



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE YUCATÁN  
FACULTAD DE CIENCIAS

AÑO 9 | NÚMERO 11  
NOVIEMBRE 2021  
ISSN 2007-8722

# REVISTA YUCATECA DE ESTUDIOS LITERARIOS

TOMÁS RAMOS RODRÍGUEZ



Revista Yucateca de Estudios Literarios, año 9, número 11, es una publicación semestral, enero-diciembre de 2021, editada por la Universidad Autónoma de Yucatán, a través de la Facultad de Ciencias Antropológicas, con domicilio en Tablaje rústico número 18468, ubicado en el km 1 de la carretera Mérida-Tizimín, Código Postal 97305, Cholul, Yucatán, México. Tel 52(999)9300090. Fax 9300098 y 9300099.

***<https://sitioryel.wordpress.com/>***

Reserva de Derechos al Uso Exclusivo número 04-2018-112118554300-203.

ISSN: 2007-8722, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor.

Editor responsable Dr. Alejandro de Jesús Loeza Zaldívar.

Responsable de la última actualización Dr. Alejandro de Jesús Loeza Zaldívar con domicilio en Tablaje rústico número 18468, ubicado en el km 1 de la carretera Mérida-Tizimín, Código Postal 97305, Cholul, Yucatán, México.

Tel 52(999)9300090 ext. 2205.

Fecha de actualización noviembre de 2021.





**DIRECTORIO**  
**Revista Yucateca de Estudios Literarios**  
**Número 11, Noviembre 2021**

José de Jesús Williams  
**Rector**

Facultad de Ciencias Antropológicas  
Rocío Leticia Cortés Campos  
**Directora**

**Equipo Editorial**

Alejandro de Jesús Loeza Zaldívar  
**Director**

Patricia Stephanie Salazar Contreras  
**Secretaria de Redacción**

María Dolores Almazán (UADY)  
Emil Volek (ASU)  
Maricruz Castro Ricalde (ITESO-Campus Toluca)  
Norma Angélica Cuevas (UV)  
Celia Rosado Avilés (UADY)  
Adrián Curiel (CEPHCIS-UNAM)  
Silvia Cristina Leirana Alcocer (UADY)  
Manuel de Jesús Hernández-G. (ASU)  
Jorge Mantilla Gutiérrez (UADY)  
Oscar Ortega Arango (UADY)  
Sara Poot Herrera (UCSB)  
Jesús Rosales (ASU)  
Margaret Shrimpton (UADY)  
Daniel Torres (Ohio University)  
José Manuel García (New Mexico State University)  
Raúl Moarquench Ferrera-Balanquet (CADSR)  
Alejandro Palma (BUAP)  
Pedro Javier Millán Barroso (Universidad Internacional de La Rioja)  
Jorge Manzanilla Pérez (University of Arizona)

**Comité Editorial**

Patricia Stephanie Salazar Contreras (UADY)  
**Corrección de Estilo**

Patricia Stephanie Salazar Contreras  
**Diagramación**

Adriana Marisol Magaña Pérez  
**Diseño de portada**



# Índice

---

*Revista Yucateca de Estudios Literarios*  
Número 11  
Noviembre 2021

Editorial.....8

## ARTÍCULOS

**Aproximaciones a la mexicanidad clásica, los ensayos de Samuel Ramos y Octavio Paz desde una perspectiva posnacional.....12**

PLLL. Luis Andrés Calderón Euan  
Universidad Autónoma de Yucatán

**Los Bandidos del Río Frío entre la realidad y la ficción.....31**

Dr. Jorge Isidro Castillo Canché y Mtro. Jorge Mantilla Gutiérrez  
Universidad Autónoma de Yucatán

**Latinoamérica Queer en *Cómo me hice monja* de César Aira y *Paso del macho* de Carlos Bautista.....53**

LLL. Laura Alejandra Espejo Torres  
Universidad Autónoma de Yucatán

**Desmitificación y dialéctica en *Taberna y otros lugares* (1969).....70**

LLL. Sait Misael Robles Hernández  
Universidad Autónoma de Yucatán

# Índice

---

*Revista Yucateca de Estudios Literarios*  
Número 11  
Noviembre 2021

**La poética del suicidio: análisis discursivo en textos de Gabriela Mistral.....87**

LLL. Diana de Jesús Soberanis Mena

Universidad Autónoma de Yucatán

**La (re)configuración del monstruo fantástico a través de El laberinto del Fauno (2019) realidad,  
ficcionalidad y representación en la narrativa escrita y visual.....107**

LLL. Michelle Elisa Tun Barrera

Universidad Autónoma de Yucatán

**Normas Editoriales.....142**

# Editorial

En memoria de Tomás Ramos: homenaje a un amigo

Los estudios sobre la literatura, la cultura, la historia y la antropología latinoamericana durante las últimas décadas, han permitido repensar y comprender mejor nuestros diversos y estimulantes contextos. Dichos estudios ayudan comprender discursos en una época tan importante como la actual, donde el quiebre de un antes y un después es ineludible. Prueba de la necesidad de verificar esta época de pandemia y dejar constancia en las dimensiones escritas, son los artículos y poesía presentada en este número, donde se repiensa otros momentos y formas de entender y comprender otras crisis.

En este sentido, la COVID-19 ha cegado la vida de millones de personas alrededor del mundo, entre ellos a un amigo, compañero, maestro, escritor y gran divulgador: Tomás Ramos (1976-2021). Conocí a un Tomás Ramos estudiante, sencillo y al que los honores no le atraían. Fue reconocido por sus alumnos, por sus colegas, investigadores, amigos y compañeros, en todas las universidades en las que participó. Creo que a Tomás siempre le acompañó un aire de literato, incluso cuando comenzó a estudiar antropología y terminó optando por empezar literatura latinoamericana en su alma mater, la Universidad Autónoma de Yucatán. Sus obras académicas y creativas son abundantes y consta en su currículo.

Pero no es mi intención escribir (aun) sobre la obra de Tomás. Escribo sobre el amigo que conocí. Resulta difícil dar cuenta de una amistad que ahora está congelada en la memoria, en las fotos y recuerdos. Pero habiendo compartido momentos con él, me siento en la posibilidad de decir lo que Tomás representó para mí.

Tomás se dedicó al estudio, entre congresos, viajes, reuniones, publicaciones, clases y alumnos. En esta última etapa de su vida a Tomás se le veían rodeado de alumnos, como a pocas veces se suele ver: una sincronía de respeto e intercambio de ideas.

Tengo un recuerdo global de su personalidad que mezcla al Tomás académico del Tomás amigo. En ambas esferas, siempre fue sencillo, profundo, en todos los sentidos risueño, afable y plácido. Nunca le conocí una grosería, violencia o abrupto.

Tomás estaba enamorado de las letras, de los temas chicanos, de las literaturas, de la enseñanza, de la poesía y, sobre todo, de las nuevas generaciones que escribirían otras literaturas. Siempre de gran sonrisa, paciente y un gusto por la vida, por la buena comida y un oído privilegiado para la música.

Se distinguió por publicar libros, artículos, poesía, capítulos en libros, ensayos, etc. El tiempo hará escuela de todo eso que produjo. Lo de Tomás fue vocación desde que lo conocí, y lo siguió siendo, hasta la última vez que nos prometimos un café, cuando la pandemia pasara. Todos respetan y admiran el legado de Tomás Ramos. Alumnos y alumnas sintieron su ausencia, lo mismo compañeros que colegas de academia. Cuenta de ello da el homenaje celebrado en octubre de 2021.

Sé que las clases de Tomás resultaban un imán, quizás, porque en ellas se volcaba la personalidad de humanista, en constante diálogo.

Su ausencia aun nos es cercana, primordialmente porque las circunstancias que se lo llevaron aun nos rodean; Tomás Ramos fue un amigo valioso y útil a todo aquel que lo rodeó, una verdadera figura de admiración y respeto.

Así, este número está dedicado con mucho cariño y respeto a la memoria de Tomás Ramos y al de todas las personas que la noche de la pandemia nos arrebató de manera violenta y déspota. Sus legados viven en cada palabra que vertemos sobre ellos.

Y con este tono de respeto y eterno cariño, deseo presentar este nuevo número de la Revista Yucateca de Estudios Literarios, que mantendrá los altos estándares de publicación académica como parte de la labor que se ha de continuar. Este seguirá siendo un espacio imprescindible para todos aquellos y aquellas que repensamos los discursos literarios y la cultura hispanoamericana.

Alejandro Loeza Saldívar  
Director Editorial



# ARTÍCULOS

# APROXIMACIONES A LA MEXICANIDAD CLÁSICA, LOS ENSAYOS DE SAMUEL RAMOS Y OCTAVIO PAZ DESDE UNA PERSPECTIVA POSNACIONAL

PLLL. Luis Andrés Calderón Euan  
*Universidad Autónoma de Yucatán*

*El mundo se divide en dos: los que dividen al mundo en dos y los que no lo dividen.*

Gonzalo Celorio, Amor propio.

## Resumen

¿Cómo somos los mexicanos? Estas preguntas cobraron auge a mediados del siglo XX con la llamada “Ontología del mexicano”. Ensayistas como Samuel Ramos y Octavio Paz fueron de sus máximos representantes. Sin embargo, a casi 60 años de distancia es importante volver la vista y hacer un examen crítico, preguntarse qué tanto ha cambiado el país desde aquellos años. El presente artículo tiene como objetivo postular el término “mexicanidad clásica” apoyado en la posmexicanidad postulada por Roger Bartra en 1987.

**Palabras clave:** Identidad social, Mexicanidad, Posnacionalismo, Ensayo mexicano.

## Abstract

How are we Mexicans? These questions took off in the mid-twentieth century with the so-called “Mexican Ontology.” Essayists such as Samuel Ramos and Octavio Paz were among its highest representatives. However, almost 60 years away, it is important to look back and do a critical examination, wondering how much the country has changed since those years. The objective of this article is to postulate the term “classical Mexicanness” supported by post-Mexicanity postulated by Roger Bartra in 1987.

**Keywords:** Social identity, Mexicanity, Post-nationalism, Mexican essay.

El presente trabajo surge como un derivado de la tesis La identidad nacional en los ensayos de Carlos Fuentes como el inicio del posnacionalismo mexicano, la cual presenté a mediados de 2021 como parte de mi proceso de titulación. Si bien en aquella ocasión me limité a abordar lo que era estrictamente relacionado al ensayo de Carlos Fuentes, en esta ocasión, opto por centrarme en postular el concepto de la mexicanidad clásica. Agradezco mucho la paciencia de la Dra. Margaret Shrimpton, mi asesora guardiana y dedico el trabajo a la memoria del Dr. Tomás Ramos Rodríguez.

A inicios del 2010 comencé a estudiar aquello llamado como “identidad del mexicano”, “lo mexicano” o “mexicanidad”. La mayor parte de estos libros seguían una misma metodología: buscar en el pasado histórico las repercusiones que configuran el presente. De tal forma que, a mis primeras lecturas, era más importante entender el proceso de colonización española en América, que la (entonces presente) Guerra contra el narcotráfico, inseguridad, feminicidios, desigualdad; pues estos problemas de alguna u otra forma terminarían siendo consecuencias directas o indirectas de la primera.

Conforme fui avanzando en la carrera, caí en cuenta de la importancia de las bases que cada uno de estos discursos tenían. Y, al volver a retomar aquellos libros, noté que existían dos nombres repetidos en todos ellos: El perfil del hombre y la cultura en México (1934) de Samuel Ramos y El laberinto de la soledad (1950) de Octavio Paz. El primero, un estudio sociológico que pretende responder a la pregunta ¿existe una cultura mexicana?, se hizo famoso por postular el “concepto de inferioridad” en la cultura. El segundo, un libro de ensayos que, por su popularidad, marcó el camino a que muchos otros autores se preguntaran por cómo es el mexicano y qué lo ha marcado así.

Ambos, desde sus respectivos campos, presentaban similitudes que se apoyaban entre sí. Un carácter nacional en gestación que lidia con la cultura de otros países y se problematiza ante ellas, una mexicanidad alienada por la modernidad, enferma, que necesita encontrar su autenticidad. De tal forma, que al leer a ambos autores, el problema de la mexicanidad parecería obvio y resuelto. Por el contrario, la situación actual dista mucho de haber resuelto sus problemas y lejos de haber dado con “el problema”, parecería que se ha perdido más que nunca.

En ese momento cayeron entre mis manos nuevas lecturas que vinieron a refrescar el panorama teórico de los estudios de la mexicanidad, ofrecieron nuevas perspectivas más acordes y un poco más especializadas. Las críticas que estas presentaban me abrieron los ojos a todos los errores que yo había cometido al interiorizar una identidad del mexicano.

Hay un peligro inminente en aquellos que se esfuerzan en tratar a La región más transparente (1958) como un estudio sobre la identidad mexicana: la sinécdoque, la parte por el todo, tomar la Ciudad de México como espacio de representación de toda la nación. Si bien, la literatura se especializa al concentrar toda esa “realidad” en palabras, las múltiples lecturas que se realizan de un texto (o contexto) pueden variar dependiendo las intenciones y expectativas del lector, de qué tan abierto se encuentre para establecer el diálogo con distintas voces. Especial cuidado debemos tomar cuando una lectura es capaz de modificar la vida de millones de personas. Tal es el caso de Samuel Ramos, quien, a pesar de aportar algunos de los términos más certeros sobre la cultura mexicana, vemos inmerso dentro este bache:

Otra de las observaciones que se aducen como impedimento para tratar al mexicano como tipo general, es la existencia de grupos regionales, en relación con las variadas zonas geográficas y climáticas del país. [...] A este respecto, hay que decir que tales variedades no afectan la unidad nacional. Aunque estos grupos humanos sean separados por grandes distancias, los sacudimientos revolucionarios han tenido el efecto de movilizarlos y que se pongan en contacto. (Ramos, 2011: 55)

Luego de leer el fragmento anterior es imposible no preguntarse: ¿Qué tan válido es “ese” contacto entre la cultura yucateca con la zacatecana, o la chiapaneca con la sonoreense? En el siglo XXI, el internet supera en velocidad a las locomotoras, ningún lugar ahora nos es ajeno. Los Cabos están a un segundo de Cancún: Los regionalismos siguen siendo parte importante de la cultura. Imposible

hablar hoy en día de una homogeneización que tolere la existencia de un mexicano único y común.

## Las bases de las identidades nacionales

Abordar el tema de las identidades sociales y nacionales supone una fuerte carga teórica que entromete a ciencias como la antropología, sociología, psicología, entre otras; la relación que tienen sus teorías con la realidad tangible depende de sus métodos y principios, los cuales convergen constantemente entre sí. Ya sea desde el análisis de datos demográficos, históricos o físicos, los resultados de una aportan a las reflexiones de la otra, enriqueciéndose, al tiempo que complejizándose.

Los estudios literarios parecerían “perder” objetividad al adentrarse completamente a las visiones de quienes escriben; no obstante, los métodos del análisis discursivo que proporciona la literatura permiten conocer las subjetividades que moldearon o reflejaron una época. Cuáles fueron los modelos de comportamiento, pensamientos y fantasías. Como se mencionó con anterioridad, la literatura jugó un papel importante dentro de la historia de la mexicanidad, pues fue el ensayo mexicano el principal vehículo para difundirse. Escritores y escritoras de gran renombre sirvieron para definir el México del siglo XX, en ocasiones adentrándose en proponer postulados que explicaran algún cabo suelto de las grandes teorías sociológicas y psicológicas. Podemos nombrar a Carlos Fuentes, Carlos Monsiváis, Rosario Castellanos o Elena Poniatowska. Las técnicas narrativas de la literatura sirvieron a Oscar Lewis para crear el libro *Los hijos de Sánchez* (1961) y entender la mecánica de la familia mexicana.

En conjunto con aportes interdisciplinarios, el presente apartado inicia sentando las bases teóricas e históricas sobre las relaciones entre el ensayo literario y la identidad mexicana.

\*\*\*

Este apartado tratará de indagar sobre algunos elementos en los que repercute la búsqueda-postulación de una identidad social. Posteriormente, abarcaremos algunas de las teorías más importantes que nos permitan comprender los procesos por los cuales se conforman, a la par de explicar los primeros momentos de la mexicanidad.

Iniciamos el siglo XX, con un fervor dedicado a las identidades nacionales, que no tardará en trascender al lado político, al grado de proponer a los supremacismos étnicos como el eje de las acciones de los gobiernos facistas durante la Segunda Guerra Mundial. De tal forma que será importante empezar a preguntarnos qué es lo que ha cambiado y desde dónde podemos partir para realizar una investigación. La siguiente cita hace la primera división importante al decir que:

Any investigation of collective identity today, if it is not to become an essentialist quest for a national spirit or soul, must necessarily bear in mind that knowledge is constructed, and that this construction is endlessly renewed. Not only is there no such thing as cultural essence, but our very conceptualization of collective identity is subject to interpretation, renewal, and criticism. (Chanady, 1994: x)<sup>163</sup>

No se pretende partir ni involucrarse en cuestiones metafísicas, como el espíritu, ni argumentos raciales, por considerarlos insostenibles. En el pasado, concepciones esencialistas derivaron en actitudes fascistas y violentas con resultados que atentaron contra la humanidad. Elegimos la segunda opción

<sup>163</sup> Llamamos ‘esencialistas’ a aquellas doctrinas u opiniones, filosóficas o no, que afirman que las esencias -que también pueden llamarse ideas, formas, sustancias o especies- son las verdaderas realidades mientras que los particulares tienen un estatus ontológico inferior. [...] El que los esencialistas vean la esencia como principio escrutador de la realidad suele llevarlos a subordinar las existencias particulares a las ideas o esencias abstractas. (Castany Prado, 2007: 94-95)

que propone Chanady, inscribimos en el terreno de lo construido socialmente. Si algo hemos aprendido de la historia, es que un país nunca se ha concebido a sí mismo ni a su población como estático, siempre el tiempo ha modificado, en mayor o menor medida, su posición ante el mundo. Por lo que un requisito para el estudio de las identidades nacionales es reconocer su dinamismo. Carácter más acorde con lo cultural que con lo fundamentalista y/o esencialista. Para ello, consideramos los aportes de Benedict Anderson como los más adecuados a tratar.

