, vol. 12. Estados Unidos: Universidad de California, 2009. pp. 269-290. Web.



- Salvador Miguel, Nicasio. "Castillos y literatura medieval". *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, núm. 8. España: Ediciones de la Universidad de Murcia (EDITUM), 1998. pp. 65-78. Web.
- Sarudiansky, Mercedes. "Neurosis y ansiedad: antecedentes conceptuales de una categoría actual". IV Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XIX Jornadas de Investigación VIII. Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Buenos Aires: Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires, 2012. pp. 257-261. Web.
- Vera Angarita, Gabriel Antonio y Manuela Valencia Piedrahíta. "Neurosis y psicosis. Mecanismos definitorios y vinculaciones con la realidad". *Revista Electrónica Psyconex*, vol. 2, núm. 3. Universidad de Antioquia, 2010. pp. 1-15. Web.



La búsqueda de identidad en “Final de una lucha” de Amparo Dávila

Irma Gisela Gust Meléndez*

Resumen:

En el presente texto se pretende demostrar que el encuentro de Durán con su doble en “Final de una lucha” es una búsqueda de identidad del personaje por medio del desdoblamiento en una otredad, pues necesita de la alteridad para reconfigurarse a sí mismo. Esto se comprobará mediante la teoría del doble de Rebeca López Martín, donde se habla de las distintas finalidades del doble en la literatura universal. También se abordará desde el concepto de identidad de Mijaíl Bajtín, donde el Yo entra en diálogo con la otredad.

Palabras clave: identidad, alteridad, teoría del doble, *Doppelgänger*, Amparo Dávila, Mijaíl Bajtín.

En el presente texto se analizará la situación del doble como búsqueda de la propia identidad en el cuento “Final de una lucha” de Amparo Dávila. El enfoque se realizará desde el estudio de Rebeca López Martín sobre la teoría del doble, y tomando a consideración las preguntas hermenéuticas del proceso interpretativo de Beuchot. La importancia de este texto radica en la escasa investigación de la autora mexicana. Cabe mencionar que el reflejo de los personajes protagónicos en objetos o personas es recurrente en su obra. En “El espejo”, por ejemplo, un hombre joven y su madre se enfrentan a un espectáculo indescriptible cuando se ven en el espejo de un hospital. Dávila hace uso de la duplicidad en otros cuentos, como “Tiempo destrozado”, donde la protagonista se ve a sí misma con diferentes edades. Pero quizás, en ningún cuento de su producción literaria se aprecia la teoría

***Estudiante de Licenciatura en Letras Españolas en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Chihuahua.**

del doble como en "Final de una lucha". En este cuento el personaje de Durán se ve a sí mismo caminando con una hermosa rubia mientras compra el periódico. Intenta seguir a la pareja pero la pierde de vista, y desde ese día se siente desanimado y confundido. Posteriormente se reencuentra con ellos y mientras los sigue recuerda un viejo y tormentoso amor no correspondido con Lilia, una amiga de su época de estudiante, quien se asemeja mucho a la mujer con la que camina su duplicación. El cuento finaliza con el asesinato de Lilia y de una de las incorporaciones de Durán en un intento por salvarla. Por tanto, este trabajo puede arrojar luz sobre el imaginario de Amparo Dávila. Sin embargo, no es el único motivo que nos lleva a realizar este análisis, la teoría del doble tampoco ha sido abordada en demasía y, aun en menor medida, ha sido aplicada en los textos hispanoamericanos, donde abunda esta temática, así lo vemos en "El otro" de Borges, "Lejana" de Cortázar, "Gualta" de Javier Marías, entre otros.

Para la realización del análisis, primero se plantean las preguntas hermenéuticas desde el proceso interpretativo de Beuchot. Después se hace mención del concepto de identidad Bajtiniano para valorar la importancia de la alteridad u otredad en el reconocimiento de uno mismo. Posteriormente se aborda la teoría del doble desde la teoría de Rebeca López Martín: su historia, desde sus antecedentes en el sistema de creencias de las antiguas civilizaciones hasta el Dolppelgänger; el concepto del doble con sus principales características y la clasificación de este, según López Martín y la teoría de Jourde y Tortoneso. Finalmente se aplicará la teoría del doble al cuento "Final de una lucha".

Los conceptos desde los cuales se plantea la propuesta de esta investigación son la definición de doble de Rebeca López como "dos incorporaciones del mismo personaje [que] coexisten en un mismo espacio o mundo ficcional" (López 18). También se precisará el concepto de identidad "entendida esta como un fenómeno social, resultado del complejo de relaciones del yo... consigo mismo y con el otro" (Alejos 56); y alteridad como una otredad autónoma e independiente del "yo" (Hernández 29). Ambos conceptos surgen del estudio del dialogismo bajtiniano.

"En el proceso interpretativo, lo primero que surge ante ese dato que es el texto es una pregunta interpretativa, que requiere una respuesta interpretativa" (Beuchot 46). Así



nosotros podríamos iniciar preguntándonos: ¿Qué significa el encuentro del personaje de Durán con su doble? ¿Por qué existe ese otro? ¿Podría representar una búsqueda de sí mismo? Para Beuchot, las preguntas interpretativas deben conducirnos a una hipótesis o tesis, y en estas ya nos hemos planteado la posibilidad de una búsqueda de identidad que motiva el surgimiento de la otredad. Para proseguir con la comprobación de esta posibilidad, conviene definir el concepto de identidad.

Para definirlo, haremos uso del concepto de Bajtín, sin embargo, para entender el concepto debemos comprender que toda la obra de este autor gira en torno al dialogismo. Contextualizando el nacimiento de la filosofía bajtiana, esta se conforma a partir de la crítica al formalismo ruso y basándose en el signo lingüístico de Saussure. Mientras que el lingüista suizo y los formalistas son ajenos a la conciencia humana y los factores sociales, Bajtín no concibe a un individuo emancipado de su contexto ni una palabra ajena a la conciencia humana. El sujeto como ser social, y la palabra como portadora de aspectos psíquicos del hombre, se encuentran inmersos en un mundo polifónico. El lenguaje y la literatura (la segunda es manifestación del primero) son un conjunto de voces que entran en diálogo. Sin embargo, debemos deshacernos de las ideas del diálogo limitado a una forma compositiva de la estructura del habla. El dialogismo de Bajtín se define como una contraposición de ideas entre las conciencias de los participantes del acto de la comunicación. Algunos autores, entre ellos García y Belli, señalan que este fenómeno se da tanto en el mundo literario como en las relaciones sociales exteriores a él (948).

Pero el dialogismo no tiene la única característica de contemplar el contexto del sujeto y estudiarlo en su ámbito social. El dialogismo también tiene una dimensión ontológica. "Ser es comunicarse dialógicamente" (Bubnova 100). Esta constante interacción con la alteridad, es decir, con una multiplicidad de otros, nos obliga a forjar nuestro propio yo. La interacción con el otro, presenta la manera en la que el sujeto percibe y entiende su realidad y a sí mismo en relación con los demás (García y Belli 948). Debido a la constante apertura hacia el otro y el continuo diálogo con el exterior, la posibilidad de cambio en la conscientización del yo también es constante. "La identidad es un campo de lucha, una agonística en la que se disputan

El sujeto como ser social, y la palabra como portadora de aspectos psíquicos del hombre, se encuentran inmersos en un mundo polifónico.

los valores del yo frente a sí mismo y frente al otro" (Alejos 56). La identidad, para Bajtín está íntimamente relacionada con la alteridad. Esto se debe a que el ser humano es un ente social y tampoco puede por sí mismo ser definido en su totalidad. Para Bajtín, la identidad no consiste únicamente en la diferencia entre el yo y el otro, sino en el intercambio que se da entre ambos. ¿Será que la existencia de un doble puede permitirnos forjar una identidad desde este principio? Para eso, necesitamos definir qué es un doble.

Antes de abordar de lleno el concepto de doble, es pertinente realizar un breve rastreo histórico que nos permita constatar su presencia en la literatura y en el imaginario del ser humano. Hay quienes ubican sus antecedentes en las primeras civilizaciones, como es el caso de Juan Herrero Cecilia, quien nos habla de los distintos conceptos del alma y sus variaciones como una especie de doble de cuerpo físico: "el *Ka* de los egipcios que corresponde a la 'energía vital' que sobrevive a la muerte del cuerpo. Los griegos llamaban *eidolon* al espectro o la figura fantasmal de un muerto. Para la ortodoxia cristiana el *alma*" (19). En la antigua Grecia, ya Platón hablaba de una duplicidad con el mundo de las ideas y el mundo material. Inclusive se discute si la comedia *Anfitrión* de Plauto puede considerarse de las primeras obras participes de esta teoría del doble. Sin embargo, el auge de este concepto se encuentra en el Romanticismo, y es natural, si consideramos los ideales de este movimiento. La conciencia del Yo, la valoración de la diferencia frente a lo común y la originalidad, hacen notar que era lo más natural el surgimiento de un concepto, el cual directamente apunta a la construcción de la identidad y a los encuentros con uno mismo. Así es cómo la literatura fantástica del siglo XVIII da paso al *Doppelgänger* de Richter.