Definiremos primero a la nación como la construcción por la cual los individuos desarrollan una afinidad, es decir, una identidad nacional. Resaltando el carácter ideal y colectivo de la primera, así como el interiorizado de la segunda. Una vez aclarado esto, Anderson define a la nación como:

[...] una comunidad política imaginada como inherente limitada y soberana. Es imaginada porque aún los miembros de una nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente cada uno vive la imagen de su comunión. [...] La nación se imagina limitada porque incluso la mayor de ellas [...] tiene fronteras finitas, aunque elásticas, más allá de las cuales se encuentran otras naciones [...] Se imagina soberana porque el concepto nació en una época en la que la Ilustración y la Revolución estaban destruyendo la legitimidad del reino dinástico jerárquico [...] Por último se imagina como una comunidad porque, independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe como un compañerismo profundo, horizontal. (Anderson, 1993: 23-25)<sup>164</sup>

El punto más importante será el énfasis que hace Anderson al origen como “imaginado” que la relaciona directamente con la cultura de sus habitantes, quienes, sujetos a la historia, modifican su identidad nacional para adecuarse a su contexto. Entonces, el México que enaltecía los valores militares durante la guerra contra Estados Unidos (1846 -1848), aborrecerá a la milicia en 1968 al filo de las represiones estudiantiles de Tlatelolco o a lo largo de la Guerra contra el Narcotráfico en el sexenio de Felipe Calderón (2006-2012). Los estudios sobre la mexicanidad obedecen a esta misma lógica, pues reflejan entre líneas una interpretación de cara a la historia. No será lo mismo una lectura a la mexicanidad durante la Revolución, cuando se sientan las bases de las instituciones políticas, que una escrita en 1994, cuando algunas de ellas, como el Partido Revolucionario Institucional (PRI), se ven en medio de crisis electorales. Por otra parte, tenemos que tomar en cuenta que:

[...] la identidad nacional, al ser una forma particular de la identidad social, debe ser abordada como una cuestión cuyo origen se ubica en el plano de la construcción de las subjetividades, es decir, de la constitución de los individuos en sujetos políticos mediante su incorporación a un orden simbólico determinado, expresado por un discurso que incluye o excluye referentes con la intención de cohesionar a una sociedad a escala nacional y establecer sobre ella una hegemonía política. Es decir, con la finalidad de crear una conciencia de unidad, de pertenencia a un colectivo, de toda la población que habita un territorio determinado. (García Castro, 2015: s.p.)

Notamos que para hablar de identidades nacionales habrá que tomar en cuenta el proyecto de nación en el que se quiere inscribir a cierta cantidad de individuos con rasgos en común, sean estos culturales, sociales, geográficos, económicos, etc. El proyecto nace bajo una marca política colectiva que buscará arraigarse en la vida cotidiana de los individuos. Esta identidad debe expresarse, preferiblemente

<sup>164</sup> Cursivas del autor

en el campo cultural para asegurar su expansión y prevalencia, por lo tanto: “La identidad social es un sistema simbólico constituido con base en referentes materiales que, por separado conforman órdenes analíticos distintos. Se trata de referentes que socialmente seleccionados y codificados para marcar fronteras simbólicas con respecto de otros actores sociales. [...]” (García Castro, 2015: s. p.)

Parecería entonces que podríamos buscar la identidad nacional dentro de la materia política, pues hasta ahora entendemos al gobierno como su creador, por ende, responsable de la cultura de los individuos. Esta visión propone a las instituciones una función creadora y activa, mientras a los sujetos solamente una receptora y reproductora. Al cuestionar esta idea exhibimos una problemática visualizada por Stuart Hall al proponer el contacto entre la identidad colectiva y la individual:

Uso “identidad” para referirme al punto de encuentro, el punto de sutura entre, por un lado, los discursos y prácticas que intentan “interpelarnos”, hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otro lado, los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de “decirse”. De tal modo, las identidades son puntos de adhesión temporaria a las posiciones subjetivas que nos construyen las prácticas discursivas. (Hall, 1996: 20)

Jürgen Habermas “muestra que la formación de la subjetividad moral moderna (la identidad individual), se genera en conexión con la formación y desarrollo de las sociedades democráticas (identidad colectiva)” (Tomé, 2004: 14), por lo que, reforzando el punto de Hall, es erróneo ver a la sociedad como mera reproductora del discurso político, pues son los ciudadanos los que la modifican, exaltan, validan o desechan. Una va construyéndose con relación a la otra. El individuo recibe la cultura que emana de la nación, así como la re-escribe y crea a través del ejercicio de su identidad nacional.

Encontramos ahora un conflicto, por un lado, una población que crea su identidad como conjunto y permite la llegada de un grupo al gobierno; por otro, un organismo de poder que escribe a los individuos otorgándoles una descripción que puede ser disuadida o impuesta. Esta intromisión de la vida pública sobre la privada representa el problema al pensar en la definición de una identidad nacional homogénea, pues esta implicaría en hacer una imposición ideológica sobre sus habitantes, causando conflictos entre los gobiernos que impulsan la identidad nacional a través del nacionalismo y los que no simpatizan con ese proyecto. Buscar o imponer la homogeneidad donde no la hay. Giménez describe el problema como:

[...] una “súper-etnia” englobante, como la “única” etnia legítima que tolera a regañadientes la existencia de otras etnias subnacionales fuertemente diferenciadas y se siente incómoda frente a la sola idea de una pluralidad cultural dentro de las fronteras nacionales. De aquí deriva, probablemente, el principio de “una nación, una cultura” que, según Gellner, ha presidido la génesis nacional y ha funcionado como ideal compulsivo de todos los “constructores nacionales”. (Giménez, 2015: s. p.)

En países donde varios grupos con diferencias étnicas, económicas y culturales de personas coexisten, este fenómeno se verá con mayor acentuación pues será difícil la concepción de un proyecto de Estado que incluya y respete a cada una de las minorías que habitan en ella.

Desde esta perspectiva, la nación como ámbito del Estado puede ser vista como nación secundaria, y a la identificación con ésta, como superpuesta a una identificación nacional previa, más profundamente anclada en elementos autóctonos, referida a prácticas, rituales,

mitos, etc. profundamente arraigados en los modos de vida de las colectividades. [...] La existencia de estas sobreposiciones de identidades, muchas veces llevadas a cabo violenta o autoritariamente, y que no logran una real integración de la identidad nacional propuesta por el Estado con las identidades nacionales no estatales preestatales a las que el Estado quiere someter a su hegemonía, [...] Pero estos procesos pueden también expresar nuevas identidades recientemente constituidas, al margen del Estado y hasta en contra suya como movimientos de resistencia . (García Castro, 2015: s. p.)

Estas “naciones secundarias” deberán ser contempladas dentro de los nuevos proyectos de nación de manera respetuosa, por lo que se propone la creación de leyes y proyectos legislativos que comprendan, incluyan y fortalezcan el papel de las minorías en la vida pública.

Notamos que en la génesis de la identidad colectiva prima la función de sus miembros, pues son ellos los que a través de su sentido de pertenencia le confieren o no validez, ambas se armonizan al “hacer coincidir dicho discurso común con un proyecto de nación (independiente de que este exista o sea solo un ideal)”. (García Castro, 2015: s. p.)

A inicios del siglo XVIII, la nación mexicana no existía dentro de lo político, pues aún bajo dominio de España solo podíamos hablar de la colonia americana, la Nueva España. Leopoldo Zea (1974) postula en el ensayo “La cultura nacional en el siglo XIX” que la idea de una nación independiente de la corona surge desde el ámbito intelectual como una liberación a los abusos del poder religioso sobre una población con evidentes necesidades más que espirituales. Desde las universidades, la filosofía del eclecticismo ofrece una visión que permite un paulatino desenlace de las leyes religiosas para buscar a través de la ciencia el provecho y la felicidad en la tierra. Según Zea el pensamiento ecléctico postula que:

La fe y confianza en Dios no estaban reñidos con la fe y la confianza que el hombre había de tener en sí mismo, por lo que se refiere a hacer su propia felicidad en la tierra. Confianza en lo que él era como hombre, en sus capacidades y confianza también en el mundo sobre el cual tendría que actuar. El mundo, las circunstancias, empiezan a presentarse al mexicano bajo una nueva idea, la idea de patria, a partir de la cual se constituiría la idea de nación. Ya no más la abstracción colonial, el saberse súbdito de un lejano imperio, sino el saberse hombre concreto en una circunstancia igualmente concreta, sobre la cual actuar; la que tendría que potenciar para potenciarse a sí mismo: México. México como la patria. (1994: 105)

Zea, aparte de ejemplificar la idea de patria y nación, delimita el campo en que el nascente sentimiento de mexicanidad se aplica. Aquí podemos ver las características sobre las que hablaba Anderson: México es una nación imaginada a través de la filosofía y de la necesidad de libertad; limitada a los novohispanos; soberana porque busca su independencia; crea comunidad pues muchos sectores de la población se congregan en la lucha de independencia.

Es importante marcar que México como nación era una idea muy soñada, sobre todo en el campo de lo intelectual. “Será a través de destacados miembros de la misma Iglesia que nuevas ideas se esparzan entre los mexicanos al término del siglo XVIII”. (Zea, 1994: 105).

El siglo XIX cimentó las bases de la identidad mexicana con un nacionalismo característico de su época, si bien, no compete a este trabajo analizar dichos momentos, es importante aclarar que los intelectuales del siglo XX lo retomarán junto a la Revolución para cimentar la “mexicanidad clásica”.

### **El mexicano en el siglo XX: Samuel Ramos y Octavio Paz**

La Revolución mexicana de 1910 da la oportunidad de un cambio tajante con los modelos del Porfiriato. El afrancesamiento de la Ciudad de México, inmediatamente enarbolado por la arquitectura, no corresponde a la vida campesina en las haciendas del resto del país, que representaba la mayoría de la población. En las figuras de los caudillos se concentran grupos que piden la descentralización del poder y la economía, así como el reconocimiento y aplicación justa de la ley. La literatura mexicana, consciente de este cambio busca salirse de:

[...] la comprensión de la cultura que se produjo hasta los primeros años del siglo [que] está en la fábrica porfiriana que trataba de modernizar contra viento y marea. La tranquilidad gris de aquellos años, la apacible apariencia que ocultaba la explotación y la desigualdad, produjeron, entonces, una desesperación y un aburrimiento que encajaron, como anillo al dedo, en el entusiasmo mexicano por el ennui de Gautier y el spleen baudeleriano. (Pérez Gay, 2008: 17)

Fruto de las reflexiones sobre el presente histórico y la ruptura con la literatura decimonónica, se producen obras que tocan directamente el tema de la revolución, como *Los de abajo* (1916) de Mariano Azuela, o aquellas que reflexionan sobre el papel de México frente al futuro: *La querrela en México* (1915) de Martín Luis Guzmán o *La raza cósmica* (1925) de José Vasconcelos. Estos trabajos, aun fuertemente influenciados por las preferencias partidistas del momento, sirvieron de base para los estudios posrevolucionarios, de los cuales compete hablar.

En este apartado me dedico a analizar un momento específico en la historia de los estudios de la mexicanidad, a la que denominaremos “mexicanidad clásica”, que va desde la posrevolución<sup>165</sup> hasta la matanza de estudiantes en Tlatelolco de 1968, con el objetivo de encontrar los principios teóricos nacidos en él. Alrededor de estos momentos se crean las bases del Estado mexicano actual, tanto por la asimilación de lo ocurrido durante la Revolución, así como por la institucionalización, la industrialización y el “milagro mexicano”.

En un país que se ve obligado a consolidarse aparecen dos de los textos con mayor influencia y repercusión en las ciencias sociales: *El perfil del hombre y la cultura en México* (1938) de Samuel Ramos y *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz. Cabe aclarar que ambos publicaron libros posteriores con cambios importantes en su discurso. Optaré por una visión sincrónica, más acorde a los momentos de la mexicanidad que a la evolución de los teóricos. Estos trabajos marcarán el camino que seguirán los estudios de las identidades nacionales.

*La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes es la mejor muestra de la repercusión de estas obras, pues está fuertemente influenciada por los trabajos de Paz al grado de contestar directamente desde el campo de la novela. El año de 1968 es considerado como el fin de esta etapa, ya que los escritores tomarán posturas más en contacto con la política y cambiarán el panorama cultural hasta ese

<sup>165</sup> Preferimos no establecer un año exacto del inicio de esta. Sin embargo, algunos toman como el fin de la revolución a 1917, al publicarse la Constitución Política, otros con el asesinato de Álvaro Obregón en 1928.

momento. Un fuerte cisma entre la “silla del águila” y la literatura dividirá a los escritores en bandos a veces irreconciliables.

Samuel Ramos nació en Zitácuaro en 1897. Por la Universidad Autónoma de México (UNAM) obtuvo el grado de Doctor en Filosofía (1944). Sus trabajos hacen grandes aportaciones al estudio de la estética, la pintura y, por supuesto, la identidad mexicana. El libro de ensayos *El perfil del hombre y la cultura en México* alcanza una serie de reediciones, siendo de las más recientes una de 2012 por Editorial Planeta.

La formación de Ramos le confiere una visión filosófica, la cual se entrevé por el uso de términos como “ontología”, “metafísica” y “psicología”. Siguiendo la premisa de la necesidad de un método, se preocupa por las condiciones para el análisis de la cultura, lo cual lo lleva a una discusión sobre el término mismo y los orígenes de esta.

Quien pretenda hacer una seria investigación sobre la “cultura mexicana”, se encontrará ante un campo lleno de vaguedades. [...] cuando existen obras, su falta de originalidad no quiere decir que el pueblo donde han aparecido carezca de una cultura propia. Consideramos que lo esencial de la cultura está en un modo de ser del hombre, aun cuando en éste no exista impulso creador. De suerte que, en ausencia de una cultura objetiva, puede existir esa cultura en otra forma, es decir subjetivamente. Entonces, a priori, no podemos afirmar ni negar la existencia de una cultura mexicana. (Ramos, 2012:19)

Páginas adentro notamos una resistencia del autor a considerar a la cultura popular, pues su argot se ciñe a lo académico, como la literatura, música y arquitectura. En ellas busca la “esencia” del mexicano, pues a su parecer, las expresiones artísticas deben contener un estilo que exprese a su nación.

En el pensamiento de Ramos existe un problema de metodología, que él mismo declara: no se puede saber si las artes tienen “cultura mexicana” si no se le conoce como tal. De esta manera se condiciona a la cultura como un repositorio del ser nacional para saberse auténtica. Las artes al pretender imitar la esencia de otros países demuestran un “síntoma”: el mexicano padece de no reconocerse, de inautenticidad. Chanady, a quien cité al principio, propone dos caminos a seguir: las esencias, o lo culturalmente construido, Ramos parte de la primera para aterrizar en la cultura. Si el mexicano, en tanto identidad social, es un constructo cultural sujeto a su contexto no podemos hablar de una “esencia” que implicaría lo inamovible, lo no cambiante.

Abogando por la libertad de expresión, Carlos Fuentes mira al escritor (artista) como una persona a la que no puede exigírsele tales o cuales temas sin que exista una motivación verdadera por parte del mismo. Un poeta o un pintor podrán hablar de la Francia bohemia o del existencialismo ruso sin generar una “deuda” con los temas nacionales. En dirección contraria, *El perfil del hombre...* parte de la idea de un “Sentimiento de inferioridad”<sup>166</sup> que obliga a imitar culturas ajenas, aterrizando en un estado de inautenticidad y malestar a corregir.

<sup>166</sup> Término postulado en la teoría psicoanalítica de Alfred Adler.

Luego de la Independencia “la población criolla”<sup>167</sup> que encabeza el nuevo gobierno, busca marcar una diferencia tajante con España. Criollos y mestizos, los peldaños consecuentes a los peninsulares en la pirámide colonial, buscan quitarse el trago amargo de casi trescientos años novohispanos por lo que ponen sus miras hacia Francia. Explica Ramos que muchas de las ideas de la Ilustración y la Revolución francesa llegan a la Nueva España y tienen una gran recepción entre el sector intelectual<sup>168</sup>, mas son vetados por la Contrarreforma española.

La Constitución de Cádiz (1812), con influencia ilustrada, es aplaudida en América, por el contrario, las instituciones eclesiásticas se oponen a su aplicación. Carlos Fuentes (2000) explica que la Contrarreforma española se opone ideológicamente al resto de Europa, más cercana a la Reforma y la Ilustración; esta diferencia se hace perceptible en América y se busca sacar partida de ello. La mejor alternativa: negar España para afirmar a Francia.

Estas reflexiones, sin embargo, parecerían demostrar un afrancesamiento en solo unos peldaños de la sociedad pues el nuevo gobierno mantuvo un fuerte apego a la Iglesia Católica. De esto se vale Ramos para afirmar que la cultura francesa, a pesar de ser modelo de imitación no congenia con el país, por lo tanto, hablamos de un mimetismo que, por inadecuado, resulta perjudicial.

Si se tiene en cuenta que con ese tono pasional se vivía la religión y, además, las otras enseñanzas transmitidas por la Iglesia, se podrá apreciar la profundidad con que se grabó la cultura católica en el corazón de la nueva raza. [...] Ella ha fijado en el inconsciente mexicano ciertos rasgos que aun cuando no sean exclusivos de los españoles sí estaban íntimamente adheridos al carácter hispánico durante los siglos de dominación colonial. (Ramos, 2012: 30)

El afrancesamiento mexicano, visto desde el siglo XXI, perteneció exclusivamente a las clases altas y burguesas, dejando de lado a las clases bajas que representaban a la mayoría de la población.

Ramos necesita establecer un modelo de cultura para trazar los senderos que México habrá de seguir, sin embargo, se vuelca en las raíces europeas descuidando las originarias. El resultado se mira como un “vacío cultural”: México imita a Francia por negar sus raíces hispánicas, pero Ramos no reconoce sus raíces indígenas, por lo cual, el país queda a la deriva sin un referente cultural al cual anclarse. Es así como se concibe el “Complejo de inferioridad”. Este es un esfuerzo por esbozar el abandono que siente la cultura mexicana negando sus dos principales vertientes. Entendiendo, aun a vuelo de pájaro, esta forma de pensar, podemos entender las raíces del siguiente teórico.

Octavio Paz se destaca por ser uno de los escritores más reconocidos durante el siglo XX en México. Incursionó en la poesía, el ensayo y la diplomacia, lo que permitió la internacionalización de su obra desembocando en la entrega del Premio Nobel de Literatura en 1990.

<sup>167</sup> Josefina Zoraida Vázquez propone la existencia de una simplificación por parte de historiadores y teóricos al mirar las ideas políticas del siglo XIX mexicano como uniformes. Así como existía una diferencia muy grande entre el pensamiento conservador y liberal, dentro este último, las logias marcaban distancia entre sí. Ramos cae dentro este error al sintetizar el siglo XIX en lo que parece ser un liberalismo único. Anthony Stanton dirá lo mismo más tarde al hablar de El laberinto de la soledad. Se utilizan estos términos a sabiendas de su inexactitud con el fin de explicar la postura de ambos utilizando sus propias bases. Para más información véase: Algunos presupuestos y alcances interpretativos de El laberinto de la soledad (2011) de Anthony Stanton y Liberales y conservadores en México: diferencias y similitudes. (1997) de Josefina Zoraida Vázquez.

<sup>168</sup> No debe olvidarse que personajes como Francisco Primo de Verdad y Miguel Hidalgo fueron grandes lectores de Voltaire, Rousseau y los enciclopedistas.

En 1950 publica *El laberinto de la soledad*, una colección de ensayos que reflexionan sobre el ser mexicano, las relaciones con la historia, los encuentros con la modernidad, etc. Rápidamente se convirtió en un libro popular y sentó las bases de los estudios de la mexicanidad de su tiempo. Su impacto se muestra aún en los trabajos recientes, que lo siguen tomando como la base de sus reflexiones. Su revisión se nos vuelve paso obligatorio<sup>169</sup>.

El laberinto tuvo una recepción bastante polémica en su tiempo, al igual que *El perfil del hombre*, presenta fuertes críticas hacia la sociedad mexicana y expone rastros de un malestar en la cultura. En afán de sintetizar las propuestas de Paz elegí los ensayos “El pachuco y otros extremos” y “Máscaras mexicanas” por considerar que aportan propuestas interesantes al tema.

El primero sienta las bases que regirán los demás ensayos, tomándolos, más que como un tratado filosófico, como una serie de reflexiones personales, lo que implica una carta abierta a la subjetividad. Entiéndase como la opinión argumentada del escritor. La historia parte como un elemento muy importante para la configuración del carácter mexicano, pues “ser” e historia se construyen mutuamente. Delimita el alcance de sus reflexiones a un sector de la población, páginas adentro inferimos que específicamente observa a la población del centro del país. A partir del segundo ensayo, puede notarse un uso constante del término “mexicano” como uno general. Pierde la sensación de estar hablando de un grupo en sí, como lo hizo con los pachucos, para buscar apoyo en la condición mexicana “universal”, de esta forma el mexicano pierde rostro por adoptar forma y raíz:

Viejo o adolescente, criollo o mestizo, general, obrero, o licenciado, el mexicano se me aparece como un ser que se encierra y se preserva: máscara el rostro y máscara la sonrisa. Plantado en su arisca soledad, espinoso y cortés a un tiempo, todo le sirve para defenderse: el silencio y la palabra, la cortesía y el desprecio, la ironía y la resignación. [...] El mexicano siempre está lejos, lejos del mundo y de los demás. Lejos también de sí mismo. (Paz, 2010: 32)

De esta forma abre el ensayo “Máscaras mexicanas”, el cual propone el hermetismo: cuidado en extremo de sí. Se explica que el mexicano mantiene su intimidad resguardada, no la expone so pena de ser herido, humillado, violado. Para sostener esto, Paz se vale de la figura del “Macho mexicano” quien se mira con alto orgullo: “Abrirse” ante una persona, mostrarse vulnerable es un acto que no concuerda con los hombres mexicanos, pues su biología está hecha para ser ellos los que vulneren. Este mexicano al no poder expresar sus sentimientos y estar receloso de no ser “penetrado” vive alerta ante la sociedad. Es así como Paz propone un estado de aislamiento que desemboca en la soledad.

El libro de Paz no puede tomarse como un estudio de carácter científico ni filosófico en el estricto sentido de la palabra. Presenta una serie de contradicciones sutiles debido al uso de palabras no definidas explícitamente que, por sus denotaciones caen en el error. Serret (2015) aterriza esta premisa al señalar el evidente trato con la modernidad, pues Paz la llega a calificar como un periodo incompatible con la cultura mexicana, pero más tarde la presenta como la solución. Finalmente, al igual que las primeras páginas de “El pachuco y otros extremos”, se recalca el carácter subjetivo de *El laberinto*...

<sup>169</sup> Véase *Los mitos que nos dieron traumas, México en el diván: cinco sesiones para superar el pasado* (2012) de Juan Miguel Zunzunegui.

La poesía de Paz, vestida de ensayo político, no nos explica la identidad nacional; nos la describe como se describe a sí misma, esto es, con un discurso necesariamente ideológico, necesariamente simbólico, contradictorio y valorativo. En nuestra opinión, sólo podemos hablar de una identidad nacional como de un conjunto heterónimo de demandas simbólicas que son interpeladas, sin embargo, por un mismo conjunto de signos. El porqué sean esos signos los que posibilitan la reunión de los requerimientos subjetivos y no otros, es lo que debemos explicar desde el análisis histórico-sociológico y de cultura política.

El poeta desempeña en este caso el papel de discurso significativo; da voz a las autopercepciones de las subjetividades políticas –de algunas de ellas, desde luego- a sus mitos, a sus paradojas, sus conflictos. (Serret, 2015: s. p.)

El trabajo de Paz, pese a las críticas, no es un ejercicio en vano, sirve para retratar una subjetividad argumentada de cómo el mexicano se mira a sí mismo. El laberinto... está lejos de ser un trabajo definitivo, puede verse en las ocasiones en las que intenta él mismo en explicar su propia obra a través de los dos libros posteriores relacionados directamente, estos títulos estarán ahora condensados en las ediciones del Fondo de Cultura Económica a partir de 1981: *Posdata* y *Vuelta* a “El laberinto de la soledad” (1979).

Existen ciertas similitudes entre Paz y Ramos, a pesar de sus muy marcadas disciplinas de trabajo. Parten de la ontología, se preguntan por el ser mexicano utilizando a la cultura como el camino. Pretenden tomar de la psicología social los principios para analizarla, por lo tanto, tenemos: “Una lógica [que] hace atribuir propiedades de la personalidad nacional [...] Ramos define psicológicamente al individuo y traslada este carácter a la sociedad entera, mientras que Paz caracteriza psicológicamente a lo social” (Serret, 2015: s. p.). El discurso científico de Ramos se opone al subjetivo y literario de Paz, sin embargo, concluyen en un punto en común: ambos miran al mexicano como víctima de un estado de inautenticidad. El mexicano se esconde bajo el complejo de inferioridad o bajo una máscara. La diferencia radica en que para Ramos esa falta de identidad propia se sustituye con el mimetismo, mientras que Paz lo condena a la soledad. Estas visiones conllevan el supuesto de que existe un estado del “mexicano auténtico”. Para llegar a él hace falta conocerlo, trazar un camino y ponerlo en ejecución. “[...] ‘quitar’ los obstáculos existentes entre el hombre y su verdadera esencia, y es este supuesto el que explica todas las tesis sobre el ocultamiento, la necesidad del hombre de descubrirse a sí mismo” (Serret, 2015: s. p.).

Un mexicano original supone la base esencialista del “ser”. Es ahora cuando las palabras de Chagny vuelven una vez más a hacer mella. Leopoldo Zea en *Dependencia y liberación de la cultura latinoamericana* (1974) explica que existe una dependencia a la filosofía europea como fruto de una colonización cultural, lo cual impide confiar en que lo latinoamericano, y sus variantes regionales, creen un pensamiento propio. El complejo de inferioridad y la máscara mexicana pueden verse como una consecuencia de esta colonización.

¿Cuál es la importancia del trabajo de Zea a esta altura? Aceptando que el pensamiento mexicano todavía se encuentra colonizado por Europa, o Estados Unidos, y fruto de ello encontramos la “inautenticidad”, eliminamos los supuestos metafísicos de un México milenario o un México inalcanzable. La cultura no tiene un camino o destino al cual deba aspirar, no debe liberarse de una máscara por medio del pasado azteca, ni debe contener la esencia de la nación, por ende, al soltar a la cultura por sí sola, esta obedecerá a la voluntad de los individuos que la creen, podrá mutar, fragmentarse,

heterogeneizarse. Al respecto, Serret menciona que la visión de ambos autores se encuentra orientada hacia la unificación:

En efecto, el autor [refiriéndose a Paz] encuentra que, dada la dificultad de hacer una definición positiva de la identidad nacional debido a la heterogeneidad y la contrariedad de nuestras manifestaciones, la mejor forma de describir lo que es el mexicano en nuestros días, y de explicar por qué ha devenido así, es recatando aquel rasgo de nuestra personalidad social que sintetiza, a la vez que hace comprensibles, nuestras múltiples paradojas y, al hacerlo, arroja luz sobre nuestros enigmas: la soledad. [...] Al definir a México por su soledad, Paz quiere mostrarnos que es indefinible, que su identidad no es tal porque no se identifica realmente con nada, porque su rostro no es sino una máscara detrás de la cual está el vacío. (Serret, 2015: s. p.)

El problema de definir al mexicano para los dos escritores es visto como un estado dañino que habrá de superarse a como dé lugar. De esta forma configuramos a la mexicanidad clásica como la imposibilidad de construir una identidad nacional esencial, única y auténtica, ya que encuentra múltiples problemas para la unificación.

Sin embargo, existe la posibilidad de construir al mexicano, no desde el factor común, sino desde la diferencia: Se acepta que México es un constructo imaginario, humano, no metafísico ni esencial; bajo esa “arbitrariedad” se agrupan grupos culturales distintos, que no corresponden a la misma lógica ni pensamiento.

Ambos autores trabajan con un segmento marcado de la población, sin embargo, Paz al asumir su trabajo como personal y subjetivo, expresa esta limitante: “No toda la población que habita nuestro país es objeto de mis reflexiones, sino un grupo concreto, constituido por esos que, por razones diversas, tienen conciencia de su ser en tanto que mexicanos.” (Paz, 2010: 13). Habría que analizar con sumo cuidado esta categoría de “tener conciencia de ser mexicano” si en ella se refiere a un sentimiento de patriotismo, en el que coincide identidad social con el proyecto de nación, entenderíamos entonces que existe una especie de “estado” al que todo mexicano accede al tener conciencia de la historia. Ramos por su parte excluye de sus consideraciones a las culturas originarias al comentar:

No sabemos hasta qué punto se puede hablar de asimilación de la cultura, si, remontándonos a nuestro origen histórico, advertimos que nuestra raza tiene la sangre de europeos que vinieron a América trayendo consigo su cultura de ultramar. Es cierto que hubo un mestizaje, pero no de culturas, pues al ponerse en contacto los conquistadores con los indígenas, la cultura de éstos quedó destruida. [...]

En el desarrollo de la cultura en América debemos distinguir dos etapas: una primera de trasplante, y una segunda de asimilación. (Ramos, 2012: 28-29)

Negar el mestizaje parecería poner el primer “pero” a la obra de Ramos, no obstante, habrá que recalcar que estas son las consideraciones con las que sustenta sus propias reflexiones. El complejo de inferioridad, en tanto teoría de la mexicanidad, nace de la parcialidad y del desconocimiento de la cultura prehispánica. A pesar de que ambos autores asumen sus limitaciones no dejan de usar un carácter totalizante al volver sobre la palabra “esencia” que, en el sentido platónico de la palabra, involucra el

común denominador de toda la raza humana<sup>170</sup>. Justamente se puede leer la cita:

El hombre colabora activamente a la defensa del orden universal, sin cesar amenazado por lo informe. Y cuando éste se derrumba debe crear uno nuevo, esta vez suyo. Pero el exilio, la expiación y la penitencia deben preceder a la reconciliación del hombre con el universo. Ni mexicanos ni norteamericanos hemos logrado esta reconciliación. Y lo que es más grave, temo que hayamos perdido el sentido mismo de toda actividad humana: asegurar la vigencia de un orden en que coincidan la conciencia y la inocencia, el hombre y la naturaleza. (Paz, 2010: 30)

Al hablar sobre la “esencia mexicana” entendemos ese común que compete a todo mexicano, en el sentido más amplio de la palabra. Paz y Ramos, entonces, tratan de configurar ese carácter único que no comprende a todos los habitantes del país y, para muchas minorías, resulta incompatible.

### El perfil de México luego de su laberinto

Los lectores de Ramos y Paz no se hicieron esperar. Una nueva camada de intelectuales se dedicó al estudio de la mexicanidad, renovando y agregando elementos cada vez más alejados de la filosofía y la poesía para centrarse en la política, la novela y la historia reciente. Ejemplo de ello podemos observarlo en la obra “El gesticulador [que] se estrenó en 1947 y generó un pequeño escándalo que contribuyó a amplificar la tesis de Samuel Ramos en las que se fundaba Usigli. Sin duda las ideas de Usigli reflejaban el ambiente intelectual de la época.” (Bartra, 2005: 131) o las constantes referencias que hace Emilio Uranga en Ensayo de una ontología del mexicano (1949).

El trabajo de Octavio Paz lo podemos ver referenciado en estudios muy distintos al ámbito literario, tal como es el caso de Santiago Ramírez en El mexicano, psicología de sus motivaciones (2002) o Los mitos que nos dieron traumas, México en el diván: cinco sesiones para superar el pasado (2014) de Juan Miguel Zunzunegui.

Las aportaciones de autores como Carlos Monsiváis en Decadencia y auge de las identidades (1992) desde los estudios de la cultura; Guillermo Bonfil Batalla en México profundo (1987) desde un punto de vista antropológico o Rogelio Díaz-Guerrero en Psicología del mexicano (1987), contribuyeron a que palabras como “ser” o “destino” fueran desapareciendo, mientras que las reflexiones sobre la materia iban adquiriendo una metodología más sólida, fáctica, comprobable. El preocuparse por el ambiente del mexicano inmediato o reciente fue el primer paso para olvidar al mexicano configurado desde la mexicanidad clásica.

\*\*\*

Bernat Castany Prado escribe uno de los libros más importantes sobre las identidades nacionales en la actualidad, Literatura posnacional (2007), en él explica, primeramente, las causas históricas que llevaron a la creación de un “posnacionalismo”. A raíz de las Guerras Mundiales surgieron una serie de libros catalogados como “antibélicos”, entre los que destaco Sin novedad en el frente (1929) de Erich Maria Remarque y Johnny got his gun (1939) de Dalton Trumbo, en ellos, a través de las consecuencias inhumanas, de las heridas en campos de batalla, los traumas psicológicos o la debacle

<sup>170</sup> Acerca del término esencia puede investigarse en cualquier manual de filosofía que incluyan las reflexiones sobre el alma o la esencia que propone Platón. Personalmente recomiendo Russell, Bertrand (2009) Historia de la filosofía.

social y económica de sus hogares se critica el alto coste de los nacionalismos. La sociedad comenzó a generar movimientos culturales pacifistas que exigían el fin de los actos bélicos.

Si bien, México no tuvo un papel protagonista en estas guerras, sí vivió descontentos ante el uso desmedido del ejército y la policía, desde la matanza del 2 de octubre de 1968, el Jueves de Corpus en 1971, el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, el asesinato de Luis Donaldo Colosio en 1994, pasando por la prohibición del rock durante el sexenio de Luis Echeverría Álvarez o la Matanza de Acteal en 1997, lo que generó un descontento hacia los políticos priístas y su proyecto de nación. Castany Prado observa aquí una de las grandes razones por las cuales comienza a gestarse un sentimiento posnacionalista pues:

la cohesión social parece exigir, a un tiempo, justicia social y sentimiento de pertenencia, porque, si no hay justicia social, los ciudadanos más desamparados dejan de sentirse parte de la sociedad, y si no hay sentimiento de pertenencia, no puede haber justicia social ya que debe existir algún tipo de comunidad. (2007: 38)

El mexicano, al sentirse desprotegido y vulnerable ante su propio gobierno deja de creer en los políticos que lo conforman, especialmente en el partido que ha ganado consecutivamente desde 1940, preparando el germen de la alternancia política que se consumará en el 2000 con la llegada de Vicente Fox y, más tarde, Felipe Calderón, sin cambios significativos necesariamente.

Si lo “mexicano” era encarnado esencialmente por el gobierno, el habitante irá rechazando, paulatinamente o de tajo, la categoría, pues: “para ser ciudadano se debe gozar tanto de derechos civiles (libertades individuales) y políticos (participación política) como de derechos sociales (trabajo, educación, vivienda, prestaciones sociales).” (Castany Prado, 2007: 38)

Con el paso del tiempo, el posmodernismo, entendido como una etapa histórica más que filosófica, traería la creación de empresas transnacionales que retaron la autoridad de los gobiernos en aras de su expansión, por ende, de la creación de un mercado global. (2007) Los Estados-Naciones tuvieron que reconstituirse para atender las necesidades de su tiempo, al grado de crear alianzas políticas, como La Unión Europea, o tratados económicos como la Alianza del Pacífico. En enero de 1994 entra en vigor el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) creando nuevamente un enfrentamiento entre la nación legal de corte neoliberalista que abría sus puertas del mercado nacional a uno internacional, con la nación real no apta para la producción en masa ni la exportación.

Este conjunto de acciones y circunstancias crea una “Crisis cultural e identitaria” con la cual, la gente deja de sentirse parte de esa “comunidad”. Es necesario remarcar que el posnacionalismo no es un efecto únicamente mexicano, o que bajo otros gobiernos pudo haber sido evitado pues “no debemos olvidar que existen otras causas que no dependen tanto de la parte subjetiva como de la parte objetiva (histórica) de la globalización. Tal sería el caso, por ejemplo, del aumento de los contactos e intercambios entre las diversas culturas, así como de los movimientos migratorios”. (Castany Prado, 2007: 41)

La crisis de los proyectos nacionales inició con el fin de las Guerras Mundiales (incluyendo la Guerra fría) y las consecuencias negativas que trajo la globalización acelerada del mercado, sin embargo, cada país tuvo momentos clave en los que la población rompió lazos con el modelo de ciudadano ejemplar de sus gobiernos. No podemos decir que el nacionalismo cubano cayó al mismo tiempo que el chileno, ni que el venezolano que el argentino. No podemos hablar de un “posnacionalismo”

como concepto definido o consumado, por el contrario, hablar de él supone un esfuerzo temprano por entender el ambiente actual de las naciones.

No pretendo dar una definición en este trabajo al posnacionalismo per se, hablar de uno latinoamericano sería ya una gran labor que exige mayor preparación y tiempo de investigación, no hablar entonces de incluir los casos de la Europa occidental o de los países africanos. Luego de incurrir en las explicaciones de Castany Prado, para entender este término dentro de su panorama internacional, vuelvo al ambiente mexicano, donde, años antes, el antropólogo Roger Bartra publica una serie de libros que inauguran una nueva etapa de la mexicanidad, la posmexicanidad.

Durante mi investigación previa a la tesis logré percibir que son pocos los académicos que incluyen a Fuentes dentro de los estudios de la mexicanidad. Leyendo a Bartra me doy cuenta que, para él, forma uno de los momentos más importantes al hablar de la simultaneidad de tiempos, pues serán los ensayos de Fuentes los que permitan hacer una crítica importante a las teorías de Paz y Ramos.

La lectura de Bartra se vale, a su vez, de la de Fuentes para nombrar a Pedro Páramo de Juan Rulfo como el cenit de la idea de un “edén subvertido”, es decir, la melancolía por un pasado paradisiaco del que fuimos echados, que explica nuestros problemas latentes y al que soñamos con volver. En *La jaula de la melancolía* (2014) va más allá de hacer un simple listado de manifestaciones culturales que ejemplifican esta idea al explicar su razón:

el hecho de que la elaboración actual del mito del edén subvertido es parte de un amplio sistema de legitimación política, cuya efectividad se basa no solo -ni principalmente- en que reproduce los más profundos arquetipos psicológicos, sino que logra reproducir (re-crear) las estructuras más profundas de la conflictiva social. (Bartra, 2014: 35)

En primer lugar, habremos de notar el paso de un análisis antropológico-literario al político, pues el mito oscila perfectamente en ambos campos. Luego, debo recalcar la función de una “legitimación política”, la cual es indispensable “no solo para alimentar los sentimientos de culpa ocasionados por su destrucción, sino también para trazar el perfil de una modernidad cohesionadora” (Bartra, 2014: 34) ante la industrialización del mercado global y el auge del capitalismo del siglo XX. El edén subvertido se afianzará con la llegada de la novela (epopeya) de la Revolución, que polarizará al campesino del otro lado de la modernidad occidental, su contrario y víctima.