Se trata de la imagen "desdoblada" del yo de un individuo externo, en un yo-otro. El sujeto se ve a sí mismo (autoescopia) en alguien que se presenta al mismo tiempo como un doble autónomo, o un doble 'fantástico' que produce angustia y desasosiego porque esa figura viene a perturbar el orden normal y natural de las cosas. Este desdoblamiento

extraño percibido por la conciencia pone en cuestión los fundamentos de la identidad del sujeto y de su diferencia frente al "otro". (Herrero 22)

No usamos el concepto de *Doppelgänger* de Richter en este estudio, pues consideramos que el concepto de doble de Rebeca López Martín abarca con mayor amplitud este fenómeno en la literatura, incluyendo en su estudio ejemplos de la literatura hispanoamericana, precisamente *Las Manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea* tiene por objetivo proponer una definición y delimitar la definición de doble con una amplia gama de ejemplos de la literatura universal. Así presentamos su definición: "el doble aparece cuando dos incorporaciones del mismo personaje coexisten en un mismo espacio o mundo ficcional, cuando, siguiendo la definición de Jean Paul en *Siebenkäs*, el individuo se contempla a sí mismo como un objeto ajeno gracias a una especie de autoscopia" (López 18). Podemos añadir, según la misma autora, otras características a ese concepto como lo son la confrontación. Debe de existir una contemplación del otro que desemboque en la interrogante del personaje respecto a su interpretación de sí mismo o su existencia (tiende a surgir la incógnita en el personaje de quien es el real, ¿él o su doble? Y así lo veremos con Durán). Que el doble comparta las mismas características físicas con el personaje original es un requisito debatible.

Algunos autores sostienen que lo indispensable no es el aspecto físico, sino el mental. De esta manera el doble puede ser un animal, o un objeto, quizás otra persona con distintas características físicas, en donde el protagonista se ve reflejado. Otra característica que puede presentarse, aunque igualmente no es indispensable, es el aspecto oscuro que se materializa en el doble y se deposita en él lo indeseablemente reprimido en la rutina cotidiana. Usualmente, quizás por lo mencionado recién, no existe reconciliación armónica con el doble, sino la acentuación de la rivalidad y el deseo de eliminarlo. La intervención de causas materiales como espejos, retratos y fotografías también es usual, como se aprecia en "El retrato oval" de Edgar Allan Poe o en "El retrato de Dorian Gray" de Oscar Wilde.

Desde ese momento se manifestará el doble en la literatura en distintas formas, géneros. Es por esta razón que también existen distintas clasificaciones dadas por Rebeca López, quién considerará más apropiado hablar de variantes del concepto principal en *Las Manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*:

a) El mismo individuo existe en dos o más mundos alternos que generalmente acaban fundiéndose.

b) Dos individuos con identidades distintas, pero homomórficos en sus atributos esenciales, coexisten en la misma dimensión.

c) El protagonista, por lo general asistente a sus propias exequias, se contempla a sí mismo muerto.

Otra forma de clasificar al doble la presentan Jourde y Tortonese con la distinción entre un doble subjetivo, dónde el protagonista se encuentra con su duplicación; y un doble objetivo, dónde el protagonista observa a otro individuo duplicado. El doble subjetivo se divide a su vez en externo o interno. El primero refiere al doble de forma física, y en el segundo el fenómeno es psíquico, por ejemplo un caso de personalidad múltiple.

Ya establecido el concepto del doble dentro de la teoría, procederemos a aplicarlo al cuento de Amparo Dávila. Tal y como mencionamos anteriormente, en este cuento existen dos incorporaciones del mismo personaje en un mismo espacio ficcional, donde Durán se puede observar a sí mismo como alguien ajeno. También se desencadena una confrontación de dónde surge un conflicto personal: Durán no sabe cuál de sus incorporaciones es real. Así que efectivamente el cuento "Final de una lucha" entra en la teoría del doble con todas sus características básicas. El aspecto oscuro no se presenta en todos los casos de la teoría del doble, sin embargo, por el carácter violento del otro Durán, sí se aplica. El doble es en este cuento el depositario de los sentimientos de violencia reprimida del protagonista. Estos sentimientos se ocultan tanto por indeseables, según los dictados morales del personaje, así como por la vergüenza que siente ante ellos: "tenía que huir de Lilia y librarse para siempre de aquel amor que lo empequeñecía y lo humillaba" (Dávila 48).

En cuanto a las clasificaciones para Jourde y Tortonese, el doble de Durán es subjetivo externo, porque el protagonista se enfrenta a su propia duplicación con el cual comparte una apariencia física. Y según las variantes de Rebeca

El doble es en este cuento el depositario de los sentimientos de violencia reprimida del protagonista.

López, el caso de duplicidad de Durán no las presenta, o por lo menos no de manera obvia, pues no existe esa fundición entre dos mundos alternos como ocurre en el cuento "El otro" de Borges; tampoco presenta identidades distintas el personaje original y su doble, los dos corresponden a Durán; y finalmente, no podemos obviar la apreciación del personaje de sí mismo muerto.

Si el cuento presenta alguna de estas variantes, lo hace de forma muy sutil. Por ejemplo, podemos hablar de una fundición de dimensiones (cómo en la primera variante) si consideramos la casa donde viven Lilia y la sombra como un espacio psíquico. Recordemos el concepto de poética del espacio de Bachelard por medio del estudio de Jeannette Campos Salas: "dentro de estos espacios, el juego del exterior y la intimidad no es un juego equilibrado, pues la intimidad posibilita el ser imaginado y este ser abre la puerta a un mundo que sobrepasa o trasciende lo real" (41). En el caso del relato, esta es una vivienda donde el otro Durán vive con Lilia y dónde este se permite golpearla. También será el espacio dónde ella muere, y dónde una de las incorporaciones elimina a la otra para desterrar esa frustración y violencia reprimida; en otras palabras, es el espacio psíquico dónde se manifiesta todo el inconsciente del personaje, y si bien existe esta fundición entre el juego exterior y la intimidad, como plantea Jeannette Campos; en nuestra interpretación, no es una característica obvia de la trama, que en todo caso necesitaría un análisis más profundo para comprobarse.

Otra de las variantes con una posible aplicación de forma sutil es la apreciación del protagonista de su muerte, pero Rebeca López especifica que usualmente se trata de un personaje el cual asiste a sus propias honras fúnebres. Aun cuando se admita el caso como una ligera excepción de la norma también cabe destacar que no se relata textualmente este acontecimiento, por el contrario sólo se deduce cuando Durán sale de la casa.

Establecidas las principales características del cuento y su cabida en la teoría del doble, podemos percibir una búsqueda de identidad a partir de la otra incorporación del personaje. Durán se reinterpreta a sí mismo, y a su existencia, a partir del avistamiento del doble: "necesitaba averiguar cuál de los dos era el verdadero. Si él, Durán, era el auténtico dueño del cuerpo y el que había pasado su

sombra animada, o si el otro era el real y él su sombra" (Dávila 45). "Necesitaba estar solo, encontrarse" (46). Sin embargo, no sabemos aún porque se ha producido este encuentro. Aunque el encuentro con el doble es un desencadenante de la reinterpretación del personaje de sí mismo, aún desconocemos las circunstancias que motivan esta acción.

Desde los términos bajtinianos, necesitamos de otros para constituir o renovar nuestra identidad, de forma que hay una apertura que nos posibilita el constante cambio en nuestra concientización de nosotros mismos. Sin embargo, Durán parece atrapado en el recuerdo de Lilia. "Había pasado varios años viviendo de aquél recuerdo [...] A veces despertaba por la noche sintiendo que era Lilia quien dormía a su lado, palpaba el cuerpo de Flora y algo por dentro se le desgarraba" (Dávila 47). Parece entonces posible que la reinvencción de su identidad se haya visto imposibilitada durante esos años. Desde la teoría de Bajtín nos encontramos siempre abiertos al otro, sin embargo, en el caso de Durán hay hermetismo. Ya lo corrobora la postura de su mujer que "había respetado su reserva, su otro mundo" (47).

Entonces, la presencia del doble funciona como desencadenante del cambio. La necesidad de Durán de reencontrarse se vuelve más urgente. Decimos más urgente, puesto que cuando pierde a su doble habla de una "angustiosa sensación, mezcla de temor y ansiedad, que a menudo sufría" (45). Aunque aventurarnos a señalar esa sensación como producto de su búsqueda de identidad sería imprudente, sí podemos recalcar cómo la situación de Durán no le es placentera y una reconfiguración de sí mismo podría ser una solución. En este intento de buscarse, recurre de nuevo a la soledad: "se metió en un bar, pero no en aquel adonde acostumbraba tomar la copa con los amigos, sino en otro donde no lo conocieran. No quería hablar con nadie. Necesitaba estar solo, encontrarse" (46). Sin embargo esto no solucionó nada y su situación iba en detrimento. Es por esto que debe llevarse a cabo la lucha, dónde verdaderamente se confronta consigo mismo.