A partir de estas reflexiones deberemos rescatar tres cosas: la importancia del campo para México, la idea de edén subvertido como defensa ante la industrialización y, lo cual considero más importante, el carácter inventado de la mexicanidad y la relación directa que mantiene con el poder político y económico. “Es preciso reconocer que una buena parte de lo que se llama el ‘ser mexicano’ no es más que la transposición, al terreno de la cultura, de una serie de lugares comunes e ideas-tipo que desde antiguo la cultura occidental ha forjado sobre su sustrato rural y campesino”. (Bartra, 2014: 47)

Las figuras centrales de la mexicanidad clásica se basan en la construcción de arquetipos de un “otro” bárbaro, subdesarrollado y marginado; como muestra encontramos al “pelado” que postula Samuel Ramos o al “relajiento” de Jorge Portilla. Habrá que poner especial hincapié en la construcción de estas figuras. Bartra al relacionarlas directamente con el concepto de “edén subvertido” logra resumir, a mi parecer, muy acertadamente la mexicanidad clásica:

En el pelado es recuperada la horrenda imagen porfirista y novohispana del lépero, esa plebe, el leperaje, que era vista por los científicos del siglo XIX como un pozo sin fondo de vicios de animalidad y de atavismos sanguinarios, resurge a los ojos de la intelectualidad posrevolucionaria como el pelado, dominado ciertamente por un sentimiento de inferioridad -según Ramos y Paz-, pero en el cual anida, oculta, la compleja tragedia de la soledad humana; o bien, reaparece -según [Agustín] Yañez- como el mexicano en estado de naturaleza, ser contradictorio en el que su 'primitivismo realista', su violencia y su desconfianza, dejan traslucir, no obstante, una 'voluntad libertaria' y una 'miseria orgullosa'. [...] Por ello tantos intelectuales mexicanos han escogido la tinta de la melancolía para dibujar el perfil de la cultura nacional. (Bartra, 2014: 50-51)<sup>171</sup>

En Valiente mundo nuevo (1990) Carlos Fuentes presenta una disyuntiva entre la "Nación real" contra la "Nación legal". "Lo legal" es entendido como el proyecto de nación bajo el cual, el gobierno regirá sus acciones a partir de una lectura de su población y su modelo de "mexicano", el cual emerge de la implantación de una cultura nacional ampliamente aceptada en todo el país. La pregunta que surge aquí es ¿cómo definimos o describimos una cultura nacional?

El autor evoca a la institucionalización de la Revolución mexicana, bien es sabido los desencuentros ideológicos y de poder de los distintos caudillos, los cuales, con el paso del tiempo, fueron homogeneizados hasta concentrar los 17 (o más) años de lucha en el proyecto de nación de un partido oficial. Tenemos entonces que esa serie de expresiones populares fueron construidas, dando prioridad a unas, omitiendo a otras, de tal forma que legitimaron el proyecto político de los siguientes años. Nuevamente, observamos especial énfasis en comprender las fuentes que construyen "esa" cultura nacional antes de analizarla por sí misma. "La cultura nacional se identifica con el poder político". (Bartra, 2014: 215)

Si la "cultura nacional" es construida por el poder a partir de las manifestaciones de sus habitantes, que a su vez genera una un proyecto de nación o nación legal, tendremos que afirmar que: "la definición de un carácter nacional no es un mero problema de psicología descriptiva: es una necesidad política de primer orden que contribuye a sentar las bases de una unidad nacional a la que debe corresponder la soberanía monolítica del Estado mexicano". (Bartra, 2014: 214)

## Conclusiones

Durante varios años he dedicado gran parte de mi vida a tratar de entender el carácter mexicano de su población. Cuando apenas comenzaba, creí que era posible responder con un solo adjetivo a la pregunta ¿cómo somos los mexicanos? Las repuestas satisfacían mi necesidad teórica pero no empírica. No encontraba relación entre lo que leía y lo que me rodeaba. Poco a poco fui comprendiendo que los primeros esfuerzos que hice giraban en torno a un México que distaba cronológica y geográficamente de mí. Comencé a considerar cambiar una pregunta, pero no era ese el problema. El problema eran los criterios que le ponían a la respuesta. Las respuestas con mayor legitimación intentaban encontrar una respuesta única, cerrada y totalitaria a una pregunta compleja, que, por su misma naturaleza, requería de dinamismo, tolerancia, inclusión y empatía.

<sup>171</sup> Cursivas del autor

La mexicanidad clásica se distingue por el propósito de unificar a toda la población bajo un solo tipo de carácter, parte de sus problemas económicos y sociales para proclamar una cultura sintomática que logrará curarse solo cuando sea capaz de encontrar su esencia a través de su pasado. Sin embargo, estas respuestas “únicas” se limitan a una visión política que deja fuera a las demás voces y discursos ignorados por el proyecto de nación del gobierno en turno, no ofrece cabida a los cambios históricos ni democráticos. El posnacionalismo obedece a la caída de los grandes nacionalismos, pero ofrece la oportunidad de reconocimiento a las formas de vida fuera no occidentales o de oposición. Antes que imponer un carácter único, ofrece libertad. El posnacionalismo no podrá definirse si no es reafirmando sus diferencias con la mexicanidad clásica. La importancia de reconocer los errores y limitaciones de esta última, resaltan al momento de generar los discursos que construirán las realidades futuras cercanas de la sociedad: las legislaciones, obras públicas, programas sociales, becas, presupuestos, etc.

Afirmar al mexicano como libertad es dar carta abierta al reconocimiento a ese México callado. La responsabilidad de cumplir tal responsabilidad queda totalmente en nuestras manos.

## Bibliografía

- Anderson, Benedict (1993) *“Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo”*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Ayala Barrón, Juan Carlos (2010) *“Tres caras de la identidad, criterios para una filosofía aplicada”*. Ciudad de México: Gobierno de Sinaloa/ Plaza y Valdés.
- Azuela, Mariano (2007) *“Los de abajo”*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Bartra, Roger (2005) *“Anatomía del mexicano”*. Ciudad de México: Debolsillo.
- Bartra, Roger (2013) *“La sangre y la tinta, ensayos sobre la condición postmexicana”*. Ciudad de México: DeBolsillo.
- Bartra, Roger (2014) *“La jaula de la melancolía, identidad y metamorfosis del mexicano”*. Ciudad de México: Debolsillo.
- Castany Prado, Bernat (2007) *“Literatura posnacional”*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Chanady, Amaryll (1994) *“Latin American Imagined Communities and the Postmodern Challenge”* en *Latin American Identity and Construction of Difference*, editado por Amaryll Chanady, ix- xlvi. University of Minnesota: Minnesota Press.
- Díaz-Guerrero, Rogelio (1994) *“Psicología del mexicano, descubriendo la etnopsicología”*. Ciudad de México: Trillas.
- Fuentes, Carlos (1972) *“Tiempo mexicano”*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.
- Fuentes, Carlos (1990) *“Valiente Mundo Nuevo, épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana”*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Fuentes, Carlos (2000) *“El espejo enterrado”*. Ciudad de México: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- Fuentes, Carlos (2008) *“La región más transparente”*. Barcelona: Real Academia Española/ Asociación de academias de la lengua española/ Alfaguara.

García Castro, María (2015) “*Identidad nacional y nacionalismo en México*” revisado el 23 de marzo de 2021 en Sociológica México 81 en <https://cutt.ly/REDTAJS>

García, Gutiérrez, Georgina (2000) “*Los disfraces: la obra mestiza de Carlos Fuentes*”. Ciudad de México: El Colegio de México.

Giménez, Gilberto (2015) “*Apuntes para una teoría de la identidad nacional*” revisado el 23 de marzo de 2021 en Sociológica México 81 en <https://cutt.ly/nEDTFUb>

Guzmán, Martín Luis (2002) “*La querrela en México*”. Ciudad de México: Joaquín Mortiz/ Planeta.

Hall, Stuart (1996) “*Introducción: ¿quién necesita ‘identidad’?*” en Cuestiones de identidad cultural (2003), compilado por Stuart Hall y Paul du Gay, 13-39. Buenos Aires: Amorrortu editores.

Paz, Octavio (2010) “*El laberinto de la soledad*”/ “*Posdata*”/ *Vuelta a “El laberinto de la soledad”*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Pérez Gay, Rafael (2008) “*La parábola del tedio. Trazos de las letras mexicanas (1890-1910)*” en La literatura mexicana del siglo XX, coordinado por Fernández Perera, Manuel, 17-48. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica/ Conaculta/ Universidad Veracruzana.

Ramírez, Santiago (2004) “*El mexicano, psicología de sus motivaciones*”. Ciudad de México: DeBolsillo.

Ramos, Samuel (2012) “*El perfil del hombre y la cultura en México*”. Ciudad de México: Editorial Planeta Mexicana/ ESPASA.

Remarque, Erich María (2004) “*Sin novedad en el frente*”. Ciudad de México: Editorial Porrúa.

Rulfo, Juan (1983) “*Pedro Páramo y El llano en llamas*”. Barcelona: Editorial Planeta.

Saucedo Plata, Alejandra (2012) “*Carlos Fuentes: cinco vías para una nueva nación*”. Xalapa: Universidad Veracruzana.

Serret, Estela (2015) “*Leyendo la identidad nacional en el discurso de Octavio Paz*” revisado el 25 de marzo de 2021 en Sociológica México 81 <https://cutt.ly/IEDTJ8x>

Tomé, José Lorenzo (2004) “*Las identidades, las identidades morales y políticas*” en la obra de Jürgen Habermas Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

Vasconcelos, José (1982) “*La raza cósmica*”. Ciudad de México: Asociación Nacional de librerías.

Zea, Leopoldo (1974) “*Dependencia y liberación en la cultura latinoamericana*”. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.

Zunzunegui, Juan Miguel (2014) “*Los mitos que nos dieron traumas*”. Ciudad de México: DeBolsillo.



# LOS BANDIDOS DE RIO FRIO ENTRE LA REALIDAD Y LA FICCION

Dr. Jorge Isidro Castillo Canché y Mtro. Jorge Mantilla Gutiérrez  
*Universidad Autónoma de Yucatán*

A la memoria del poeta, amigo y compañero universitario

Dr. Tomás Ramos Rodríguez

## Resumen

La presencia de bandoleros que buscaban la protección de las montañas para escapar de la justicia desató el fenómeno delictivo en la región de Río Frio que dio origen a la novela homónima de Manuel Payno. El presente artículo estudia la novela de Manuel Payno “Los Bandidos del Río Frío” (1891) con la intención de encontrar y develar la realidad en las situaciones narradas por Payno; para ello lo compararemos con el modelo planteado por Hobsbawm acerca del bandido social y revisaremos el papel que han desarrollado en la perspectiva histórica.

**Palabras clave:** Bandoleros, lucha armada, bandido social, perspectiva histórica.

## Abstract

The presence of bandits who sought the protection of the mountains to escape justice unleashed the criminal phenomenon in the Rio Frio region that gave rise to the homonymous novel by Manuel Payno. This article studies the novel by Manuel Payno “Los Bandidos del Río Frío” (1891) with the intention of finding and revealing reality in the situations narrated by Payno; For this we will compare it with the model proposed by Hobsbawm about the social bandit and we will review the role that they have developed in the historical perspective.

**Keywords:** Bandits, armed struggle, social bandit, historical perspective.

## Introducción

La lucha armada por la independencia de México y las primeras décadas de la República se caracterizaron por una compleja inestabilidad política e institucional, agravada por acciones delincuenciales que asolaban vastas regiones de la joven nación. Los delincuentes organizados en bandas, muchas veces amparados en la complicidad o inoperancia de las autoridades, se apropiaban, mediante todo tipo de conductas delictivas y violentas, de las riquezas públicas y privadas e imponían

el terror en los caminos, los pueblos, las grandes ciudades e incluso en la capital de la República. La guerra de independencia había dejado la gloria de la libertad nacional, el luminoso estandarte de quienes hicieron patria bajo todas las persecuciones y sacrificios indecibles, pero, en contra partida, el desplazamiento de la población rural, la militarización y la guerra, habían destruido la estabilidad y el férreo orden colonial y sobrevino la anarquía política y el pillaje en toda la nación. Lentamente se establecieron los principios jurídicos y legales que favorecieran el gozo de las libertades, el desarrollo de la economía y la estabilidad política. Como afirma Hammnett en su estudio sobre las respuestas sociales a la lucha de independencia esta desarticuló el campo en las regiones que se vincularon a la guerra. Trabajadores rurales fueron desarraigados de sus lugares de origen y se unieron a los ejércitos en pugna. Con el término de la lucha muchos no regresaron a sus regiones de origen y quienes lo hicieron encontraron dificultades para insertarse de nuevo a su vida cotidiana. De esta población y de desertores del ejército salieron muchos de los componentes de las cuadrillas de asaltantes de caminos en las primeras décadas de vida independiente<sup>163</sup>.

De este fenómeno delincuencial nos interesa particularmente el de los bandidos que cometían sus fechorías en el camino que unía a Veracruz con la capital de la república, la zona de Río Frío, considerada en la época asiento de bandidos que bajo la protección de las montañas lograban escapar de la justicia.

¿Qué tan real fue la existencia de bandoleros en dicha región y cómo surgieron los de Río Frío? ¿Qué tipo de bandidos eran, se acercan al ideal planteado por Hobsbawm acerca del bandido social? ¿Acaso eran asaltantes que utilizaban esta vía como ascenso en la estructura social de la época como ha planteado Vanderwood para los bandidos estudiados por él de la segunda mitad del siglo XIX? ¿Acaso los personajes principales de la novela de Manuel Payno tienen alguna correspondencia significativa o relación real con el bandidaje que existió en las primeras décadas del nuevo país? ¿Cómo y por qué se desató el fenómeno delictivo, específicamente, en Río Frío que dio origen a la novela homónima de Manuel Payno?

La novela de Manuel Payno *Los bandidos de Río Frío* fue publicada por entregas de folletín en Barcelona entre 1889 y 1891 y posteriormente en México de 1892 a 1893. Consta de 117 capítulos y se desarrolla en México entre 1810 y 1830. Sin duda, una gran novela del Siglo XIX mexicano que no se aparta de la descripción de los sinsabores del amor romántico y las costumbres de la época. El personaje de la novela llamado Relumbrón, es justamente la representación del personaje histórico coronel Juan Yáñez, ejecutado el 19 de julio de 1839 acusado de ser el líder y receptor de los objetos y riquezas robadas por la banda “Los dorados”.

El presente artículo pretende dar cuenta de esta crisis delincuencial de 1810 a 1830 siguiendo la información recopilada en el Archivo de Guerra del AGN referente al proceso militar contra el excoronel Yáñez y socios acusados de innumerables crímenes, causa judicial que acumuló alrededor de cinco mil fojas. Se complementa con información hemerográfica de la época, con algunos impresos de la defensa y el importante documento publicado en septiembre de 1839, por la fiscalía, apenas un mes después de la condena y ejecución a garrotazos del coronel Yáñez y algunos de los supuestos cómplices. reeditado por Tomás Castro y Antonio Alvarado con el sello de Ediciones y Distribuciones Hispánicas en 1987, con una nota informativa de Felipe Gálvez<sup>164</sup>. Igualmente el trabajo de investigación de archivo se acompañó de una amplia revisión hemerográfica y bibliográfica

<sup>163</sup> Véase Hammnett, 1990. En especial el capítulo “Insurgencia: características y respuestas”.

<sup>164</sup> Extracto de la causa formada al excoronel Juan Yáñez y Socios, por varios asaltos y robos en poblado y despoblado que para satisfacción del público dan a la luz los Fiscales que la han instruido Edición preparada por Tomás de Castro.

que incluyó los trabajos paradigmáticos sobre el bandidaje en México de Hobsbawm y Vanderwood. Este último utilizó para su trabajo la literatura de viaje en su trabajo “El bandidaje en el Siglo XIX: una forma de subsistir” (1984)<sup>165</sup>. Igualmente, un texto de inestimable importancia para el presente es el artículo de Paul J. Vanderwood “Los bandidos de Río Frío de Manuel Payno” (1994)<sup>166</sup>.

En la siguiente cita de la señora Calderón de la Barca, describe desde su punto de vista el bandidaje estudiado:

Por todas partes vibraba el puñal asesino y los honrados y pacíficos ciudadanos, tan expuestos estaban en un rincón del más cortijo, como en el centro de la capital de la República: los caminos eran un precipicio inevitable, donde se tenía como una dicha salvar la vida a costa de perder toda clase de intereses, fueran de poca o mucha importancia, y aún el vestido ordinario de los caminantes: las casas ya no servían de refugio a los que las habitaban y en el seno de las familias fueron atacadas personas de toda clases, maltratadas y asesinadas, sin que pudiese á cubierto las consideraciones merecidas por sus empleos: los templos profanados sacrílegamente (...) El genio del mal se había entronizado, pues llegó a penetrar hasta el centro del palacio del primer magistrado de la república, llevando la desvergüenza al colmo de que mientras se meditaban medidas que afianzasen la seguridad y restablecieran el orden, se repartían un robo a muy poca distancia del despacho de S.E., y con algunas cosas de poco valor de este, se ocultaban allí mismo los instrumentos de las rapiñas. (Payno, 1891: 236)

Del estudio de la documentación referida y de la novela *Los Bandidos de Río Frío* de Manuel Payno podemos inferir que el proceso judicial se insertó en el contexto de las fricciones y conflictos internos entre los militares cercanos a la política centralista, al tiempo que se utilizó para legitimar y fortalecer las instituciones del gobierno centralista frente a la población mexicana y en el ámbito internacional, atento a los sucesos políticos de la naciente República. Creemos que estos objetivos políticos fueron determinantes en el proceso y las sentencias de pena de muerte emitidas por el consejo de guerra contra el coronel Yáñez y la mayoría de los cómplices de los supuestos robos y asaltos cometidos en la ciudad de México y en los caminos que conducían a los departamentos de México, Puebla y Veracruz. En concreto la hipótesis plantea que el juicio y la condena y su amplia difusión fueron consecuencia de interacciones entre el poder judicial y el poder político cuyo fin último legitimaba el gobierno centralista.

De la misma forma planteamos que la novela de Payno *Los bandidos de Río Frío*, se dirige en el mismo sentido que la documentación judicial del caso, reflejando el carácter legal y moralizador de la vida pública del gobierno centralista por los compromisos políticos que el autor mantuvo con los presidentes Bustamante y Santa Ana. Sin duda, es asunto del que daremos respuesta partiendo de la intencionalidad del título de la novela sugerido al autor por el editor De la Fuente Parres, que pone en plural –bandidos- en referencia a una organización anclada territorialmente. Desde luego incorporaremos al análisis la novela *Ironía de la Vida* (1851) de Pantaleón Tovar, que extrañamente ha sido marginada de la discusión, aunque se trate de una novela que trata de forma más cercana el problema de la delincuencia. La disparidad semántica y de sentido entre *Ironías de la vida* y *Los Bandidos de Río Frío*, puede complejizar la discusión respecto de la actitud de Payno y sus bandidos. Igualmente, importante desentrañar en este caso particular las relaciones entre historia y relato literario desde un aspecto que tiene toda la importancia: la memoria de México y las interacciones entre la justicia y el poder político.

<sup>165</sup> “El bandidaje en el siglo XIX: una forma de subsistir”. *Historia Mexicana*, XXXIV: (1) (jul-sep.). No. 133. 1984.

<sup>166</sup> Vanderwood Paul J. “Los bandidos de Río Frío de Manuel Payno”, *Historia de México*, Vol. 44, núm. 1, julio/sept.: 107-139.

Llegar al fondo del escandaloso fenómeno delictivo de los bandidos de la primera mitad de Siglo XIX y cómo este bandolerismo desatado se articuló a la república centralista (1835- 1839) constituye el objetivo central del trabajo. No es una cuestión menor la posible interacción entre bandidos organizados, la clase política y las nacientes instituciones de la república.

Se identifican en el texto tres momentos que le dan unidad y amplían la discusión de las interacciones entre novela e historia que como sabemos constituyen una importante tradición en México. La ficción y la realidad histórica no deben ser vistas como asuntos complementarios la una de la otra. Se trata de una compleja interacción que sin duda enriquece el análisis de la novela y permite visualizar los hechos históricos desde un discurso no controlado por el poder. Consideramos el discurso histórico y el discurso literario como asuntos centrales; ninguno es periférico respecto del otro.

El primer momento se refiere a la discusión teórica del tema del bandolerismo desde la lectura de Hobsbawn y sus detractores. Se analiza la propuesta sobre el bandolerismo social, el carácter que le atribuye, las coyunturas que permiten su emergencia y las interacciones con otros sectores sociales. Hobsbawn observa el bandolerismo con énfasis en los contextos sociopolíticos y económicos que propician el surgimiento del bandolerismo, al igual que la naturaleza y características de las víctimas y las causas por las cuales se volvieron objetos directos del bandolerismo. Estas ideas pueden ser de utilidad para acercarnos al carácter particular que asumió el bandolerismo en el periodo de estudio y su caracterización ideológica.

El segundo momento se centra en el análisis de los documentos judicial de proceso en contra del coronel Juan Yáñez y supuestos cómplices y las declaraciones de la fiscalía que consideramos esenciales en la configuración de la cognición social del bandolerismo en México, imagen recogida, décadas después, por Payno en la novela *Los bandidos de Río Frío* (1889). Cabe anotar que esta misma imagen ha sido reproducida por la historiografía actual. En el caso del trabajo de Vanderwood se presenta la imagen de los bandidos de esta época sin tomar en cuenta que la visión de los fiscales, sin duda alguna, representaba la visión oficial del caso. La hipótesis es consistente con un hecho evidente: el proceso judicial de nuestro interés fue consecuencia de los conflictos internos de los militares del régimen centralista, pues, muy posiblemente, se trataba de afianzar una imagen de legitimidad y fortaleza del gobierno centralista frente a la población mexicana, la oposición política y los gobiernos extranjeros. Creemos que estos objetivos políticos fueron determinantes en el proceso y las sentencias de pena de muerte emitidas por el consejo de guerra contra el coronel Yáñez y la mayoría de los cómplices. En concreto la hipótesis plantea que la condena judicial fue de carácter político.

Finalmente se presenta un estudio comparativo de las novelas *Ironías de la vida* (1853) de Pantaleón Tovar y *Los Bandidos de Río Frío* (1889) de Manuel Payno. La hipótesis resulta compleja pues en el plano comparativo encontramos grandes discordancias respecto del tratamiento del tema entre un autor y otro, sobre todo respecto a la caracterización del bandidaje, que bien puede fortalecer la idea ya planteada sobre la novela de Payno. Dicho de forma más clara, pretendemos demostrar que la novela *Los Bandidos de Río Frío*, su temática y orientación, interactúan con los elementos de la cognición social sobre el bandolerismo generada desde el poder político del gobierno centralista y por tanto los elementos ficcionales tienen un carácter ambiental y estratégico para la divulgación de una ideología.

## Los Bandidos en la historiografía contemporánea.

El estudio de los movimientos sociales y formas de protesta en la historiografía inglesa nos remite a Eric Hobsbawm. En diferentes trabajos el historiador inglés aborda la temática de las movilizaciones campesinas y de otras formas de descontento social en la sociedad agraria inglesa del siglo XIX. En el clásico texto de *Rebeldes primitivos*<sup>167</sup>, Hobsbawm propone elementos de análisis para el estudio de los movimientos sociales. Los términos prepolítico y político diferencian dos tipos de movimientos. Los primeros son reformistas toda vez que no tienen por objetivo cambiar las condiciones materiales de existencia que producen el descontento social. Los segundos, en cambio, proponen la transformación de las estructuras sociales y de dominio que los lleva a identificarse con el cambio revolucionario. El bandolero común roba para su propio beneficio y sus víctimas son tanto el pobre como el rico. En cambio, el bandido social lo hace sólo contra los ricos y el beneficio, en el plano material y simbólico, es compartido por la población dominada. Por otra parte, el autor analiza varios aspectos de este último bandolerismo. Es una expresión de descontento fundamentalmente de tipo rural, sus objetivos por lo general se remiten a restaurar relaciones tradicionales, representa simbólicamente las aspiraciones colectivas campesinas de cambios de situaciones injustas<sup>168</sup>.

Visto en esta perspectiva el bandolerismo social representa la expresión más arcaica de la protesta social -según Hobsbawm- pues no aspira al cambio ni a la transformación radical de las situaciones que producen la desigualdad social en el agro.

El bandolerismo social surge en un contexto histórico muy específico. Por lo general se presenta en las sociedades que están en el tránsito de una economía agraria a otra de tipo industrial. Los cambios técnicos, mentales, económicos a que se somete a la población rural, pueden producir esta forma de protesta. También se presenta en situaciones donde el poder estatal está en proceso de conformación, maduración y sus instrumentos de control social y represivo, como el ejército y la policía, son aún débiles.

A partir de la caracterización del bandido social en su primer libro Hobsbawm desarrolló la propuesta con su trabajo *Bandidos* donde presenta diferentes tipos<sup>169</sup>. El bandido noble representa el ideal, sus actividades consideradas ilícitas para las autoridades, no lo son para la comunidad campesina. Tiene un código de moral que dirige sus acciones. Nunca roba a los pobres, tampoco mata indiscriminadamente a menos que lo considere necesario. Sus buenas relaciones con la población campesina son vitales en el mantenimiento de su actividad, pues aquella se convierte en su protectora<sup>170</sup>.

Los otros dos tipos de bandidos que caracteriza Hobsbawm, el vengador y el haiduk, se alejan un tanto del bandido noble. Su prestigio ante la población rural no se basa tanto en sus acciones nobles -robar a los ricos para repartirlo entre los pobres- sino en la mezcla de temor y admiración por la representación del tipo duro que no se amedrenta ante el peligro o la muerte<sup>171</sup>. El Haiduk es para el autor, el tipo de bandido que sí puede ser asimilado a rebeliones campesinas por su reconocimiento político en la sociedad. Por lo tanto, también representa un peligro mayor para el Estado que trata de

<sup>167</sup> Primera edición en la colección Zetien 1968.

<sup>168</sup> Hobsbawm, Erica, 1983: 44.

<sup>169</sup> Hobsbawm, Eric, 1974. La primera edición es de 1969.

<sup>170</sup> Hobsbawm, Eric, 1974: 10-12.

<sup>171</sup> Respecto a ellos dice Hobsbawm "...resulta extraño a primera vista encontrarse con bandoleros que no sólo practican el terror y la crueldad...sino que además este terror forma parte de su imagen pública. Son héroes no a pesar del pánico y el horror que inspiran sus acciones, sino debido en cierto modo a ellos". Hobsbawm, Eric, 1974: 66.

anularlo, institucionalizándolo o cuando esto no es posible, utilizando todos los medios posibles para reprimirlo<sup>172</sup>. En cambio el bandido noble puede ser perdonado y regresar de nuevo a la comunidad sin tantos problemas.

Como todos los intentos de generalización la propuesta de Hobsbawm poco contempla las particularidades. Su planteamiento de bandidaje social se basa fundamentalmente en materiales bibliográficos – en donde los casos europeos son centrales- con poco análisis de lugares específicos y falta de información de primera mano.

Los estudios sobre el bandidaje en la historiografía latinoamericana han planteado las diferencias y similitudes con la propuesta teórica de Hobsbawm<sup>173</sup>. El trabajo de Jaime Valenzuela sobre el bandidaje en la zona central de Chile durante la segunda mitad del siglo XIX es un buen ejemplo<sup>174</sup>. El autor estudia el tipo de bandidaje que se presentó en la región de Curicó. Partiendo del análisis

de fuentes judiciales encuentra que los bandidos -acusados de los delitos de salteo y abigeato- se comportan bastante diferentes al bandido social<sup>175</sup>. Roban tanto a sus pares sociales como a los otros grupos sociales del campo chileno. La protesta social como objetivo de sus latrocinios poco aparece, más bien parece ser, en el caso de los abigeos, una estrategia de supervivencia. Los salteadores, por su parte, encuentran en la actividad delictiva una extensión de sus formas de vida, en el contexto de una región con características de inestabilidad laboral, de desarraigo con la propiedad y por consiguiente con su trashumancia en la región<sup>176</sup>.

Algunos aspectos del análisis del bandidaje chileno confirman no obstante algunos planteamientos de Hobsbawm. El contexto socioeconómico donde se da el bandolerismo mencionado es el de una economía rural impactada por el desarrollo de una agricultura intensiva que se extendió sobre la propiedad comunal campesina y la transformación de las interacciones de trabajo en las unidades productivas ganaderas y de cultivo de trigo. Asimismo, las guerras civiles y las guerras externas abonaron el terreno para el surgimiento del bandolerismo. Un último punto: varios de los bandidos llevaban una relación muy cercana con los estratos sociales más bajos del agro, eran parientes o amigos que los resguardaron de las persecuciones de las autoridades, según se desprende de los procesos judiciales<sup>177</sup>.

<sup>172</sup> Hobsbawm, Eric, 1974: 88-91 y el capítulo 7 “Los bandidos y la revolución”.

<sup>173</sup> Los trabajos coordinados por Slatta de diferentes regiones latinoamericanas, difieren de la imagen del bandido noble de Hobsbawm. Sus motivaciones son en varios casos de orden económico. Algunos tienen relaciones con la élite más que con la población campesina. En otros casos participan de movimientos más amplios que la protesta individual que encarna el bandolero social. Asimismo, se encontró que la imagen del bandido noble fue una creación, no de la cultura popular campesina, sino de escritores de clase media para mantener interesado a un público urbano. Slatta, 1987. “Introduction to Banditry in Latin America”.

<sup>174</sup> Valenzuela, Jaime, 1991.

<sup>175</sup> Las fuentes judiciales han aportado una información muy rica para el tema del bandidaje. A través de ellas se ha hecho un acercamiento al bandolerismo real que en ocasiones difiere sustancialmente de la imagen literaria y popular. En otros casos confirma varias ideas de Hobsbawm y propone otras. Véase al respecto el trabajo de Sánchez, Gonzalo y Meertens, Donny, 1983. Con base en el análisis de diversas fuentes, especialmente los expedientes judiciales de bandoleros y cuadrillas, los autores analizan la violencia colombiana a través del bandolerismo que se desarrolló entre 1957 y 1964. Sus conclusiones muestran la existencia de bandidos que concuerdan con la del bandolerismo social, en tanto que otros les hacen proponer el concepto de bandido político para el análisis del problema.

<sup>176</sup> Valenzuela, Jaime, 1991: 51-72.

<sup>177</sup> Valenzuela, Jaime, 1991: 90-97.

## El caso mexicano.

La historiografía actual ha tratado el tema siguiendo algunas líneas planteadas por Hobsbawm e incorporando ideas de otros autores. Resulta significativo comentar que el bandidaje de la época colonial ha sido desatendido posiblemente por la poca importancia que se atribuye como problema social en la época. El único trabajo, al parecer, que analiza el bandolerismo colonial es el de William B. Taylor<sup>178</sup>. El estudio es un acercamiento al tipo de bandolerismo aparecido en la Nueva Galicia en las postrimerías de la época colonial. Con base en algunos procesos criminales seguidos a personas y de informes de intendentes acerca del estado de tensión social de la región, Taylor presenta una tipología de los bandidos (edad, oficio, grupo social) y el tipo de persona robada<sup>179</sup>. El análisis de estos aspectos y del contexto socioeconómico de la época lo llevaban a concluir que el tipo de bandido de la región, en especial el de la región de Tepatitlán, estaba en el tránsito entre el bandolero común y el bandido social. Eran, en palabras de Taylor, bandidos sociales potenciales: campesinos sin tierra, artesanos empobrecidos, pequeños propietarios, que no robaban a su propia gente<sup>180</sup>. Estas conclusiones acercaban a los bandidos analizados por Taylor con los planteados por Hobsbawm.

Los estudios sobre el bandolerismo mexicano del siglo XIX son más comunes. El trabajo más conocido es el de Vanderwood. Teniendo como idea central el papel de la dualidad orden-desorden en el desarrollo mexicano, el autor incluye el análisis de los bandidos y su contraparte el policía<sup>181</sup>. El análisis lo centra en la segunda mitad del siglo XIX donde encuentra el momento culminante de los bandidos en la sociedad mexicana. El papel de éstos en la guerra de Reforma y posteriormente en la intervención francesa y afirma que fue importante para los grupos conservadores y liberales que se disputaban el poder. Vanderwood concluye que los bandidos más que luchadores sociales, eran arribistas sociales que aprovecharon los momentos de orden o desorden para su propio beneficio<sup>182</sup>. Con estas consideraciones los bandoleros decimonónicos mexicanos se alejaban del bandido social planteado por Hobsbawm.

El trabajo de Vanderwood a pesar de tocar la problemática del bandidaje no es el tema central del trabajo. Esto hace que no se analice varios aspectos del problema. La composición social de los bandidos, las causas que los orilla al bandidaje, la composición interna de la banda, sus víctimas, el tipo de objetos robados, etc. Aspectos que por lo general aparecen en los procesos judiciales seguidos a personas acusadas de asaltantes.

La visión que Vanderwood presenta del bandido proviene de los diarios y crónicas de viajeros extranjeros y de la literatura hemerográfica y novelística de la época. Esta ausencia del análisis de información de tipo judicial se hace evidente en otros trabajos que hablan del bandidaje mexicano decimonónico<sup>183</sup>.

<sup>178</sup> Taylor, William, 1981.

<sup>179</sup> Taylor, William, 1981: 36-41.

<sup>180</sup> Taylor, William, 1981: 42-45.

<sup>181</sup> Vanderwood, Paul, 1986.

<sup>182</sup> Vanderwood, Paul, 1984: 49-55.

<sup>183</sup> Por ejemplo, el artículo de Barros, José, 1983. sobre el bandolerismo en las primeras décadas del México independiente presenta algunas ideas sobre el tema con base en la novela de Payno, las memorias de Calderón de la Barca y otros autores decimonónicos como Mora y Bustamante. El trabajo se completa con bibliografía secundaria. El ensayo de Illescas, María, 1988. sobre la agitación social y el bandolerismo en Morelos en el siglo XIX utiliza información proveniente de Gobernación y resulta interesante porque se sabe de algunas medidas tomadas por las autoridades para afrontar el problema. Aunque es una parte interesante del tema sigue estando ausente el actor principal que es el bandido.

En este sentido el bandido real –documentado- no aparece en los estudios, advirtiéndose solamente la proyección de los campos semánticos de relatos literarios e información de las instituciones encargadas de su represión, una parte importante del problema pero que resulta insuficiente para el análisis global del fenómeno.

### **Bandolerismo mexicano en los inicios de la vida independiente: el caso del coronel Yáñez y socios.**

Tras un efímero imperio mexicano (1821-1823) con el gobierno de Iturbide, el sistema federal se estableció como forma de gobierno en todo el país. El marco jurídico sobre el que se asentó fue la Constitución Federal de 1824 que estableció una política administrativa con estados soberanos y libres para legislar sus propias constituciones. Con algunas crisis esta forma de gobierno se mantuvo hasta los primeros años de la década de 1830. El presidente José María Valentín Gómez Farías en 1833, implementó las primeras leyes federalistas respecto de transformar la base jurídica que le daba supremacía a la iglesia sobre asuntos de orden civil. Estas medidas tuvieron reacciones contrarias y prepararon el camino para el cambio de régimen político<sup>184</sup>.

Con el establecimiento del gobierno centralista se establecieron cambios administrativos que desaparecieron legalmente a los estados y las constituciones federal y las de los estados, sustituyéndolas por nuevas leyes que apuntaban hacia un mayor control por parte del gobierno central en todos los ramos de la administración pública<sup>185</sup>.

La inseguridad pública en la ciudad de México, sus alrededores y los caminos que la conectaban con Veracruz fueron un problema planteado por los gobiernos federales. Con el nuevo gobierno centralista se sustituyó al gobernador del distrito y el funcionario entrante, en un bando de 8 de octubre de 1835, anunció la nueva política de vigilancia y seguridad pública de la ciudad<sup>186</sup>. Aunado a esto se decretó una ley el 29 del mismo mes que establecía la jurisdicción militar para ladrones y homicidas<sup>187</sup>. El fuero civil daba paso al militar donde un consejo de guerra se encargaría de dictar sentencias a los acusados de los delitos mencionados.

La ocasión para aplicar esta ley se presentó pronto. En los primeros días de diciembre de ese año fueron aprehendidos varias personas acusadas de robos en diferentes partes de la ciudad y de asaltos a diligencias y arrieros en los caminos de la región de Puebla, Departamento de México y Veracruz<sup>188</sup>.

Entre los capturados se encontraba un militar de alto rango y cercano a la presidencia de la república, el coronel Juan Yáñez ayudante de Santa Anna, a quien se le atribuyó la organización de todos estos

<sup>184</sup> Hamnett, Brian, 1994: 80-89.

<sup>185</sup> Vázquez, Josefina, 1995: 29-31.

<sup>186</sup> El Mosquito Mexicano, 13 de octubre de 1835.

<sup>187</sup> Flores, Enrique, 1988: 25.

<sup>188</sup> El 4 de diciembre Diego Pérez conocido como el “tapatío” denunció al gobierno del distrito de que había sido invitado para el robo de una diligencia a la salida del camino a Puebla. El gobernador Cortina con los nombres se dispuso a aprehenderlos. Cosa que se realizó en la casa num. 19 de la calle de Juan Manuel donde habitaba el coronel Yáñez. A partir de ese momento Pérez sería la pieza clave para el proceso penal que se iniciaba. Castro, Tomás y Alvarado, Antonio, 1987: 7.

robos y asaltos<sup>189</sup>. Encerrados en la cárcel de la ex-inquisición empezaba una causa penal que duraría más de tres años por todos los avatares que se sucedieron: cambio de fiscales, defensores, pérdida de la causa penal, recusaciones a los fiscales<sup>190</sup>, diligencias realizadas para incorporar a la causa expedientes judiciales de otras jurisdicciones, intentos de fuga, acusaciones mutuas de retrasar el juicio para beneficio propio y otros hechos que alargaron el proceso penal de forma importante<sup>191</sup>.