Ya hemos reflexionado sobre la causa de la aparición del doble. Sin embargo no sabemos la razón por la que surge la aparición en ese momento en específico. En múltiples ocasiones el personaje remite a los cuantiosos

años pasados desde su época estudiantil en la cual pretendía a Lilia. También, en su reflejo, Durán señala "el cabello a punto de encanecer". Quizás podemos apuntar a una madurez, no únicamente física sino también emocional. Pero no sólo el paso de los años es un factor de cambio en la vida de Durán. Cuando nuestro protagonista afirma que empieza a encariñarse con Flora irrumpe el primer indicio de la muerte de Lilia: "*comenzó a acostumbrarse a Flora y a quererla. Pasaron años [...]. Apenas se oían los gritos de Lilia, eran muy débiles, apagados, como si...*" (48). Así como Lilia es el origen del problema de Durán, su mujer parece ser una solución. Desde la orientación bajtiniana, la relación con el otro provoca la renovación de la conciencia de uno mismo. La relación con Flora es el impulso de renovación que lleva a Durán al desdoblamiento en el otro para confrontar las frustraciones y deseos reprimidos. El otro es la condensación de sus frustraciones y deseos inconclusos, pues sabemos que Durán ha sentido el impulso de lastimar a Lilia: "*sintió que toda la sangre se le subía a la cabeza y por primera vez tuvo ganas de tenerla entre sus brazos y acabar con ella, hacerla pedazos*" (47).

Esto nos lleva a la muerte de Lilia, representación de la liberación de su recuerdo y el continuar de su vida. Solamente por medio del desdoblamiento, eliminando al otro y a Lilia, donde se han condensado todas sus frustraciones y deseos reprimidos, vuelve a tener dominio de sí mismo. Desde esta interpretación podríamos aventurarnos a pensar que el Durán sobreviviente es el protagonista, a partir de la supervivencia de Flora sobre Lilia, cuya muerte sí es segura: "*varias veces, al caer, tocó el cuerpo inerte de Lilia. Había muerto antes de que él pudiera llegar*" (48). Además, a la otra incorporación del personaje, cuya perspectiva desconocemos, no se le refiere en el texto como Durán, sino como el otro, y en el final se relata que es Durán quién sale de la casa "*hacia la medianoche salió Durán de la casa pintada de gris*" (48).

Podemos concluir que el encuentro de Durán con su doble en "Final de una lucha" es una búsqueda de identidad del personaje por medio del desdoblamiento en una otredad, pues necesita de la alteridad para reconfigurarse a sí mismo. En el caso expuesto Durán ha condensado en el otro sus sentimientos reprimidos de forma que puede confrontarse con ellos. Sólo de esta forma Durán

La relación con el otro provoca la renovación de la conciencia de uno mismo.

puede reconfigurar su identidad, pues el protagonista se encuentra aislado en sí mismo. Este cambio surge a partir de la presencia de Flora, la esposa del protagonista. Por tanto, se han respondido a las preguntas iniciales del proceso interpretativo por medio de la teoría del doble y del concepto de identidad bajtiniano.

La obra de Amparo Dávila, a pesar de su calidad y origen nacional, no ha sido difundida con la amplitud merecida. Así como la teoría del doble ha sido poco abordada, y tiende a limitarse al *Doppelgänger*, el cual es aplicable principalmente a la literatura inglesa. Estos estudios propician la difusión de la obra de Dávila así como la aplicación de la teoría del doble.

BIBLIOGRAFÍA

- Alejos, José. "Identidad y alteridad en Bajtín". *Acta Poética*, vol. 27, núm. 1. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2006 pp. 45-61. Web.
- Beuchot, Mauricio. *Perfiles esenciales de la hermenéutica*. México: Fondo de Cultura Económica (FCE), 2008. Impreso.
- Bubnova, Tatiana Váldez. "Voz, sentido y diálogo en Bajtín". *La voz y la memoria. Palabras y mensajes en la tradición hispánica. Simposio sobre Patrimonio Inmaterial*. México: Fundación Joaquín Díaz; Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2006. pp. 66-75. Web.
- Campos Salas, Jeannette. "La ontología directa de la imagen poética en Gastón Bachelard". *Revista Espiga*, vol.4, núm. 7. Costa Rica: Universidad de Costa Rica, 2003. pp. 35-46. Web.
- Dávila, Amparo. *Cuentos reunidos*. México: Fondo de Cultura Económica (FCE), 1era edición, 5ta reimpresión, 2009. Impreso.
- García Rodríguez, Raul Ernesto y Simone Belli. "Diálogo, identidad y acto personal en la vida colectiva. Una reflexión socio-psicológica y política desde la obra de M. Bajtín". *Inguruak: Soziologia eta zientzia politikoaren euskal aldizkaria = Revista vasca de sociología y ciencia política*, núm. 9. España: Asociación Vasca de Sociología; Euskal Soziologia Elkarte; Universidad de Deusto; Universidad del País Vasco, 2012. pp. 947-955. Web.

Hernández, Silvestre Manuel. "Dialogismo y alteridad en Bajtín". *Contribuciones desde Coatepec*, núm. 21. México: Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMEX), 2011. pp. 11-32. Web.

Herrero Cecilia, Juan. "Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura teorías explicativas". *Çédille: Revista de Estudios Franceses*, núm. extra 2, (ejemplar dedicado a: El mito del doble en la literatura contemporánea de lengua francesa: figuras y significados). España: Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española, 2011. pp. 15-48. Web.

López Martín, Rebeca. "Las Manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea". Tesis doctoral. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2006. Web.

Cuento

La playa

Joselyn Silva Zamora*

La playa estaba casi llena. El guardia de la entrada les asignó una fila y una columna, tecleó la información en su computadora y les dio un ticket con las coordenadas asignadas. Un guardia distinto los llevó hasta ellas. Los padres y el hijo se instalaron en el cuadro que sería suyo las próximas cinco horas. Los camastros que les asignaron eran de color azul y tenían espacio extra en la parte de adelante, para que el niño jugara en la arena. En total, los tres podían disponer de unos veinte metros cuadrados de playa.

El padre además consiguió un permiso para que él y su hijo pudieran meterse al agua. Tramitó la solicitud un año antes y sólo a algunos les confesaba lo que tuvo que dar para obtenerlo. El niño sonreía al ver la banda amarilla que rodeaba su muñeca. Las personas menos afortunadas se conformaban solo con ver las olas a lo lejos, sentir la sal sobre sus mejillas y oír los ruidos de gaviotas que salían de los altavoces.

Mientras la madre tendía las toallas en los camastros, el niño se despojó de su camiseta y tomó de la mano a su padre, de manera insistente, quejosa y ansiosamente. Señalaba el mar como la mayor riqueza que jamás estuvo frente a sus ojos, y lo era. Las restricciones para acceder a las áreas de playa y río habían comenzado casi diez años antes; el padre era lo suficientemente viejo para recordar ir de vacaciones y poder meterse al mar cuando y como quisiera. Sin embargo, evitaba recordar la época de las prohibiciones y todas las alertas rojas que les hicieron.

Por fin cedió a la petición de su pequeño y, después de quitarse la camiseta, caminaron juntos por el pasillo de arena. Un guardia leyó el código en sus muñecas y los dejó pasar hacia el mar. Las olas. La sal. El niño riendo por el agua fría que acariciaba sus pies por primera vez. El padre sonriendo y poniéndose las gafas oscuras, peinándose el cabello hacia atrás con las manos.

* Egresada de Licenciatura en
Literatura Latinoamericana,
Universidad Iberoamericana.

En la arena clara se distinguían tres clases de cosas: las rocas pulidas, sobre las cuales podían pararse y que además formaban caminos exageradamente bien trazados; las estrellas marinas y los caracoles espinosos. El padre le enseñó a su hijo como moverse de una roca a otra, y a reconocer en dónde podía sentarse para disfrutar del agua acariciándole el pecho. No podían adentrarse para nadar en aguas profundas, pero eso no les molestaba.

Cada tanto tiempo algún guardia caminaba detrás de ellos y verificaba la banda amarilla. Les recordaba no tocar a las estrellas ni a los caracoles y también les advertía sobre las multas que acarrearía llevarse agua de mar en un frasquito. Alguien lo intentó, pensó el padre. El niño no entendió nada, simplemente giró de nuevo al horizonte y rio a carcajadas cuando el agua le salpicó las mejillas.

El padre, satisfecho, dejó al niño sentado y volvió donde estaba su esposa para beber algo. Le apetecía una cerveza, pero hacía varios años que las habían quitado en la mayoría de los espacios, así que se conformó con una limonada y un sándwich, hubiera sido un lujo conseguir una ese día, con todo ese calor.

La mujer estaba recostada boca arriba disfrutando del sol y el aire fresco. El hombre, quien se acostó también, estaba tranquilo de poder ver desde ahí a su hijo, quien jugueteaba con la arena. Su cuerpecillo blanco tenía manchas aún más blancas por el bloqueador mal aplicado y de a poco se coloreaba también de canela. El padre sabía que debía sacarlo en un momento más y también que tendría un berrinche asegurado.