### **El tipo de bandolero encontrado.**

Uno de los aspectos menos conocidos de los estudios sobre el bandolerismo es la composición social de los integrantes de las bandas. El proceso seguido al coronel Yáñez y cómplices aportan una información interesante para acercarnos a sus componentes. ¿Quiénes eran, de donde provenían; cómo y por qué se integraron a la banda, ¿existió esta banda realmente?

Pasemos a responder las preguntas. De los datos aportados por sus declaraciones uno había pertenecido al ejército y por problemas de riñas había sido encarcelado, pero se había fugado de la prisión. Tres eran artesanos, uno criado, un comerciante y dos declararon labores de campo. Sus edades fluctuaban entre los 27 y 37 años y la mayoría declaró ser casados. Sus lugares de origen eran diferentes, unos eran de la región de Puebla, otros de México y uno de Guanajuato<sup>192</sup>. Su integración a la banda tenía razones también diferentes. En el caso de Fiz que asistió al robo del Cónsul de Suiza en noviembre de 1835, su situación precaria lo inclinó a participar como lo expresa la declaración de su esposa<sup>193</sup>. En los otros es un poco más confuso, pero al parecer algunos se conocían tiempo atrás y esto los había llevado a integrarse<sup>194</sup>. En otros casos su integración fue totalmente accidental, pues según una declaración se hablaba de la participación en el robo a una tienda de Tizapán, debido al encuentro ocasional en un camino con ladrones quienes los invitaron a participar.

Los datos anteriores hacen aparecer a una banda poco consistente, no conviven en los mismos espacios, sus lugares de reunión son diferentes y su nivel de organización resulta hasta cierto punto inconsistente y no muy estructurada. Por el tipo de robos y las víctimas estos bandidos resultan ser diferentes al bandolero noble de Hobsbawm pues roban a casas de ricos, pero también a los arrieros<sup>195</sup>. por los lugares donde roban resultan también diferentes. No son salteadores de caminos exactamente, si bien aparecen algunos asaltos en los caminos o alguna hacienda, la mayor cantidad de robos los realizaron

<sup>189</sup> Los datos de Yáñez son los siguientes. Al momento del juicio tenía 44 años, estaba casado con la Sra. Guadalupe Bonilla con la cual tenía una hija. Antes de fijar su residencia en la ciudad de México estuvo en Puebla como mayor de plaza de la comandancia de la región. Era teniente coronel de caballería permanente con grado de coronel. De 1834 hasta su detención el 7 de diciembre de 1835 había sido ayudante de Santa Anna. Flores, Enrique, 1988: 33. Castro, Antonio y Alvarado, Antonio, 1987: 15. AGN. Guerra. 23 de enero de 1837. vol. 216. f. 512-513. y vol. 762. 22 de febrero de 1836.

<sup>190</sup> El primero fue Don Álvaro Muñoz que dejó la causa penal por otros asuntos militares. Lo sustituyó el teniente coronel Don José María Olazábal quien al parecer fue envenenado. Tomás de Castro y Antonio Alvarado fueron los que finalmente terminaron el juicio. Lima de Vulcano, 13 de febrero y 5 de marzo de 1836.

<sup>191</sup> Tanto los acusados como los fiscales se acusaban mutuamente de alargar el juicio. Los primeros para evitar que fueran condenados. Los otros para alargar el “sufrimiento” de los acusados y encontrar pruebas reales ante la inconsistencia de las que existían. AGN.

<sup>192</sup> AGN. Guerra. vol. 388. fs. 628-670. y vol. 226bis. fs. 350-460.

<sup>193</sup> Antonia Colín esposa de Fiz declaró que en el robo al Cónsul de Suiza pretendió que su esposo no fuera, a lo que respondió éste... que ya no teníamos ni de que echar mano...que ya le dolía el alma de tanto trabajo y tanta miseria”. AGN. Guerra. vol. 388. f. 669.

<sup>194</sup> AGN. Guerra. vol. 217. fs.117-127 y 132-144.

<sup>195</sup> AGN. Guerra. vol. 226bis. fs. 354-365.

en la ciudad de México<sup>196</sup>. Son también diferentes de los bandidos caracterizados por Vanderwood para la segunda mitad del XIX. No se les asocia con algún pronunciamiento político anterior a su captura. En nuestros bandidos existe un gobierno, a pesar de los intentos de derrocamiento. En los de Vanderwood las guerras civiles y la intervención francesa fueron factores que abonaron terreno fértil para un bandolerismo asociado a causas aparentemente políticas.

Los bandidos reales que aparecen en el proceso mencionado muestran que son ladrones comunes que distan de la caracterización planteada por Hobsbawm del bandido social. Forman parte de una criminalidad de la época producto de situaciones económicas concretas individuales que poco tienen que ver con un ansia de protesta social de orden rural.

La visión romántica de asaltantes de caminos que se esconden en lo más recóndito de las montañas, en guaridas como cuevas y montes está alejada del tipo de bandolero encontrado. Como se ha visto, son individuos que son parte integrante de la sociedad, su asiento fijo no es el campo precisamente, al contrario, es en la ciudad donde tienen sus relaciones sociales y salen para asaltar o roban en ella.

### **La imagen de los bandoleros en el proceso militar: los discursos de fiscales y defensores.**

La causa penal seguida a Yáñez y los demás acusados llegaba a su fin en los meses de mayo y junio de 1839. En este primer mes los fiscales Tomás de Castro y Antonio Alvarado y el abogado defensor de Yáñez presentaron dos documentos al consejo de guerra. Estos documentos resultan importantes para el análisis de la imagen que de los acusados se quiso presentar a dicho consejo. Son dos discursos que recurren a fórmulas legales y jurídicas para afirmar la acusación o desvanecerla. Igualmente echan mano de argumentos más de tipo políticos y sociales para hacer sólida la acusación o la defensa. Veamos ambos.

Los fiscales en su calidad de representantes de la ley y defensores de los derechos de la sociedad presentan a los acusados como criminales que atentaban contra la propiedad y la integridad a la que tenían derecho todo individuo de la sociedad mexicana<sup>197</sup>. Su existencia iba en contra del pacto social establecido. A cada uno de los acusados los presentaron como lo peor de la sociedad, miembros corrompidos que era necesario extirpar del cuerpo social. Sus argumentos se asentaban sobre los juicios penales que se les seguían en otros juzgados por asesinato, deserción, robo y fuga de las cárceles de sus lugares de origen.

La imagen del coronel Yáñez se presenta como la cabeza principal de los demás acusados. Se pretende vincularlo a los acusados a partir de su antiguo puesto de mayor de la plaza de Puebla y comandante militar de la región de Acatlán. Sus relaciones son de todo tipo, los protege legalmente, los dota de todo lo necesario para los asaltos y por sus relaciones sociales y cercanía al poder obtiene información de la seguridad y los movimientos de las casas de la ciudad de México y de las diligencias que recorrían el camino hacia Veracruz. Además, esconde a sus cómplices en su propio domicilio. Finalmente, los bienes robados son comprados por Yáñez quien a su vez los vendía a otras personas<sup>198</sup>.

<sup>196</sup> AGN. Guerra. vol. 387. fs. 355-385. y vol. 388. fs. 675-681.

<sup>197</sup> “El coronel Tomás de Castro y teniente coronel, 1o. ayudante Antonio Alvarado, fiscales de la causa que se sigue al Sor. coronel Don Juan Yáñez y socios, acusados de receptación y robos, a el presente consejo exponen. 16 de mayo de 1839”. AGN. Guerra. vol. 226 bis, fs. 350-460.

<sup>198</sup> “El coronel Tomás de Castro...”. fs. 354-390.

Esta construcción de la participación del coronel se hizo a partir de las propias declaraciones de los demás acusados pues él siempre se mantuvo inconfeso. La acusación de hecho sobre Yáñez resultó ser por receptor de ladrones, es decir, por haberles comprado cosas robadas y protegerlos al ser aprehendidos algunos en su domicilio y encontrados objetos robadas en la cochera de la casa.

Unas ganzúas e instrumentos de culto religioso localizadas en una habitación de palacio que ocupó Yáñez fueron la reafirmación de los fiscales para la culpabilidad del coronel<sup>199</sup>. El enjuiciamiento de un alto personaje de la política y la milicia como lo era Yáñez hizo que los fiscales apuntaran la peligrosidad del acusado para la estabilidad social<sup>200</sup>. Su declaración de inocencia no sería sino una demostración de debilidad del gobierno ante los diferentes sectores sociales y en especial de la oposición política. Esta apreciación del abogado acusador lo llevó a pedir la pena de muerte para todos los acusados, pues según él, la prisión no aseguraba su desaparición social por la inseguridad de las cárceles de la época<sup>201</sup>.

El discurso del fiscal muestra sin duda la posición que el gobierno ha mostrado frente al bandolerismo. Se le considera altamente peligroso para el orden social por lo que aquel pudiese influir en el resto de la sociedad<sup>202</sup>.

Un bandolerismo común bien puede convertirse en un tipo de resistencia ante el proceso de dominación que ejerce el Estado. De cualquier forma, fueron considerados elementos perturbadores que se podían integrar a movimientos políticos y sociales que pudieran desestabilizar al gobierno centralista.

En el discurso de los fiscales del juicio contra Yáñez no es consistente con el descrédito a un bandolerismo social pues se dirige a un individuo que por su posición social y política en ese momento resulta peligroso ante la fragilidad de la política inestable de la época. Por lo tanto, los fiscales presentan a Yáñez como el peor de los criminales y sobre todo como elemento perturbador para el gobierno en turno<sup>203</sup>. Su petición de acabar con su existencia se conecta directamente a esta última imagen que de Yáñez ha proyectado la fiscalidad para inclinar el dictamen del consejo de guerra a su castigo.

El otro discurso, el de la parte defensora, es en cambio la presentación ante el consejo de guerra y la opinión pública, de un individuo víctima de las circunstancias y sobre todo de un plan premeditado para acabar con su existencia política y social<sup>204</sup>. Al igual que la fiscalía, una parte de la defensa del acusado se sustenta en recursos jurídicos. Considera que las pruebas acusatorias resultan débiles e insuficientes, pues se basan en las declaraciones iniciales de los testigos que por su condición de

<sup>199</sup> AGN. Guerra, vol. 387, fs. 236-434.

<sup>200</sup> Con un lenguaje apocalíptico decían: “A la consideración de VV. SS dejamos los males que resentirá la patria si a Yáñez se le dejara en el seno de la sociedad lo que sería lo mismo que introducirles una víbora en sus entrañas, o la serpiente de siete cabezas que vio San Juan en el apocalipsis, viniendo a ser este jefe la caja de pandora para la República”. “El coronel Tomás de Castro...” f. 400.

<sup>201</sup> “El coronel Tomás de Castro...” fs. 452, 456-459.

<sup>202</sup> De ahí la intención del Estado de utilizar el término Bandido para una gama enorme de actividades consideradas ilegales.”Desde el punto de vista de la ley, quienquiera que pertenezca a un grupo de hombres que ataque y robe usando la violencia es un bandido. Tanto si se arrebatara el sueldo de un obrero en la esquina de una calle como si pertenece a un grupo insurgente o guerrilleros que no

<sup>203</sup> El discurso de la fiscalía representa lo que Scott ha llamado el código público de la dominación. Uno de sus elementos la afirmación se expresa claramente cuando los fiscales recuerdan al consejo de guerra que el dictaminar la inocencia de los acusados representaría mostrar “debilidad del gobierno”. La afirmación de su legitimidad sería dictar una sentencia que la “vindicta pública pedía”: la

<sup>204</sup> “Defensa del Sr. coronel D. Juan Yáñez, acusado de receptación. Presentada por A. Pérez Villarreal. 16 de mayo de 1839”. AGN. Guerra, vol. 227bis, fs. 551-711v.

presos y encausados no se consideran válidas<sup>205</sup>. Además la mayoría de los acusados posteriormente se retractaron de las declaraciones en las que implicaban a Yáñez en los robos y asaltos. Como estableció el defensor, el único acusador en que se sustentaba la fiscalía era entonces un tal Diego Pérez (a), un tapatío quien después de haber declarado haber sido invitado a participar en un asalto a una diligencia había desaparecido y no la había ratificado.

La defensa mostraba la protección que el gobierno le había dispensado al acusador mencionado, pues lo alojaban en casa del gobernador del distrito y al parecer se le había otorgado un cargo en la comisión de tabaco<sup>206</sup>.

Una segunda acusación que atacó la defensa era la acusación de que Yáñez era protector de los asaltantes y ladrones y comprador de las cosas robadas. Efectivamente se habían encontrado a Vicente Muñoz, alias el chacho, en la cochera de su casa y objetos de robos efectuados por éste y otros de los acusados. Pero la protección dada a estos venía del cochero de la casa quien había franqueado el paso a los ladrones para que la cochera fuera un centro de reunión pero sin el consentimiento de Yáñez<sup>207</sup>. Las objetos robadas que al parecer Yáñez había vendido a un platero resultaban ser barras de plata que un general le había dado para vender y mantener con ello su familia<sup>208</sup>. Las ganzúas y los objetos sagrados robados en el convento de san Bernardo localizados en su habitación de palacio habían sido encontrados en una situación tan extraña que hacía parecer que habían sido puestas para incriminarlo. La habitación se había desocupado por el antiguo ayudante del presidente antes de cometido aquel robo para instalar la secretaría del nuevo presidente<sup>209</sup>.

Muchos otros argumentos presentaron la defensa para deshacer las acusaciones contra Yáñez. Todas ellas dirigidas a mostrar la inocencia del acusado y presentarlo como víctima de los odios y rencores de algunos de los supuestos cómplices por haberlos perseguido y encarcelado cuando había ocupado cargos militares en la región de Puebla. De la intencionalidad del fiscal Castro hacia el acusado de presentarlo culpable a pesar de las muchas ambigüedades de las pruebas acusatorias<sup>210</sup>, la defensa creía en la intención de militares de mayor jerarquía detrás del fiscal para sostener la acusación contra cualquier evidencia favorable al acusado.

Estos argumentos se reforzaban con la imagen moral que la defensa dibujo de Yáñez. Un padre amoroso con su familia y que sufría por la situación en que los había colocado su encarcelamiento. Un militar íntegro que había cumplido con sus deberes de la forma más alta con la nación y un honor que nunca había deshonrado. Cómo era posible que la nación a quien había honrado lo pusiera a él y su familia en la situación en la que se encontraba.

La defensa de Yáñez se hizo también a través de la prensa. El acusado manifestó en un impreso dirigido a la opinión pública su inocencia. El escrito tiene el mismo tono que el documento presentado por el abogado defensor. Se presenta a los demás acusados como individuos confabulados para involucrarlo por la persecución que de ellos hizo. No resultaba correcta la formación de una causa penal con pruebas inventadas por parte del gobierno a través de un testigo comprado por éste, como era el caso de Diego Pérez<sup>211</sup>.

<sup>205</sup> "Defensa..." fs. 578-586.

<sup>206</sup> "Defensa..." f. 586v. AGN. Guerra, vol. 219. fs. 130-140.

<sup>207</sup> "Defensa..." fs. 648-652.

<sup>208</sup> "Defensa..." fs. 632-639.

<sup>209</sup> "Defensa..." fs. 673-679.

<sup>210</sup> "Defensa..." fs. 682, 690-691 y 697-704.

<sup>211</sup> "Juan Yáñez a sus conciudadanos. 1839". BN. Fondo Reservado. Colección Lafragua. 677.

La sentencia se emitió finalmente en los primeros días del mes de junio y el consejo de guerra determinó imponer la pena de muerte a Yáñez y a la mayoría de los acusados<sup>212</sup>. Se les informó que podían recurrir a la solicitud del indulto en el término indicado por la ley.

Todos lo hicieron, pero fue denegado con la excepción del procesado Hipólito Zayas a quien se le conmutó la pena de muerte por una condena de presidio por un término de diez años<sup>213</sup>. La sentencia se impuso a los presos no sin antes darse el acontecimiento del intento de suicidio cometido por Yáñez quien finalmente murió a causa de la herida que se produjo en el cuello<sup>214</sup>. Su cuerpo junto con los ajusticiados a garrote fue expuesto en el campo del ejido donde se llevó a cabo la ejecución de los demás presos.

El dictamen final del consejo de guerra muestra que la versión del fiscal se impuso al de la parte defensora y esta versión del juicio militar fue la que pasó a la historia oficial y aún en el campo literario como se verá en el siguiente apartado. ¿Qué otros factores influyeron en la determinación del dictamen final? Sin poder dar una respuesta definitiva a la pregunta podemos hacer un planteamiento. Habiendo sido Yáñez cercano colaborador de Santa Anna la declaración de la inocencia de aquel hubiese significado un descrédito del gobierno del nuevo presidente Anastasio Bustamante y la

posibilidad de que Santa Anna volviese a la escena política nacional después del desprestigio que tenía por la derrota de los rebeldes texanos y la pérdida de este territorio con la declaración de su independencia del gobierno nacional<sup>215</sup>.

Sin duda, los conflictos internos entre la élite militar de la época fue un factor que influyó en la decisión adoptada por el consejo de guerra. Las pruebas aportadas por la defensa si bien no lo eximen del todo de los cargos que se le hicieron, si son suficientes para evitar la pena capital, máxime que la ley por la cual se le juzgaba por un tribunal militar había sido derogada con la puesta en vigor de la constitución centralista por lo que de forma inmediata debió suspenderse el juicio militar<sup>216</sup>. Yáñez bien pudo haber comprado cosas robadas como al parecer habían hecho varias personas de la ciudad de México y de Puebla. Pero a nuestro parecer no eran suficientes las pruebas para que la fiscalía solicitara la pena capital, esta sólo se pidió por lo que el coronel representaba social y políticamente. ¿Cómo conciliar la petición de una pena de muerte en un régimen que se apreciaba de respetar la integridad física y que proclamaba el respeto de las garantías individuales consignadas en su constitución y que, además, proclamaba la religión católica como la única aceptada en el país? Estas respuestas requerirán sin duda de la revisión de una información que permita establecer la posición de la iglesia ante el caso Yáñez y del Archivo de la Defensa Nacional para poder profundizar en los conflictos de la élite militar de la época<sup>217</sup>.

<sup>212</sup> Se condenó a la pena de garrote vil a Juan Yáñez (previa degradación), Vicente Muñoz, Juan Martínez o González, Hipólito Sayas, Benito Martínez, Feliciano Anaya y Vicente Martínez. A Cleto Muñoz y Mariano González a diez y seis años de presidio respectivamente. Castro, Tomás y Alvarado, Antonio, 1987: 64 y 65. AGN. Guerra. vol. 759.

<sup>213</sup> AGN. Guerra. vol. 759. 13 de julio de 1839.