Algo andaba mal. El pequeño se levantó y miró hacia sus padres. El agua que lo mojaba instantes antes ya ni siquiera lo tocaba y en cambio, se replegaba hacia adentro, como pulpo que retrae sus tentáculos. Los otros bañistas se pararon también, confundidos. Los guardias solo observaban. Y alguien gritó para que se activara un protocolo.

El niño notó una expresión de terror en el rostro de su padre, al mismo tiempo que su madre gritaba. Al girar su cabecita, miró cómo el agua comenzaba a alzarse varios metros por encima de él, en una gran maraña de olas y espuma.

La alerta roja se encendió y los guardias se apresuraron a activar las barreras. Paredes transparentes de varios metros de altura rodearon la playa para impedir que el agua llegara hasta ellos. El padre enloqueció al mirar a su hijo detrás de las paredes. El pequeño lo miró sólo una vez

más y giró de nuevo hacia el agua; ésta lo hipnotizaba. El hombre corrió hacia la pared y le gritó al pequeño que fuera hacia él, pero era inútil, su hijo no podía escucharlo. Los guardias apartaron al padre y alguno tuvo que someterlo.

El resto de la gente que quedó atrapada del otro lado de las paredes las golpeó con fuerza, exigiéndoles a los guardias que los dejaran entrar, pero aquellos no se movieron y los miraron con indiferencia. Un grupo de mujeres les gritaron hasta que se quedaron sin voz, mientras volteaban repetidamente a ver la ola, cada vez más alta. Los segundos parecieron una eternidad. La gente del otro lado de la pared gritó por última vez mientras el agua comenzaba por fin a descender sobre ellos.

El niño pequeño no entendía nada. Jamás cruzó por su cabeza la palabra muerte. Ni siquiera extrañeza. Ni melancolía, impotencia o pudor. El agua lo golpeó violentamente contra el fondo, rasgó su piel con los caracoles espinosos, lo quemó por la fricción con la arena e irritó su nariz y laringe por la sal. El chico podía sentir la presión en sus oídos, intentaba gritar, pero la corriente le ganaba e inundaba sus pulmones, su estómago. Rodó hacia la pared transparente hasta que algo lo sujetó. Por miedo no abrió los ojos, pero sintió claramente cómo una mano lo detenía.

El niño se dejó menear entre la corriente y la mano que lo mantenía fijo, con dedos finos de acero. Cerró sus ojos y un dedo más –nunca supo si era del mismo ser– le acarició la mejilla. El agua seguía agitándose y estrellándose contra la pared transparente, mientras la gente al otro lado seguía tomando el sol y bebiendo limonadas.

Cuando el agua se calmó, los altavoces anunciaron que la catástrofe había sido detenida, que no existía riesgo alguno y que quedaba prohibido el acceso a la playa hasta que el agua descendiera a su nivel normal, varios metros menos de donde estaba ahora. La presa transparente contenía la furia de la naturaleza; el horizonte era una mezcla heterogénea de arena, cuerpos y agua sucia. Nadie recordaba haber visto gente del otro lado de la pared y el padre del niño no podía gritarlo ya. Nadie se dio cuenta tampoco que él y su esposa habían dejado sus camastros sin llevarse sus cosas.

Los playistas seguían bebiendo y los niños seguían jugando con sus castillos de arena. En el agua, el pequeño seguía atrapado por una mano desconocida y sus pulmones

**El niño pequeño
no entendía nada.
Jamás cruzó
por su cabeza la
palabra muerte. Ni
siquiera extrañeza.
Ni melancolía,
impotencia o pudor.**

ya estaban llenos de agua. Las mujeres que habían golpeado la pared, llamando a gritos a los guardias, tampoco respiraban ya. El agua los había cubierto a todos.

Esa paz que fluía con la corriente marina duró sólo un instante, pues el sistema dejó de funcionar. Las computadoras enloquecieron y mostraron números rojos en las paredes transparentes. El resto de la superficie de las paredes pronto se tornó rojo, sin dejar su transparencia, lo que llamó la atención de los playistas. De repente las paredes lanzaron rayos de luz hacia el agua y mostraron imágenes escalofriantes. Los playistas podían ver todos los cuerpos ahogados hacía unos instantes, pero también una enorme cantidad de cuerpos en el fondo, cadáveres enterrados en la arena, bajo las rocas y los caracoles espinosos.

Muertos de terror, los playistas y los guardias, vieron cómo varios de esos cuerpos se levantaban y se acercaban a la pared. El más alto de todos ellos llevaba a un niño del brazo y avanzaba decidido hacia aquella pared, por donde el agua comenzaba a filtrarse.

Fotograma

Luis André Armenta Espinal*

Deslizo la puerta lentamente. A través de la ventana, detrás de las cortinas, una luz nocturna me ofrece la penumbra. Entre sombras, tu silueta me sorprende en el centro de la habitación. Eres una fotografía sobrepuesta en la oscuridad. Inmóviles, nos recostamos y transformamos nuestras sombras en un abrazo.

Nos comunicamos con los movimientos, la piel es nuestra lengua y hablamos con el cuerpo; transcurren charlas selladas por la noche. Comienzo a susurrar, busco un rostro... palpo con mis manos el lugar donde debería estar; lo siento y sólo veo un vacío, una mancha en tu figura. Es como si alguien hubiera arrancado tu rostro de la fotografía.

Quiero hablarte al oído, contarte mis secretos e ilusiones, pero no te encuentro. Solo me queda el desastre de tinta que es tu semblante. Intento recordar qué es lo que había en ese espacio. Te tomo con fuerza, temo olvidar el resto de tu cuerpo. Debo aferrarme a ti o desaparecerás con la mancha. Quiero escuchar tu voz, que me hables de tus viajes y del clima del otro lado del muro. Deseo saber lo que pasa por tu mente, que me lo muestres en una fotografía y me señales donde estoy en ella.

Rasgo el silencio con un sollozo que no alcanza a hacer eco. ¿Qué hay de nuestros recuerdos? Tampoco los encuentro. Son fotogramas incompletos, quizá jamás revelados. Si estuvieron allí alguna vez, ahora no lo sé. ¿Y tus ojos? Tampoco los recuerdo. Tan solo flotas en la oscuridad como un vacío que tomó por huésped tu cuerpo. Tus labios son un mito, un deseo arcano. Besos esfumados que se convirtieron en polvo finito, exiliados en un rincón desconocido para mí.

No hay rostro, no hay pista alguna. Necesito un indicio de tu ser, un recuerdo texturizado tan siquiera. Necesito

* **Estudiante de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación en el Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades del Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Autónoma del Estado de Morelos.**



Tomo tu mano y
lentamente termino
por arrancar el
hueco inverosímil
de tu cuerpo.

saber que estás ahí, que existe alguien detrás de ese rostro eclipsado. Comienzo a intuir que jamás ha habido tal cosa. Que aunque la mancha se difuminara, el vacío seguiría ahí, ahí.

El pensamiento es corrosivo y dejo de buscar; no tiene sentido temer. Tomo tu mano y lentamente termino por arrancar el hueco inverosímil de tu cuerpo. No sé por qué no me sorprende. Eres ausencia.

Me levanto con lentitud, corro las cortinas y me pregunto por qué, después de tanto, todavía es de noche.

Senilidades

Miguel Ángel Castelo Arteaga*

Otra vez estos hijos de su puta madre no me dejan dormir. Todas las noches es lo mismo. Me vienen a tocar la puerta, me jalan la cobija, me echan quién sabe qué tantas cosas en la cara, en mi oído... Después de que mi hijo se va a trabajar, ellos empiezan con sus cosas.

El otro día estaba la pinche señora ahí nomás paradita en la entrada. Entró a registrarse para ver qué se llevaba. Diariamente entra al cuarto en la madrugada y revisa los cajones, abajo de la almohada, la bolsa que me traje del sur, la ropa sucia.... Yo nomás la veo porque no vaya a ser que un día me mate ahí mismo.... No sé qué hace con mi ropa; de seguro la vende, la regala... pues a ella no le queda, o se la da a su hermana, ¿qué porquerías hace que roba mi ropa para dársela a su hermana? Si quiere comprarle ropa, ahí esta Soriana. Le voy a decir a Minerva que se fije qué ropa usa su suegra. La bolsa de calzones que me compró Alejandro hace ocho días ya no está, el fondo rojo que tenía en el cajón, de percal ni la chamarra que me regaló en navidad... Mis blusas también se las llevó...y hace un año hizo lo mismo con mis zapatitos y mis botas. ¿Tanto le cuesta gastar su dinero? ¿O es que la usa para hacer mal? ¡Ni lo permita Dios! Pinche vieja puerca... cochina....

También un día la vi encuerada paseándose por el altar. Eso no está bien, se burla de Dios... Y luego el cabrón que tiene por hijo... ¿de qué le sirve que sea estudiante? Sabe leer, sabe escribir, y aun así todas las cosas que me hace, ¿acaso los libros le dicen "anda, haz el mal"? No, eso no está bien.... Anoche me metió un palo en la cola y todavía me duele cuando voy al baño; se asoma por la ventana para juzgarme... ¿Qué me ve? Yo no le hice nada, que vaya a juzgar a su madre mejor. Viene y me toca la cabecera, mete palos abajo de la cama y la mueve...

Los voy a demandar, a ver si con la justicia van a andar haciendo lo mismo que hacen estando aquí. Pero Dios ve

*** Estudiante de Licenciatura
en Lengua y Literatura
Hispanoamericana en la Facultad de
Humanidades y Ciencias Sociales,
Universidad Autónoma de
Baja California.**

todo eso, con él lo van a pagar. Tarda, pero no olvida. Yo nomás me la paso tragándome los corajes, por eso es que estoy jodida. Hasta la boca tengo amarga de tanto pinche coraje. En Veracruz yo no tomaba medicina y el doctor de allá me dijo que no ocupaba tanta...

Y luego la comida... de por si no tengo hambre y cuando tengo, me la trae toda fría y puros huevos... Ellos comen temprano y buena comida: su pedazo de carne, pollo... a mi puros pinches huevos. ¡Ah, pero al pinche hombre! A las seis de la mañana llega a comer su pierna de pollo y ni siquiera un refresco me trae.... No le he dicho nada a mi hijo porque él esta enfermo, pero ya vio lo que hace. Ese día hasta enojado se fue a trabajar... Pues que se haga la voluntad de Dios, todo lo que me hacen lo van a pagar, porque a mí no me hacen nada, a Dios es a quien se lo hacen...

¡Ah, pero al pinche hombre! A las seis de la mañana llega a comer su pierna de pollo y ni siquiera un refresco me trae.

El baño, todo puerco me lo dejan. Cuando entro no aguanto el olor y por eso me salgo. Ni agua le pueden echar, si yo ya no puedo cargar la chingada cubetita. Le voy a decir a mi hijo que compré mi boleto y que me voy a mi casa. Ahí la gente da, como no, la gente da. Aunque sea caridad voy a pedir. No quiero nada ya... aquí nomás me trago los corajes. Me voy a morir de puro coraje. Un día de estos voy a amanecer toda tiesa. Diariamente, diariamente es lo mismo.

Ya es señora grande, debe tener experiencia, pero no, Dios no le da un pensamiento bueno para que deje de hacer groserías.... Y luego el pinche hombre que llega en la madrugada. Nomás se va mi hijo y se encierran en el cuarto... ahí se la pasan. ¡Ay no! ¡Ni lo permita Dios! Se lo monta así sin más... como ha de tener su cosa toda aguada... Otra vez anda metiendo palos ese cabrón... Ya se metió entre la cobija, pero lo voy a agarrar... ¡¿Dónde está el chingado palo?! Acá está...

De Diógenes a Descartes

Miguel Ángel Romero Méndez*

El día de hoy, durante mi ronda, recorría el parque junto al convento, aproximadamente a las 20:00 hrs me percaté de que dos personas discutían. Decidí acercarme para poner orden y pregunté qué pasaba. El primero en responder fue un sujeto de sexo masculino que se identificó como Diógenes Uribe, filósofo, eterno buscador de la verdad, maestro de los misterios pitagóricos y guardián de la casa del Ser. Dijo que repasaba el antiquísimo problema de la posibilidad de existencia del vacío cuando percibió, clara y distintamente, que se acercaba una jauría de perros ferales que parecían descender del mismísimo Cerbero, frente a los cuales Escila y Caribdis daban risa. Solo pudo escapar porque en su mochila llevaba varios volúmenes de Hegel, con los cuales se defendió como la Providencia le dio a entender. Afirmó que no era la primera vez que resultaba atacado por esas bestias del infierno y que la propietaria estuvo presente durante el ataque sin inmutarse ni parpadear pese a que estaba en riesgo una mente brillante.

La dueña de los canes, Irene N., rechazó la versión del filósofo. Dijo que no existía tal jauría de perros, que Rocky, el más grande, apenas superaba los veinte centímetros de alzada. Agregó que en ningún momento atacaron al hombre; que varias veces lo había sorprendido jugando con ellos y que esta ocasión no fue diferente: vio a los perros jugar con él antes de que el maniaco empezara a perseguirlos mientras gritaba que no dejaría que unos cuadrúpedos se burlaran de la especie de los viciados infames.

El filósofo Diógenes respondió que eran bípedos implumes, no viciados infames, y negó rotundamente que las cosas sucedieran de esa manera. Después de un momento dijo que, pensándolo bien, tal vez la mujer tenía razón, puesto que no sería la primera vez que los sentidos engañan a las personas, incluso si se trata de un filósofo de futuro prometedor.

* **Estudiante de Licenciatura en Filosofía en el Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades del Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Autónoma del Estado de Morelos.**

Consideré que mi obligación como representante de la ley era mediar, así que les dije que podían arreglar las cosas en el juzgado.

Que recordaba, no en un sentido platónico sino en un sentido pedestre, que había jugado con los perros, puesto que era más schopenhaueriano que spinoziano; que los perros le habían arrebatado la bolsa que contenía una exquisita pata de vaca; que los persiguió durante un rato antes de que su carrera fuera frenada por una bolsa de mano que se estrelló en su cara; que se levantó y que por eso discutían.

Consideré que mi obligación como representante de la ley era mediar, así que les dije que podían arreglar las cosas en el juzgado o bien, llegar a un acuerdo que satisficiera a ambas partes y, de esta manera, resolver el problema. La mujer dijo que se conformaba con una disculpa por la forma tan grosera en la que se comportó con ella y con sus mascotas. Él dijo que no tenía problema en disculparse siempre y cuando le repusieran su pata de vaca. Ella dijo que no tenía una pata de vaca, pero sí unas albóndigas. Él dijo pensante que la res extensa, en forma de pata o de albóndigas no deja de ser res y aceptó el trato.

Canela

Tania Viridiana Hernández Rivera*

*Tú contra lo que quiere vivir, contra la ardiente
nebulosa de almas, contra la
oscura, miserable ansia de forma.
Dulce María Loynaz*

Una mesa en el centro. La madera es fuerte y oscura como la piel de esa abuela que nunca conoció pero que vio en una fotografía escondida en el cajón del ropero. Tres sillas, sólo dos ocupadas. La tercera silla reservada para las visitas que nunca llegan. La hija no recuerda que haya existido una cuarta, siempre han sido ella y su madre, siempre acompañadas por la ausencia de unas manos callosas que trajeran pan a la mesa, ausencia del sudor y calidez del otro sexo. Ambas esperan a que el agua se caliente en la olla quemada por el tiempo, negra igual que la mesa y las ramitas de canela sobre ella. La asfixiante espera se perfuma en silencio con las cortezas de madera amarga.

La hija tiene la mano sobre su vientre deseando que se encuentre seco, desértico, que huya de su cuerpo la humedad, la vida, siguiendo el ejemplo de los ojos de su madre que nunca llora ni siquiera cuando habla de la abuela a quien nunca conoció, o al mirar la tercera silla siempre vacía. La madre mientras tanto observa la nada, intentando no mirar a su hija. Una furia ardiente hierve desde el centro del pecho, opacando la tímida calidez del agua en la olla quemada. Desde la otra esquina del cuarto siente los ojos de la abuela que nunca conoció reclamando el que haya canela dispuesta para el té:

—No supiste cuidar a tu hija —dice—, la mancha de su vientre quedará por siempre: es una pérdida. La tercera silla será ocupada por alguien como tú, sucio, inútil e impuro. Nunca habrá visitas en esta casa, nunca habrá manos callosas que traigan el pan: siempre estarán solas...

* **Estudiante de Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas en la Facultad de Letras Españolas, Universidad Veracruzana**

Los ojos de la hija se dirigen al débil fuego que intenta calentar el agua, lo observa como si con ello la llama ardiera más deprisa. Ve la figura de la abuela soplando para apagar el fuego y que el té nunca esté listo:

—Eres una pérdida, mujer de la calle: ¡Putá! —se persigna—. Eso que crece en tu vientre nacerá con la marca del abandono en la frente. Así como tú que no conociste a nadie que ocupara la tercera silla, tu vientre parirá el pecado. Eres hija del abandono y tu destino es ser abandonada, así como tu madre antes de ti, como la abuela que no conociste, como lo será Eso que crece en tu vientre...

El olor de la canela se extiende en el cuarto, aún a pesar de la abuela que nunca conoció su rígida silueta oscila entre la madre y la hija, vuela entre ellas para hacer hervir las entrañas. El agua ante su presencia se mantiene helada. La hija aprieta su vientre, siente como se llena. El té no podrá vaciar aquello que se aferra a la vida: ella, la hija del abandono traerá más abandono al mundo.