<sup>214</sup> Las reacciones al dictamen final fueron encontradas. Un folleto aparecido en Puebla anunciaba el suicidio de Yáñez como una forma de evitar la sentencia. En cierta forma era una defensa del procesado al considerar la condena como excesiva. "Asesinato perpetrado en su persona por el coronel por el coronel D. Juan Yáñez. 1839". BN. Fondo Reservado. Colección Lafragua. 868. Otro en cambio lo "celebraba" pues se demostraba que los "horrorosos crímenes" que habían cometido no quedarían impunes. "Justa y necesaria ejecución de justicia en la persona del coronel D. Juan Yáñez y cómplices. 1839". BN. Fondo Reservado. Colección Lafragua. 422.

<sup>215</sup> Sordo, Reynaldo, 1991: 290-297.

<sup>216</sup> *El Mosquito Mexicano*, 12 de mayo de 1837.

<sup>217</sup> Este último daría información interesante para conocer mejor la trayectoria militar y política de Yáñez de la que hasta el momento se conoce muy poca. Datos que aportaría la hoja de servicios del coronel. Asimismo, se podría saber mediante la correspondencia del ministerio de Guerra y Marina la posición que adoptó frente al caso.

La pulquería de Xóchitl era la más concurrida, y allí, en esos días, se reunió la flor y nata de la gente de bronce. Relumbrón estaba que no cabía en sus pantalones. Su plan había salido a medida de sus deseos, porque Evaristo, con el prestigio de capitán y jefe de las escoltas del camino de Veracruz, y el dinero que le había dado para costear el almuerzo y pulque de todos aquellos valentones, había podido platicar con ellos, ganarse su confianza y hacer una abundante recluta de gente brava y decidida a todo, a la que no faltaba más que un jefe que la guiase para emprender por esos mundos de Dios hazañas dignas de los tiempos fabulosos. (Payno, 1891: 755)

Payno se explaya para concretar la noción que termina a configurar al coronel Yáñez cómo un operario del crimen en cuanto garantía de impunidad. El control delincencial del coronel Yáñez se fundamenta en la garantía de impunidad:

Se lo explicaré mejor. Usted conoce mi buena posición en la sociedad; las muchas relaciones que tengo con las personas más distinguidas de la ciudad y de los Estados; (...) ¿quién podrá creer en México ni en ninguna parte donde me conozcan que soy capaz de robarme un alfiler (...) Conque ya ve usted que lo primero y esencial, que es la impunidad, está asegurada, y tampoco vaya usted a figurarse que voy a ensillar mi caballo y a lanzarme al camino real a detener las diligencias, ni a salir por las noches puñal en mano a quitar el reloj a los que salen del teatro y se retiran por los rumbos lejanos y mal alumbrados de la ciudad, nada de eso; el robo se hará en grande, con método, con ciencia, con un orden perfecto; si es posible, sin violencias ni atropellos. A los pobres no se les robará, en primer lugar, porque un pobre nada tiene que valga la pena de molestarle, y, en segundo, porque eso dará al negocio cierto carácter de popularidad, que destruirá las calumnias e injustas persecuciones de los ricos que sean sabia y regularmente desplumados. Yo seré, pues, el director; pero un director invisible, misterioso, ... así marcharán las cosas en los diversos ramos que abraza este plan. (Payno, 1891: 714)

Desde luego que el coronel Relumbrón celebra y justifica que sus ideas y accionar criminal se fundamenten sobre la capa de impunidad que él desde las instituciones y sus contactos de alto nivel puede garantizar.

Me alegro mucho, compadre —le contestó Relumbrón— que haya usted entrado en mis ideas, y ensanchado un poco su conciencia. Persuádase usted de que el que no roba es porque no puede o teme ser descubierto; pero desde que cualquiera está seguro, segurísimo de la impunidad, se apropia lo que le viene a la mano, y si no fuese así, no existirían en nuestro idioma ni quizá en otros, los refranes tan conocidos: La ocasión hace al ladrón; en arca abierta, la justo peca”. (Payno, 1891: 715)

Uno de los planteamientos más debatidos de la propuesta teórica de Hobsbawm para el estudio del bandolerismo es la existencia real de un tipo de bandidaje que conlleve una protesta social. La imagen del bandido generoso que reparte a los pobres parte del botín arrebatado a los ricos convirtiéndose en un vengador de la clase oprimida campesina proviene generalmente del campo de la literatura europea y tiene que ver muy poco con los bandidos de Río Frío de Payno. Es en el terreno de la imaginación donde los grupos populares del campo y la ciudad dotan a ciertos delincuentes de atributos y virtudes que pocas veces se acercan a la realidad. Ante la dificultad de mostrar una protesta abierta muchas veces se recurre a estas formas encubiertas para mostrar una inconformidad ante los sistemas de dominio en determinados momentos del desarrollo histórico.

Al margen del carácter romántico de la novela, nos interesa particularmente su trasfondo histórico que desarrolla como elemento sustancial y articulador el juicio militar seguido al coronel Yáñez y a un grupo importante de cómplices y ejecutores, ¿Qué tipo de bandolerismo es el que trata Payno en la trama de la novela y a cuál de las versiones analizadas del proceso militar responde? Veamos en detalle.

La novela está dividida en dos partes. La primera tiene como personajes principales a Juan y Evaristo. El primero es hijo de un militar y de una dama de la alta sociedad de la ciudad de México. Por los impedimentos sociales de la época su unión no puede llevarse a cabo y tienen una relación amorosa secreta. De ella nace Juan quien tiene que pasar su infancia y parte de su adolescencia sin saber su origen<sup>218</sup>. Esta situación lo lleva a vivir una serie de penurias. Una anciana lo recoge en un basurero y cuida de él, cuando la mujer considera que está en edad de aprender un oficio lo entrega con un maestro artesano. Los maltratos que recibe de éste lo hacen huir de la casa y va a parar con una frutera que le da trabajo y lo protege. Su estancia con ella es corta, al ser acusado de ladrón pasa al hospicio de pobres del que huirá posteriormente.

La narración de la vida de Evaristo es la otra trama de esta primera parte de la novela. En ella Payno presenta la imagen que se tiene de los artesanos de México<sup>219</sup>.

Su vida pasa, del artesano que tiene buenas intenciones, proyectos de vida tranquila en una familia y su trabajo en la tornería, a la de un trabajador irresponsable en la casa y en el trabajo que se gasta el dinero en mujeres, pulque y amigos de ocasión en sus reuniones de los lunes en la pulquería. Una vida que finalmente lo lleva a asesinar a su esposa, quedándole como único recurso para no ser apresado, la huida a la guarida de ladrones y criminales como se le conoce a los montes de Río Frío. Con el cambio de personalidad mediante la adopción de un nuevo nombre y de apariencia física Evaristo se convierte en un honrado ranchero. Esta nueva personalidad encubrirá sus actividades criminales al convertirse en el líder de una cuadrilla de asaltantes de los montes referidos<sup>220</sup>.

Los bandidos que nos presenta Payno en la primera parte de la novela no son en ningún sentido bandidos sociales. Evaristo y sus ladrones representan a un tipo de bandido que ha escogido este camino por razones puramente individuales- escapar de la justicia en el caso de Evaristo- y que les sirve como forma de apropiarse de bienes que de otra forma difícilmente obtendrían. Resultan en cierto sentido bandidos poco organizados que dan pequeños golpes en los que incluso resultan ridiculizados en algunos momentos por sus víctimas. Se podría decir incluso que Payno los presenta hasta cierto punto como víctimas de las condiciones sociales existentes de injusticia social que siguen

<sup>218</sup> Payno, Manuel, 1986. Capítulos del VI al XII.

<sup>219</sup> En el Capítulo XIX Payno describe las costumbres de los artesanos y el famoso San Lunes del que aún se habla en México: "Glorioso, magnífico, espléndido para los artesanos de México (el San Lunes), no tienen durante la semana otra idea, otro pensamiento, otra ilusión. Desde el martes, los días de la semana le parecen una eternidad; y, sin embargo, trabajan y trabajan, velan y se fatigan, y se cortan las manos con los instrumentos y hacen los más grandes esfuerzos para entregar la obra el sábado o domingo, y todos estos sacrificios, todos estos afanes son porque de llegar tiene el glorioso, el suspirado San Lunes. ¡Quién piensa en el porvenir! ¡A quién le ocurre echar en una alcancía un poco, una mínima parte del jornal para que tengan siquiera que comer durante tres o cuatro días! ¿Comprar unas enaguas a la mujer buena y fiel que vela por el marido, que le lleva de comer cuando está preso, que sube y baja llorosa, con su rebozo en los ojos, las escaleras de la Diputación para conseguir, si no hay otro modo, a costa de un momento de olvido la libertad del marido? Ni pensarlo, mucho menos. Los hijos andan sin zapatos, no pueden ir a la escuela porque no hay cuartilla para comprarles en casa de Abadiano un silabario y una tabla de cuentas; el casero toca la puerta, y no hay para pagarle la renta; la accesoria sin una silla; todo dado al diablo; pero ¡cómo ha de ser de otra manera! Es viernes ya ¡gracias a Dios! San Lunes está cerca, es necesario sacrificarlo todo por este día sagrado que los artesanos mexicanos observan con más exactitud que los musulmanes el Ramadán. Sólo que entre los asiáticos es el ayuno, y entre los americanos la hartura, la indigestión y la crápula."

<sup>220</sup> Payno, Manuel, 1986. Capítulos del XIII al XX.

existiendo en el país a pesar de la proclama del igualitarismo proclamado por el pensamiento liberal. Su tratamiento de este tipo de bandidos resulta benevolente hasta cierto punto.

El manejo del personaje de Evaristo se asienta sobre la realidad histórica que Payno ha palpado de la población artesanal del país. Aunque corresponde a los personajes imaginarios<sup>221</sup> del novelista refleja la realidad que vivía esta parte de la población mexicana, no sólo en la época en la que ambienta la novela, sino aún a finales del siglo XIX en que la escribe<sup>222</sup>. En la segunda aparece Relumbrón. Al igual que Juan tiene un origen no muy claro. Es hijo de una unión ilegítima y por lo tanto secreta. Relumbrón encarna la vida delictiva del coronel Yáñez, por lo tanto, es un personaje histórico de su novela, en realidad el más histórico de los que aparecen en ella<sup>223</sup>. Payno se encarga de pintarlo con todos los defectos posibles. Es mujeriego, jugador empedernido, ambicioso, cobarde etc. Precisamente su afición al juego y su ambición lo ponen en una situación económica difícil que lo conduce finalmente al camino criminal<sup>224</sup>.

Relumbrón como ayudante de campo del presidente General Antonio López de Santa Anna se aprovecha su elevada posición social para la organización de todo tipo de robos en la ciudad de México y en los caminos principales de Puebla, México y Veracruz. Se encarga de reclutar a todo tipo de personas- entre ellas a Evaristo y su cuadrilla- para sus fines criminales. No se conforma con los asaltos, pues organiza una fábrica de moneda falsa y lugares de juego para defraudar. El disfraz que utiliza es el de un honrado dueño de una fábrica de uniformes para el ejército, el de un padre preocupado por su familia y de los pobres que son encarcelados por no tener dinero ni influencias como los ricos para evitar la cárcel<sup>225</sup>. Inicio en la carrera militar en 1821, fue destacado como jefe de seguridad en Acatlán. Se dice que cuando se encontraba con el grado de mayor en el cuartel general de Pueblo ya estaba involucrado en robos al descampado, como el ocurrido en el llano de Horcasitas el 5 de octubre de 1833. Nació en 1975 en Puebla y fue ejecutado a los 44 años.

Con excepción de algunas diferencias, propias del lenguaje y la imaginación del novelista, la pintura que nos presenta Payno de Relumbrón como criminal resulta muy semejante a la que los fiscales presentaron de Yáñez en la causa penal. A partir de ese momento la ciudad de México y sus alrededores

se convierten en el escenario de los robos y asesinatos más horrorosos. Ninguna casa podía considerarse libre de los ladrones, ni aún los lugares sagrados. Los ranchos y haciendas de la región del valle de México eran saqueados, incendiados y sus moradores asesinados.

Detrás de todos estos actos delictivos estaba la persona de Relumbrón. Como informador de las casas más adecuadas para asaltar, para otorgarles lo necesario para el robo o asalto, para convertir lo robado en cosas legales o para defender a los ladrones cuando cayeran en la cárcel. Sin embargo, a diferencia de Yáñez quien nunca aceptó su participación en los robos y asaltos, a Relumbrón si se le Comprueba. Un descuido en el robo a una casa rica de la ciudad da la pauta para que se descubra la organización criminal que estaba bajo su mando. Su fin, al igual que el de Yáñez y sus cómplices, fue la imposición de la pena de muerte que un fiscal civil le impuso junto con Evaristo y 9 de sus principales secuaces<sup>226</sup>.

<sup>221</sup> En el análisis que González Obregón hace de los personajes menciona a Evaristo como de los imaginarios en la novela. González Obregón, Luis, 1917: 444.

<sup>222</sup> González Peña, Carlos, 1940:241-241.

<sup>223</sup> González Obregón, Luis, 1927: 12.

<sup>224</sup> Payno, Manuel, 1986. Capítulos del XXII al XXVIII.

<sup>225</sup> Payno, Manuel, 1986. Capítulos del XXIX al XLIII.

<sup>226</sup> Payno, Manuel, 1986. Capítulos del XLIX al LXI.

El bandolerismo que proyecta Payno en el tratamiento del personaje de Relumbrón y la segunda parte de la vida criminal de Evaristo y su banda es la del bandido antisocial. Criminales sin ningún sentimiento de piedad hacia sus víctimas. El uso de la violencia es la nota que acompaña todos sus actos delictivos. Los bienes robados son únicamente para saciar la ambición sin límite de los líderes, como el caso de Relumbrón, o para satisfacer una vida indecente como la que llevaba Evaristo. Por lo tanto no hay otro camino para la justicia que el de decretar la desaparición de unos criminales que no han respetado la propiedad y la vida de sus semejantes.

La existencia del personaje de Juan Robreño, hijo de un administrador de hacienda, le permite a Payno dibujar un bandolerismo diferente al tratado con Relumbrón y Evaristo. Robreño es el personaje de la relación amorosa ilegítima que permite la existencia de Juan el huérfano. Las dificultades para consumir su amor con Mariana hija de un conde, convierten al militar en desertor del ejército y lo ponen en el camino del bandolerismo. Payno lo recubre con virtudes que no hemos encontrado en los otros bandoleros. Su decisión de ser bandido esta dada por circunstancias de venganza contra una sociedad que no le ha permitido consumir su felicidad a lado de la mujer que ama y el hijo fruto de este amor prohibido por los prejuicios sociales aún imperantes. De hecho, encontramos en la novela algún pensamiento político profundamente crítico de Robreño quien hablaba perfectamente el náhuatl:

“La independencia no ha acabado con las preocupaciones, y los títulos de Castilla que hay en México están engreídos y orgullosos como en el tiempo de los virreyes.”

Igualmente, Payno se asegura de que entendamos a cabalidad la condición rebelde de Juan Robreño desde el conflicto y la fricción étnica:

“A los diez años Juan sabía el azteca o náhuatl tal como lo había aprendido de las atoleras, y el español como lo había oído a los cargadores de la esquina y a los borrachos de la pulquería vecina, que frecuentaba con motivo de comprar el licor para el consumo de la casa.”

Con la detallada construcción de Juan Rodreño, Payno acentúa un carácter de bandido social con cierto derecho histórico de serlo:

Así fue creciendo Juan Robreño (...) duro, tosco, resistente; una vez se quemó una mano en el comal; muchas veces cayó, ya en el umbral de la puerta, ya en una viga hundida; la cabeza con chichones, el cuerpo con morados y rozaduras, las narices y la boca con sangre y los labios partidos. El cuidado de la viejecita no era bastante; ella tenía sus quehaceres, como, por ejemplo, asistir al muladar, entregar su ceniza y fierros viejos, aparecerse por la casa del canónigo a cobrar la limosna, y pasear a veces con la perra Comodina, a quien quería también mucho, aventurándose con ella algunas ocasiones a los praditos de Belén. La india nodriza le daba su buena leche, y en lo demás no le hacía caso. Si se caía, lo dejaba en el suelo gritando de dolor, y ella seguía moliendo o tortillando. Ya más grande, con su calzoncito y su camisa de manta mugrosa, se le veía en la puerta de la atolería o junto al caño; algunos marchantes brutos solían darle un puntapié para quitarlo de la entrada donde estorbaba. El muchacho, mitad en español y mitad en azteca, les decía mil insolencias y les echaba agua del caño. Las criadas, por el contrario, solían darle un chabacano o un puñito de moras o capulines; entonces las acompañaba a la casa, llevándoles la canasta del recaudo o el manajo de velas. (Payno, 1891: 782)

La asociación de Juan Robreño con Relumbrón se realiza como una forma de encubrir su antigua personalidad y evitar la persecución de la justicia militar. Es valiente y arrojado, de sentimientos altruistas hacia sus semejantes, pues efectúa los robos de la manera más correcta y amable evitando la violencia innecesaria<sup>227</sup>. Sus víctimas son hacendados y rancheros ricos de las comarcas pertenecientes al hoy estado de México. Gran parte de lo robado se reparte entre los habitantes de los pueblos de la misma región. Payno permite su inclusión dentro del marco social al luchar contra las incursiones de los indios norteros para salvar al padre de su amada y con ello logra reunirse con su familia y ver realizada la felicidad que tanto se le había negado.

La caracterización que hace Payno del personaje de Juan Robreño lo acerca al tipo ideal de Hobsbawm del bandido noble. De alguna manera Robreño representa la justicia de los pobres de la época ante la voracidad de unos hacendados que se enriquecen a costa de su trabajo. Por ello su bandolerismo resulta ser un “enderezar entuertos”, un evitar que la explotación sea excesiva, ser un freno a las ambiciones de los ricos del campo. Su bandolerismo entraña en este sentido una forma de protesta social contra las injusticias del campo mexicano de la época. Una rebeldía individual contra una sociedad que le había negado encontrar la felicidad. Al igual que Hobsbawm, Payno le permite a su bandido generoso poder regresar al seno de la sociedad sin ningún problema. Esto muestra que en algunas ocasiones su bandolerismo tiene una cierta cuota de legitimidad aún ante las autoridades que le permiten reintegrarse socialmente.

El bandolerismo social de Juan Robreño manejado en la novela por Payno le permite establecer comparaciones con el bandolerismo de Relumbrón y resaltar la inmoralidad y la criminalidad de éste. No resulta casual que sea un personaje imaginario en la novela al que le atribuya Payno este tipo de bandolerismo social. Sin ser una novela moralizante, Payno se cuidó de presentar el personaje histórico en la novela tratando de acercarlo a lo que él consideró que fue lo que aconteció en el proceso judicial. Esto lo dejaba libre para recrear un bandolero generoso que sólo en su imaginación de novelista existió. De esta forma pudo manejar dos bandolerismos, dos realidades que sólo la literatura es capaz de permitir.