Después de un rato la madre se levanta, contempla a la abuela que nunca conoció y hace crecer el fuego, vuelve a sentarse. El agua lucha por dejar la frialdad, lucha contra la nebulosa transparente que es la anciana de piel canela, lucha contra el ardor de las mujeres que opaca el de la estufa: por fin hierve y comienza a regarse, todas ven el líquido que se derrama. A la hija le parece divertido, imagina que el té inunda la habitación y que con algunas ramitas de canela se hará una balsa y se marchará lejos. Ella podría irse, vivir su abandono en otro lado, dejando otra silla vacía en esa casa. La abuela que nunca conoció niega con la cabeza y la hija cierra los ojos para no dejar salir el llanto y se pregunta ¿Cuánto tiempo le tomará tener los ojos tan secos como la madre que nunca llora?

La madre se levanta y apaga el fuego. Sirve el té en una taza enorme, sin azúcar, amargo como ver la tercera silla vacía y la posibilidad de una segunda. Lo pone delante de su hija, "bébelo", dice. La hija lo toma, no sin hacer una mueca al sentir lo caliente en la boca. No siente amargura mientras bebe la canela, Eso que crece en el vientre lo endulza un poco.

Esperan dos, tres, quince minutos y todo sigue en abrumadora calma. La anciana que recomendó usar canela aseguró que funcionaría antes de que el día llegara. La abuela que nunca conoció abre las cortinas y deja entrar la resolana que se burla de los intentos por acabar con la maldición del vientre fértil. La madre sirve más té en la taza enorme. La hija da un sorbo.

—Ingenuas. Sigán rogando porque su vientre se convierta en un pozo oscuro y sin fondo como lo son sus ojos. Sigán engañando con el olor de la canela al repartidor de almas que ha tocado la puerta de esta casa. La única visita que tendrán ¡Invítenlo a pasar y que ocupe la tercera silla siempre vacía! Dejen que se instale el pecado en esta casa digna de él. Toma otra taza de canela o si prefieres dale unas mordidas a las ramitas que están sobre la mesa. No servirá de nada. Hija del abandono traerás más soledad a esta casa.

La hija sigue el consejo de la abuela que nunca conoció y muerde dos ramitas de canela. Mastica y traga, la canela no quiere instalarse en su cuerpo, la expulsa en el suelo junto con el té. La madre saca del cajón otro rollo de ramitas y lo pone en la mesa. Ambas se ponen a masticar la canela: una para acabar con la tristeza, otra con la soledad. Las gargantas arden, pero continúan masticando. Todo es mejor que ese hoyo en el pecho, que esa sensación de peso en el vientre, que el llorar por recordar las manos callosas que pudieron haber traído el pan y que sólo sirvieron para acariciar el alma que ya no siente nada.

La abuela que no conoció se ríe, abre más las cortinas. La luz se impregna en la cara de las mujeres que mastican canela y acentúa la amargura de la escena. Las voces de la calle anuncian que han perdido. Un nuevo fruto del abandono llenará de llanto esa casa, casa de ojos secos y mujeres sin lágrimas.

—Hace muchos años yo estuve en tu silla —dice la madre—, la canela no me ayudó tampoco. Lloré cuando amaneció y ahí se fueron todas mis lágrimas. Ese día sentí cómo te aferraste a mi vientre, justo como sentirás ahora. ¿Por qué naciste y no decidiste nadar en las aguas de canela? Pudiste lavarte con esas aguas y vivir lejos del pecado. Por tu culpa la tercera silla está vacía.

La hija no escucha y continúa masticando las ramitas de madera amarga. La abuela que no conoció sigue riendo, se acerca y acaricia su mejilla. Lágrimas prófugas corren por el rostro de la hija.

—Anda, llora hija mía. Después de hoy tus ojos estarán por siempre secos— presagia la abuela que nunca conoció.

La madre de súbito se levanta con furia: ¡Deja las lágrimas de mi hija! ¡No seques sus ojos y seca su vientre! Las risas se hacen más fuertes. La madre arroja a un lado la mesa y tira las sillas, el agua que aún quedaba en la olla

Ese día sentí cómo te aferraste a mi vientre, justo como sentirás ahora. ¿Por qué naciste y no decidiste nadar en las aguas de canela?

quemada por el tiempo que estuvo en el fuego. Sujeta a su hija del brazo, le quita una ramita de la mano y la rompe frente a sus ojos ¡Niña tonta! La canela tampoco te ha salvado. ¡Vete de mi casa! La lleva hasta la puerta. ¡Por tu culpa tengo dos sillas vacías!

La hija camina hacia la catedral, aunque sabe que ha perdido el derecho de pararse en ese lugar santo, de intentar mirar a Dios por encima de las altas cúpulas. Se persigna antes de entrar, se arrodilla frente al altar aún con el sabor de la canela en la boca y pronuncia una oración firme, constante y cristalina. La abuela que no conoció deja de reírse y pone su mano color madera amarga sobre el vientre de la hija. Reza con ella.

Las mujeres suplicantes son ajenas a lo que ocurre en la casa de las sillas vacías. La madre ha roto todo, grita furiosa, busca los cerillos y enciende una ramita de canela que tira junto a la mesa. Continúa encendiendo las ramitas y las arroja por toda la casa. Levanta la tercera silla, se sienta. Ve el fuego extenderse por la casa, pero no importa. La tercera silla ya nunca más estará vacía.

El olor a canela quemada despierta a los demás habitantes del pueblo que se precipitan a buscar a la madre. La hija continúa con sus rezos, su nariz es ajena al olor picante de las ramitas de madera amarga. La abuela se ríe, no con burla. Acaricia la cabeza de la hija.

—Está hecho, hija mía. No habrá más sillas vacías en esa casa.

La hija se levanta, se persigna y sale de la iglesia. Siente algo cálido entre las piernas. El líquido rojo que llega hasta los tobillos no la detiene. Ligera, avanza más allá de los límites del pueblo, sin sentir el peso de más sillas vacías, libre por primera vez en la vida, libre de buscar unas manos callosas y el sudor cálido del otro sexo. La abuela que no conoció sonrío y ve a su nieta alejarse en dirección contraria a la de todos los habitantes que corren con cubos de agua, mientras gritan que el olor a canela es insoportable.

Poesía

Somos fortuitos

Eduardo Hidalgo Trujillo*

*Somos fortuitos
somos fugaces y casuales*

*La muerte llega como un golpe seco
y saluda a la audiencia
mientras el cuerpo de los muertos
se desvanece en la noche de velación.*

*La carne, otrora llena de vida,
se desprende poco a poco de los huesos
sienten los muertos una inyección de morfina
y sus músculos vuelan entre oraciones,
lágrimas y cantos devotos.*

*Somos fortuitos
somos fugaces y casuales*

*La muerte llega de noche
nos observa en silencio
examina nuestros hábitos
toma el cuerpo del ataúd
y nos devuelve cenizas.*

*La vida se resume a ese instante
que ha de durar para siempre
cuando queman tu cuerpo
cuando entierran tu cuerpo
cuando lloran tu cuerpo.*

*** Estudiante de Licenciatura
en Filosofía en el Centro
Interdisciplinario de Investigación
en Humanidades del Instituto
de Investigación en Humanidades
y Ciencias Sociales, Universidad
Autónoma del Estado de Morelos.**

*Somos fortuitos
somos fugaces y casuales*

*La muerte llega con un libro bajo el brazo
y, paciente, se dispone a leer
mientras los demás se preguntan la hora.*

Forever young

Eduardo Hidalgo Trujillo*

*Morir a los 20, a los 30, máximo a los 40
es la única forma de alcanzar la juventud eterna.
Llevar la vida al límite, hacer todo a la vez,
a ritmo de be-bop y música punk.*

*Como lo hicieron Kerouac, Cassady, Morrison, Johnson,
/ Moon, Winehouse
y todos esos locos iluminados que, parados frente al
/ absurdo de la existencia,
vivieron de prisa para morir sin haber conocido la vejez.*

*Y ahora, muertos, más muertos que Jesucristo,
no se arrepienten de nada.*

*** Estudiante de Licenciatura
en Filosofía en el Centro
Interdisciplinario de Investigación
en Humanidades del Instituto
de Investigación en Humanidades
y Ciencias Sociales, Universidad
Autónoma del Estado de Morelos.**

Preguntas de un traductor obrero (after Brecht)

Eduardo Hidalgo Trujillo*

*Todo mundo sabe quién es Shakespeare.
Todo mundo ha escuchado de Cervantes.
Todo mundo sabe quiénes son Whitman y Baudelaire y Poe.
Todo mundo sabe de quién es la frase: «Pienso, luego existo»
(una mala traducción, by the way).
Todos sabemos que alguna vez hubo un tal Kafka,
un tal Borges, un Bukowski, un Kerouac, un Ginsberg.
Todos, en el mejor de los mundos,
los hemos leído y releído en nuestra lengua materna.*

*Pero, ¿dónde quedan los nombres de aquellos
/ que los han traducido?;
¿quién conoce el nombre del traductor de sus autores de
/ cabecera?;
¿en qué enciclopedia están registrados los nombres
de quienes nos permiten leer?
¿Acaso alguien, algún día, traducirá estas frases
para que alguien más las lea a miles de kilómetros
/ de distancia?*

*El traductor, como el lector y el obrero,
es el hombre sin historia.*

* **Estudiante de Licenciatura
en Filosofía en el Centro
Interdisciplinario de Investigación
en Humanidades del Instituto
de Investigación en Humanidades
y Ciencias Sociales, Universidad
Autónoma del Estado de Morelos.**

Soneto

Diego Pérez Carrillo*

*En el profano jazz alternativo
los compases reposan la tormenta
de las notas que juegan con el ritmo
swing, deliberando decadencia.*

*Hay en su esencia el insondable abismo
de emociones sublimes y complejas
donde yace el espíritu esquivo
del trémulo artista ebrio de tabernas.*

*Los delirios susurran los sonidos
con los acordes de séptimas menores
y elegancia en graves percusiones.*

*Bienaventurados sean los sombríos
borrachos de sombras y desamores
al regocijo de buenas canciones.*

*** Estudiante de Licenciatura en
Filosofía en la Facultad de Filosofía
y Letras, Universidad Autónoma de
Chihuahua.**

Romance de cadencia

Diego Pérez Carrillo*

*Entre lo siempre posible,
vine a nacer a este mundo
donde imperan certezas
mezquinas y de mal gusto,
pues nada en este paisaje
posee sendero con rumbo,
no hay nombre, ni sentido,
salvo el instante infecundo.*

*Los placeres del instinto
inclinan al vano consumo.
Y en el vacante pedestal,
entre poetas y demiurgos,
la Verdad y la Belleza
ya sin mártir y sin luto
se venden en oferta
al proxeneta del vulgo.*

*Ellas gimen como putas
revoltosas y sin pudor,
pregonan revolución,
ignorantes de Epicuro,
solo buscan diversión
en un hedonismo burdo.*

* **Estudiante de Licenciatura en
Filosofía en la Facultad de Filosofía
y Letras, Universidad Autónoma de
Chihuahua.**

*¡Vuelvan a las sombras
y al silencio rotundo!
ocultas por la vanidad
los lamentos y susurros.*

12 de abril

Edgar Humberto Paredes Ornelas*

*Esta noche ha sido un guiño deshojado,
una de tantas luces en mitades,
otro baile a solas con el ruido.
He comprado. He entrado a un concierto gratuito
y he visto las tibiezas disparadas
y un rostro porcelana que se burla de mi sueño.
Cientos de lenguas que tañen sobre el aire
arman mi ser de piedra que palpita.
¿Qué ha sido de aquella que venía?
¿Cuánta gente ha plantado su bandera invisible
en mi espalda?
Paso la hoja. Un silencio.
Pienso en los pliegues más felices de la nada.
Mi casa es un temblor de mudos complementos
y me gusta la frialdad sobre su pecho.
Pienso en que alguien puede disfrutarte.
Hijo de la ausencia, me resumo:
hielo, muralla, pena de carne,
y al centro de mi sangre
el polvo como un dios.*

* **Estudiante de Licenciatura en
Lengua y Literatura Hispánicas en
la Facultad de Letras Españolas,
Universidad Veracruzana.**

Metáforas al aire,
núm. 3, julio-diciembre, 2019.
p. 118
ISSN: 2594-2700

Cómo se hace un poema

Claudia Marianela Rangel Águila*

*El espantoso pensamiento de una habitación
y la inevitable necesidad del determinativo en singular.*

*Para las imágenes huérfanas que planean fugaces
sobre nuestras inocentes cabezas.*

*Ignorando que, en una madrugada adversa, un imprudente
equivoca en mirarlas y reconocerlas.*

*Y como tijeras, hunden sus dientes en sus límites dispersos
amputando a veces los dedos,*

*a veces torsos completos. Y las cosen torpes
al febril sueño de la realidad en que son abandonados.*

*Un collage de cadáveres en mora
hacia la reencarnación en un nuevo significado.*

*** Estudiante de Licenciatura en
Letras Hispánicas en el Centro
Universitario de Ciencias Sociales y
Humanidades, Universidad
de Guadalajara.**

El mar en sus ojos

César Miguel Jiménez Quintero*

*La primera vez que vi el mar
fui con mis padres y mi hermano
nunca había visto nada parecido
ni siquiera sabía que el mar existiera.*

*Me puse uno de esos sombreros
que llevan los capitanes de la marina.
y me tomé una de esas fotos que dejas en la sala de tu casa.*

*La otra vez miré una chica,
no tenía los ojos azules, ni nada parecido.
Sólo que llevaba el mar en sus ojos.*

*Recordé el mar, desde la marea violenta que inundaba
/ el puerto
hasta la marea callada, que te dejaba meter los brazos.*

*La chica me recordaba el mar.
Y el mar era todo y nada al mismo tiempo.
Era tan deslumbrante verlo a lo lejos, pero al igual que la
/ chica, estaba lejos.*

*** Estudiante de Licenciatura
en Nutrición en la Facultad de
Nutrición, Universidad Autónoma
del Estado de Morelos.**

Tempora

César Miguel Jiménez Quintero*

*Revisó mi cuerpo desnudo y pasajero,
maltrecho, cargado de señales de guerra.
como si nada, como si me hubiera pasado
encima el camión de las cinco y treinta.*

*Pero algo es diferente, algo más allá,
más diáfano y sutil, un olor penetrante y corrosivo
es un perfume de azafranes marchitos.*

*y mis labios huelen a esa galantería innecesaria.
Y mi cuerpo apesta a unas manos fugaces.
Y todo...
Todo en mi vida, sin importar la hora, ni la distancia.
Todo me sabe a ella...
como si no pasará el tiempo.*

*** Estudiante de Licenciatura
en Nutrición en la Facultad de
Nutrición, Universidad Autónoma
del Estado de Morelos.**

¿Viste ayer al niño que buscó galletas en el basurero cerca del parque?

Nayeli Rodríguez Reyes*

*Los inviernos de angustia
 las cascadas muertas
 el desierto apocalíptico de tus pestañas rotas
 los ojos grises del girasol que tienes en la boca
 tal vez son margaritas dulces o perfume de mar
 / o brisa o llanto.*

*Ciego, vas caminando ciego
 solo como una pluma al viento
 o una moneda antigua
 que se queda en la alcantarilla de la avenida principal.*

*Eso de buscarnos en tus sueños
 a las tres de la mañana ya no me gusta.
 Eso de tocarte el alma para mecerla
 para cantarle la canción de cuna de la ciudad ya no me gusta.*

*Lejos, muy lejos estás
 de los versos tuyos escondidos
 en las dunas cerca de la playa.*

*¿Viste ayer al niño que buscó galletas en el basurero cerca
 del parque?
 ¿Lo viste balbucear versos lechosos que formaron tres
 / poemas a la mujer que lo abrazó tan fuerte como a un hijo?*

*Como a un hijo que se quiere y se le deja
 como a un hijo que se asfixia*

*** Egresada de Licenciatura
 en Lengua y Literatura de
 Hispanoamérica en la Facultad de
 Humanidades y Ciencias Sociales,
 Universidad Autónoma de Baja
 California.**

*como a un hijo que se entierra
que se entierra en la tierra seca del campo seco
que se entierra en el mar
que se entierra en la calle.*

*No nos vimos cuando cruzamos La Novena
y compramos dos nieves de limón,
ni cuando me detuve a ver al tragafuegos.*

*Tampoco te vi anoche
sólo te vi en mis sueños
pero no estabas ni en la oficina o en el cine, en el banco
/ o en la plaza.
Te vi alejarte al desierto, solo, ciego, solo y ciego
con la sal esparcida entre las manos...*

Perséfone de la ciudad

Mariana Amador Contreras*

I
*Violencia,
clandestino leviatán,
amotinado en tu cuerpo.
Temo mirarte a los ojos,
y permitir que sucumba
el latido de la humanidad.*

*¿Quién te robó la primavera de las manos?
Era justo ayer cuando jugabas
a hilvanar paraísos de muñecas
y edificaste antes de la siete,
castillos para la sinceridad.*

II
*Cortejo maldito,
de parcas con demencia.
Arrastras mortajas inoportunas.
Sangre tibia, veraz impronta
de tu destino mancillado.*

*Ciudad infame,
cruel anfiteatro del infierno.
Incesante marea carmín,
trastornada otra vez en la acera.
La noche excitada, único testigo.*

III
*Arrojamos aguas benditas
que no borran
la vergüenza de tu muerte.
Tu madre se rasgó la piel y los vestidos.*

*** Estudiante de Licenciatura en
Lengua y Literatura Hispánicas
en la Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad Nacional Autónoma
de México.**

*Apagamos los gritos.
Exoneramos el crimen con el olvido.
Adorando este falaz silencio,
por siempre estamos malditos.
Y a lo lejos, una niña sigue llorando.*

IV

Joan Malinalli Ortega Mariel*

“A veces, un hombre busca lo que ha perdido, y desde ese lugar y tiempo donde lo echa en falta, su mente retrocede de lugar en lugar y de tiempo en tiempo para encontrar dónde y cuándo lo tuvo...”
 El leviatán, Thomas Hobbes.

*Entre la C y la N están las risas
 de un furtivo hombre voraz
 que se moja las manos en el verde
 y se cubre el rostro de un rojo
 que se va difuminando cada vez
 que las palabras brotan de sus labios.
 que sí, brotan.*
*Así como han brotado los gritos de aquellas
 mujeres que reviste de sonrisas rotas;
 así como el aullido de una
 anónima que dio la vida bajo
 el vientre del silencio
 mientras sus manos palpitaban
 en un profundo abismo intermitente.*
*Como las gotas de una lluvia
 que no cesa aunque se cubra
 al cielo con la yema del pulgar izquierdo
 y se declame ante el altísimo
 uno de esos poemas que tanto le gustan.
 que sí, le gustan.*
*Pero cuando los oye no le dicen nada
 y regresa desabrido a su guarida,
 calculando cifras con las líneas de las manos,
 recociendo cuerpos con las notas
 grises y las páginas en blanco,
 siendo juez de la imparcialidad,
 del desasosiego de millones de cabezas*

* **Estudiante de Licenciatura en Estudios Latinoamericanos en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.**

*bañadas en sudor ajeno, amedrentadas
por el quiste de una pierna enferma.
¿Qué Matilde extirpará esta bolsa membranosa?
Punzante suplicio anonadado en las penumbras
de un miembro y sus infortunios.
En el cuarto vagón
canta un viejo de lechosas barbas
despeinadas que envuelven
a las muchachas
mientras su voz aguardentosa
les reclama una moneda en nombre de
las inclemencias de los tiempos.*

Entre lamentos

Yessika María Rengifo Castillo*

*Esta mañana se levantado de la cama
pálida fría.*

*Ha recogido las orquídeas
que alumbran nuestra ventana.
se ha tocado su vientre vacío
nuestros hijos no están.*

*El beso que alegraba mis días
se esfumo en el viento.*

*Su mirada distante al sol
quiebra mi corazón.*

*Sus manos de seda
no juegan con mi cabello.*

*Ha decidido partir
y entre lamentos,
se desvanece mi vida.*

*** Egresada de Licenciatura en
Humanidades y Lengua Castellana;
Magister en Infancia y cultura,
Universidad Distrital Francisco
José de Caldas, Colombia.**



Metáforas al aire,
núm. 3, julio-diciembre, 2019.
pp. 128-129
ISSN: 2594-2700

Estudios

Javier Bautista Muñoz*

*Estrellas que agonizan.
Seremos tú y yo polvo de estrellas,
dicen estudios recientes, una mano invisible nos echará al bote de basura.
Otros estudios afirman que lavar nuestros platos después de haber comido
nos hará sentir más jóvenes / estrellas somos que agonizan / poco antes de la supernova.
Estudios de una universidad dicen que si somos inteligentes, pero usamos el hemisferio
izquierdo y analizamos los pros y contras del coito en los delfines, nos quedaremos solos.
Los delfines, dice otro estudio, se llaman por su nombre y establecen alianzas con cetáceos;
traman nuestra extinción por medio de silbidos porque nunca hemos sabido comprendernos.
Y tú, que tienes un alto coeficiente intelectual, te extinguirás también
porque, dice otro estudio de otra universidad, el éxito es un perro que no deja
de ladrarte para que sigas creciendo profesionalmente. El amor te rehúye.
Y si lo encuentras, será el tiempo en que debas hacer tu vida a partir de los cincuenta y uno,
porque, afirma un estudio, es mucho mejor la vida después de la jubilación.
Cásate, porque estar casada prevendrá a tu corazón de sufrir un infarto, y te verás preciosa;
pero la vida conyugal, la monotonía, el hábito de ponerte en sus sandalias,
te harán preguntarte si la vida tiene algún sentido. ¿Cómo será tu muerte, tu tristeza?
No te aflijas, médicos ingleses han prescrito la narrativa y la poesía
como paliativos para tratar tu depresión; aguanta, tu ansiedad se compara con mis versos
aquella vez que dijimos que la angustia era el nombre que nuestra generación
le dio al cuerpo de un colibrí dormido que al despertar movía las alas con cansancio.
Estamos cansados; no hace falta un estudio para saber que el mundo está cansado,
para saber que es un fiasco este planeta, que tú y yo somos pervertidos
que se excitan junto a árboles enfermos; que son popotes las islas del futuro;
que Cristo impreso en una tostada, más que un fenómeno de pareidolia facial,
revela un estudio, es una ilusión mágica como la de los cuentos folclóricos de Rusia*

* **Egresado de Licenciatura en Lingüística y Literatura
Hispánica en la Facultad de Filosofía y Letras,
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.**

donde la Baba Yagá es semejante a las cosas más extrañas de la vida.
La explosión se siente en la garganta, agonizamos lentamente, blasfemamos /
en el bote de basura yacen millones de estrellas, especímenes extintos;
los delfines, los cetáceos serán los dueños del mundo. Tomas mi espacio.
El mundo se deseca de sus almas, es un tejón mi pecho, así que las ballenas
no tendrán mucha tierra para que la dominen. Te ves tan linda, bebe mi cerveza:
te hará ver mucho más joven. Que te arrope la angustia, el mar se muere.
Estudios de mi universidad (cualquiera) revelan que no tienes que creer todo lo que te digan,
(que) si me muero no me habré perdido de gran cosa: No lavaré mis platos.
Pienso en tu amor: mi violencia en esquirlas. No hay amor que consuele, pero sí /
viviré cuatro años más si creo, la fe mueve tu boca, dice un estudio, seremos polvo.
Yo bebo cerveza y prevendré que me mate un infarto, dormiré como un niño;
pero moriré más rápido porque no estoy acostumbrado a acostarme en punto de las nueve.
Estrellas que agonizan.
¿Crees que es verdad lo que te digo? / estrellas somos que agonizan / :
un estudio revela que el café puede causar cáncer; otros estudios afirman que los gatos
son capaces de ver lo invisible, que las personas impuntuales son más exitosas,
que dormir mucho puede hacernos morir jóvenes, que las personas guapas como tú
son más propensas a tener relaciones difíciles, que el aire puede hacernos engordar;
que cada vez las personas se vuelven más estúpidas. Y ACIERTAN.
La palma de mi mano te sostiene mientras intentas besarme y que me mude
para estudiar contigo en un lenguaje como el de los noticieros.
No sé qué es mejor: saber que todo es un albur y no vale la pena, o simplemente
barrer mi habitación, irme contigo y dejar que mis peces sepulten a sus peces
mientras me doy un descanso e ignoro esos estudios para salvar mediocres.
Ahora estudio tu cara, me pongo en pie. No sé cuánto tiempo me quedará a tu lado,
tus relaciones tienen ese ánimo del compromiso prematuro, me sonrías;
lo único sensato es que somos enormes globos de gas quemándose en la tierra:
un par de supernovas de confeti o de plumas cuando un último pájaro nos grazne.
No creas todo. Solamente un tonto toma en serio los informes serios que se ven en las redes.
Es mejor ignorarlos.
Porque casi es el fin.

Obra gráfica y fotográfica



Marcela Vargas

Maestra en Artes Visuales en el Instituto Tecnológico Metropolitano, Colombia.



Ronco gemido

Collage análogo
5100x6600 px
2019



Darwin de Jesús Velázquez González

Egresado de Licenciatura en Arqueología en la Facultad de Humanidades, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

El carnaval Zoque de Coita, Chiapas

Fotografía
680x1210 px
2018





Fotografía
680x1210 px
2018



Amado Ramos García

Estudiante de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación en el Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades del Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Autónoma del Estado de Morelos.



Fotografía
960x720 px
2019

Cuernavaca cazando el pan

Breve colección de fotos que busca retratar el día a día de los comerciantes, ambulantes y otras personas del centro de Cuernavaca. Muchas veces no vemos el esfuerzo que ellos diariamente tiene que pasar para poder llevar un pan a la mesa, algunos de ellos tienen familias enteras que dependen del comercio, o su situación es mucho peor, por ello, esta colección busca, además, un despertar de conciencia respecto a la forma de vivir de cada quien, así como el agradecimiento constante por lo que tenemos.



Fotografía
960x720 px
2019



Fotografía
960x720 px
2019



Fotografía
960x720 px
2019



Diana Laura Bravo Contreras

Estudiante de Licenciatura en Teatro en la Facultad de Artes, Universidad Autónoma de Chihuahua.

“Arte, correo, migrante”, compañía Pelón pie



Fotografía
6000x4000 px
2019



Fotografía
6000x4000 px
2019



Fotografía
6000x4000 px
2019



De qué sirve escribir la buena prosa,
de qué vale que esponga razones y argumentos
si los chacales velan, la manada se tira contra el verbo,
lo mutilan, le sacan lo que quieren, dejan de lado el resto,
vuelven lo blanco negro, el signo más se cambia
en signo menos.

*Fragmento de "Policrítica en la hora
de los chacales" de Julio Cortázar.*