Resulta claro que los bandidos de Payno no sólo tienen relación sistemática y significativa con la evolución de su famosa novela que escribe en la mayor madurez intelectual. La novela acentúa el pensamiento del autor sobre los hechos delincuenciales en una administración de la que él hizo parte como jefe de sección de la secretaría de defensa cuando tenía 29 años.

### **Los bandidos de Río Frio en la perspectiva histórica.**

La imagen de los criminales que asolaban la ciudad de México y el camino que conducía a Puebla y Veracruz se originó en parte de la existencia real de un bandidaje en la época que se estableció el sistema central por vez primera en el país<sup>228</sup>. Sin embargo, su proyección histórica se debe más que nada al proceso judicial analizado en el trabajo. Es bastante numerosa la bibliografía que presenta la visión del fiscal en el caso Yáñez analizado. En diferentes momentos de nuestro desarrollo histórico tanto la literatura como la historiografía la han vuelto a recrear exactamente como lo hicieron los fiscales del caso Yáñez. Lo inició la literatura con la novela *Ironías de la vida de Pantaleón Tovar* publicada en 1851. Le tocó su turno a la historiografía con la aparición de la primera historia general

<sup>227</sup> Rosado, Juan A, 1995: 52-54.

<sup>228</sup> Una revisión somera de la hemerografía de la época mostró pocas noticias de un bandidaje endémico que supuestamente existía en la región de Río Frio.

del país, México a través de los siglos dirigida por Vicente Riva Palacio. Volvería a la literatura con la novela de Payno a finales del siglo. Este se encargaría de darle una proyección sociohistórica que las anteriores recreaciones no habían hecho. A principios de siglo González Obregón se encargaría de ratificar la imagen con el estudio realizado de los personajes de la novela de Payno agregándole la idea de que Yáñez pudo no haber muerto como se creyó<sup>229</sup>. En 1987 se publicó el Extracto de la causa hecha por los fiscales a los pocos meses de la ejecución de los culpables. Este “redescubrimiento” de los bandidos de Río Frío haría que la representación mental del siglo XIX sobre el caso tomara nueva vitalidad con la versión modernizada que vemos en el trabajo de Vanderwood sobre “Los bandidos de Payno”. A esta recurrencia de la imagen que fuimos descubriendo en la revisión bibliográfica sobre el tema tratamos de mostrar otra. La de un acercamiento a los bandidos de Río Frío desde su época. Esto fue posible con la localización de los voluminosos libros de la causa penal en el Archivo de Guerra. Ahí encontramos lo que la literatura y la historiografía sobre el caso no daban. Que Yáñez y sus “cómplices”, no eran exactamente los “monstruos sociales” que el discurso de la dominación había creado en una época para afianzar su control y poder como fue el caso del gobierno central de los años de 1835-1839. Que los bandidos de Río Frío habían nacido de una realidad, pero que sólo una parte de ella había pasado a otros ámbitos del discurso social. En este sentido quisimos presentar una imagen de esa realidad histórica distinta a la que encontramos reflejada en la literatura y la historiografía. Los bandoleros de Río Frío fueron realidad, pero también ficción. Una ficción que sin embargo pasó y ha continuado como la única realidad.

## Referencias Y Bibliografía

AGN Archivo General de la Nación. Archivo de Guerra.

BN Biblioteca Nacional. Fondo Reservado.

Barros Horcasitas, José L. (1983) *“El bandolerismo: Notas sobre una secuela de las guerras de independencia”*. Estudios Políticos. México, vol. 2, abril-junio. No. 2.

Bernardo de Quirós, Constancio (1959) *“El bandolerismo en España y México”*. México: Editorial Jurídica Mexicana.

Castro Tomás, y Antonio Alvarado (1987) *“Textos de Felipe Gálvez y Napoleón Rodríguez. Los verdaderos bandidos de Río Frío”*. México: Ediciones y Distribuciones Hispánicas.

Escriche Joaquín (1993) *“Diccionario razonado de legislación civil, penal, comercial y forense”*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

(1988) Extracto de la causa formada al excoronel Juan Yáñez y socios, por varios asaltos y robos cometidos en poblado y despoblado. Selección y prólogo, Enrique Flores. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Universidad Autónoma Metropolitana.

González Peña, Carlos (1940) *“Historia de la literatura mexicana”*. México: Editoriales Cultura Polis.

Hammnett, Brian (1990) *“Raíces de la insurgencia en México. Historia regional”*. 1750-1824. México: Fondo de Cultura Económica.

<sup>229</sup> Una idea que circuló fue que el médico de la cárcel le dio a Yáñez una sustancia para aparentar su deceso. A los pocos días de las ejecuciones públicas partiría para Europa. González Obregón, Luis, 1919: 443-444.

Hammnett, Brian (1994) *“Faccionalismo, constitución y poder personal en la política mexicana. 1821-1854: Un ensayo interpretativo”*. Josefina Vázquez (coordinadora). La fundación del Estado mexicano. 1821-1855. México: Editorial Nueva Imagen.

Hobsbawn, Eric (1976) *“Bandidos”*. España: Editorial Ariel.

Hobsbawn, Eric (1978) *“Bandolerismo social”*. Landsberger, Henry A. ed. Rebelión campesina y cambio social. España: Crítica Grupo Editorial Grijalbo.

Hobsbawn, Eric (1983) *“Rebeldes primitivos”*. Barcelona: Editorial Ariel.

Illescas, María D (1988) *“Agitación social y bandidaje en el estado de Morelos durante el siglo XIX”*. México: Instituto Tecnológico, Autónomo de México, vol. 14.

Martínez Comeche, Juan. Ed. (1989) *“El bandolero y su imagen en el siglo de oro”*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

Ortiz Vidales, Salvador (1949) *“Los bandidos en la literatura mexicana”*. México.

Payno, Manuel (1986) *“Los bandidos de Río Frío”*. México: Editorial Porrúa, Sepan Cuantos Núm. 3.

Payno, Manuel (1919) Ibid. Con un estudio final descifrando el incógnito que encierran los personajes por Don Luis González Obregón. México: Ediciones México Moderno. Tomo II.

Payno, Manuel (1927) Ibid. Dirigida por Don Luis González Obregón. México: Biblioteca de Autores Mexicanos, Ediciones León Sánchez. Tomo. I.

Rosado, Juan A. (1995) *“El pensamiento social en los bandidos de Río Frío, de Manuel Payno”*. México: Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, vol. VI. No. 1.

Sánchez, Gonzalo y Meertens, Donny (1983) *“Bandoleros, gamonales y campesinos. El caso de la violencia en Colombia”*. Colombia: El Ancora Editores.

Scott, James C. (1990) *“Domination and the arts of resistance”*. United States of America: Yale University.

Slatta, Richard W. ed. (1987) *“Bandidos. The varieties of latinamerican banditry”*. United States of America: Greenwood Press, Inc.

Sordo Cedeño, Reynaldo (1991) *“Santa Anna y la república centralista de las siete leyes”*. Alicia Hernández y Manuel Miño, coordinadores. Cincuenta años de historia en México. México: El Colegio de México. vol. 2.

Taylor, William (1981) *“Sacarse de pobre: El bandolerismo en la Nueva Galicia. 1774-1821”*. *“Revista Jalisco”*. Revista Oficial del Gobierno del Estado. vol. II, enero-junio. No. 1-2.

Valenzuela Márquez, Jaime (1991) *“Bandidaje rural en Chile central, Curicó. 1850-1900”*. Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.

Vanderwood, Paul (1986) *“Desorden y progreso, bandidos, policías y desarrollo mexicano”*. México: Siglo Veintiuno Editores.

Vanderwood, Paul (1984) *“El bandidaje en el siglo XIX: una forma de subsistir”*. Historia Mexicana, XXXIV: (1) (jul-sep). No. 133.

Vanderwood, Paul (1994) “*Los bandidos de Manuel Payno*”. *Historia Mexicana*, XLIV: (1) (jul-sep). No. 173.

Vázquez, Josefina (1995) “*México, la ilustración y el liberalismo. 1760-1850*”. *El primer liberalismo mexicano. 1808-1855*. México: Museo Nacional y Miguel Ángel Porrúa.

Warner, Ralph (1953) “*Historia de la novela mexicana en el siglo XIX*”. México: Antigua Librería Robredo.



# LATINOAMÉRICA QUEER EN *CÓMO ME HICE MONJA* DE CÉSAR AIRA Y *PASO DEL MACHO* DE CARLOS BAUTISTA

LLL. Laura Alejandra Espejo Torres  
*Universidad Autónoma de Yucatán*

## Resumen

El presente artículo de investigación propone una mirada *queer* de Latinoamérica. Esto reflejado en dos novelas cortas latinoamericanas: *Cómo me hice monja* (1993) de César Aira (Argentina) y *Paso del macho* (2010) de Carlos Bautista (México). El trabajo observa cómo en la precariedad y marginalidad, los textos propuestos utilizan connotaciones como el sexo, el género, el cuerpo y la performatividad para crear identidad *queer* en la sociedad. La narración de las dos novelas destaca por personajes que deconstruyen el género, siendo este fluido, cuestionando la dualidad de sexo y la expresión de género. También se aborda los estudios de género y el estudio de la cultura homosexual y *queer*; y sus representaciones como un fenómeno cultural, específicamente en la deconstrucción de masculinidades. El marco de estudio son textos de Judith Butler, Paul B. Preciado y William Foster, ya que dichos académicos estudian a partir de la cultura y movimientos de identidad la lectura de cuerpos representados en la sociedad. Esta investigación utiliza las bases de teóricos para cuestionar ¿cómo lo *queer* se representa en la cultura popular latinoamericana?, y cómo dos novelas construyen imágenes y personajes de la cultura *queer* en Latinoamérica, que desde su propia construcción social y política sufren violencias, falta de visibilidad y segregación a partir del sexo, la diversidad y cuestionan sus masculinidades.

**Palabras claves:** Latinoamérica, homosexualidad, masculinidad, sexo, género, literatura, performance, *queer*, deconstrucción, marginalidad, precariedad, César Aira, Juan Carlos Bautista, culturas homoeróticas

## Abstract

This research article proposes a *queer* look at Latin America. This is reflected in two Latin American short novels: *How I became a nun* (1993) by César Aira (Argentina) and *Paso del macho* (2010) by Carlos Bautista (Mexico). The work observes how, in precariousness and marginality, the proposed texts use connotations such as sex, gender, the body and performativity to create *queer* identity in society. The narration of the two novels stands out for characters that deconstruct gender, this being fluid, questioning the duality of sex and gender expression. Gender studies and the study of homosexual and *queer* culture are also addressed; and its representations as a cultural phenomenon, specifically in the deconstruction of masculinities. The study framework are texts by Judith Butler, Paul B. Preciado and William Foster, since these academics study the reading of bodies represented in society

based on culture and identity movements. This research uses the theoretical bases to question how is queer represented in Latin American popular culture?, and how two novels construct images and characters of queer culture in Latin America, which from their own social and political construction suffer violence, lack of visibility and segregation based on sex, diversity and questioning their masculinities.

**Keywords:** Latin America, homosexuality, masculinity, sex, gender, literature, performance, queer, deconstruction, marginality, precariousness, César Aira, Juan Carlos Bautista, homoerotic cultures.

## Introducción

Los estudios *queer* nacen en los estudios de género, y estos hacen sus primeras apariciones en estudios feministas como definición teórica gracias a Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* en 1949.

Sin embargo, se puede afirmar que los movimientos queer surgen de luchas políticas y sociales concretas, que se dan en la década de los ochentas en los Estados Unidos y en algunos países europeos. En esta época, diversas crisis dan un giro radical y necesario a las políticas feministas y de los grupos de gays y lesbianas: principalmente la lucha contra el SIDA y la incorporación de investigadores diversos, “además de los hombres blancos, heterosexuales, burgueses, de mediana edad y protestantes” (Fonseca Hernández, Quintero Soto, 2009).

En el libro de crítica y teoría *Pensando queer*, escrito por Susan Talbur y Shirley R. Steinberg explican que los agentes fuera del mundo dual son las personas llamadas despectivamente maricas/putos (hombres afeminados), camioneras/machorras (mujeres masculinas), o simplemente personas raras (2005: 41), llamadas *queer*. Hoy en día este término utilizado para estigmatizar y patologizar a ciertos individuos mutó a un estado de apropiación social: “*queer* comunica más que lesbiana, gay o bisexual. *Queer* es toda aquella persona marginada por la sexualidad convencional” (Talbur & Steinberg, 2005: 41). Esta sexualidad convencional es lo que se conoce como “heteronormatividad”, la cual se refiere a una sexualidad reproductiva heterosexual y en la que se desarrollan otros aspectos establecidos como son la monogamia, el amor romántico y el matrimonio (Foster, 2009: 223). Y al ser esta una caja tan cerrada y conservadora la cultura *queer* choca y rompe de manera incómoda en la sociedad. Esto sucede porque, como explica David William Foster en su libro *Ensayos sobre cultura homoeróticas latinoamericanas* (2009):

La invención de la “heterosexualidad” trabajó diligentemente para imponer una noción de normalidad social donde la heteronormatividad constituye el grado cero de la experiencia humana – ya sea percibida como algo natural o como imposición establecida históricamente–, las valiosas excepciones ansiarían cualquier oportunidad para deconstruirla por medio de ejes de producción cultural. (Foster, 2009: 223-224)

Sin embargo, una de las problemáticas del término *queer* es la cuestión de la extranjería. David Córdoba García, en el libro *Teoría Queer. Políticas Bollerías, Maricas, Trans, Mestizas* (2007), explica que:

Utilizar el término *queer* en inglés nos sitúa en una posición de reconocimiento con una comunidad que, pese a carecer de un suelo o un lugar dentro de las fronteras geopolíticas actuales, ha tenido y tiene una fuerza específica en el ámbito anglosajón; y a la vez nos sitúa en una posición de extrañamiento, de una cierta exterioridad respecto de nuestra cultura nacional, en la cual somos/estamos exiliados. (Córdoba, 2007:21)

Sobre lo anterior, Córdoba considera que priorizar las conexiones con comunidades gays y lesbianas en donde se han desarrollado con más fuerza, por encima del extranjerismo, es una práctica necesaria para gays y lesbianas.

Sin embargo, planteo que sí es necesaria la conexión y la unión entre la comunidad LGBTIQ+<sup>163</sup>, pero no se puede pasar por alto las diferencias desde los que están teorizando la cultura *queer* desde Estados Unidos y los que vivimos en el espectro *queer* sin los modelos que correspondan a nuestra realidad.

A partir de dos novelas latinoamericanas, analizaré los preceptos teóricos *queer* y cómo la literatura latinoamericana crea otros valores teóricos desde el contexto cultural, arraigado a la marginalidad y la precariedad.

Para abordar esto usaré textos de William Foster debido a su extensa investigación en la diversidad sexual en Latinoamérica. Foster plantea, que es posible hablar de la cultura homosexual en espacios públicos por la naturaleza de la historia Latinoamérica:

Las sociedades que experimentaron tiranías neofascistas – gobiernos militares masculinistas que estuvieron comprometidos con la persecución y opresión de las mujeres y minorías sexuales – volvieron a la democracia constitucional: Argentina y Brasil a mediados de la década de los ochenta; Chile y Uruguay a principios de los noventa; [...] Un momento histórico como éste acarrea toda una serie de disposiciones, códigos legales, derechos constitucionales y formas de tolerancia social. (Foster, 2009: 29)

Este fenómeno histórico que ha pasado Latinoamérica y que sigue pasando, provoca el nacimiento obligado de formas de tolerancia y ampliación de derechos que como se mencionó anteriormente, es la respuesta a excepciones y segregaciones a minorías para deconstruirlas. Los gobiernos y dictaduras masculinistas crean en la cultura latinoamericana la necesidad de expresarse y demostrar la diversidad que nace cuando todos son callados. Y es así que podemos decir que la cultura *queer* cruza y llega a Latinoamérica.

No podemos pensar en ser *queer* en Latinoamérica, como únicamente el rompimiento de una heteronorma impuesta culturalmente. Es una identidad, la teoría y la crítica nos permite reconocernos como *queer* por la diversidad sexual, por la expresión de género y sobre todo por las luchas y movimientos sociales que son realizadas en conjunto. Pero también quedarnos en este punto de la teoría *queer* es limitado.

Judith Butler hace una primera observación al respecto, cuando cuestiona “¿para quiénes la “exterioridad” es una opción históricamente disponible y que pueden permitirse? La demanda de una “exterioridad” universal, ¿tiene un disimulado carácter de clase?” (Butler, 2002: 320).

En Latinoamérica sí tenemos estudios críticos sobre la cultura homosexual y diversa, que discuten sobre el machismo y opresiones sociales propias para Latinoamérica, de los cuales es posible entender los movimientos propios de nuestra región y la construcción de la cultura *queer*. Algunos ejemplos son trabajos teóricos como el del estadounidense Matthew C. Gutmann y su texto *The Meanings of Macho* (1996) donde habla del machismo mexicano y cómo todos somos víctimas de este.

<sup>163</sup> Durante este artículo, utilizaré las iniciales LGBTIQ+ para incluir en el trabajo la mayor inclusión respecto a las identificaciones. Este término está formado por las siglas de las palabras lesbiana, gay, bisexual, transgénero, transexual, travesti, intersexual y queer. El símbolo + al final se añade para incluir todos los colectivos que no están representados en las siglas anteriores.

En estudios históricos como el que realiza Osvaldo Bazán en Argentina que constituye una pieza importante para el análisis y donde es posible entender la cultura *queer* con su obra *Historia de la homosexualidad en la Argentina: de la conquista de América al siglo XXI* (2004), o Emilio Bejel en Cuba con *Gay Cuban Nation* (2001). Como ejemplo de la cultura *queer* naciendo en Latinoamérica se puede hablar del trabajo de Robert McKee en *Mexican Masculinities* (2003), el cual es gran referente para este trabajo ya que funciona como un registro de manifestaciones culturales *queer* que se opone contra una cultura hegemónica masculina.

En este trabajo planteo que la cultura *queer* en Latinoamérica no parte únicamente de un movimiento homosexual, si no que para entenderlo hay que hacer una lectura también social, política y de sistemas de opresiones.

Estas manifestaciones están presentes en distintas disciplinas artísticas y como explica Juan Carlos Bautista en su texto “La noche al margen. Brevísima relación de la vida nocturna gay” para *México se escribe con J* (2018):

La construcción de la vida gay como fenómeno colectivo ha sido, por supuesto, un proceso histórico a veces fuertemente político, a veces fuertemente cultural [...] mucho antes de que soñáramos con el respeto a nuestra vida y nuestros derechos, fue importante la construcción de un imaginario colectivo [...] Fue en la poesía, en la novela, en las artes plásticas donde pudimos ser gays íntegramente por primera vez. (Bautista, 2018: 329)

Este proceso cultural de apropiación de espacios artísticos para ser verdaderamente libre se aferró a todas las plataformas de visibilidad posible, como el teatro en donde se pueden hacer muchos juegos con la presentación y el performance. Un ejemplo de este performance es Luis Alfaro, artista performancero chicano, él utiliza su cuerpo y lo traviste pero sin ocultar que es un hombre:

Soy más robusto que la mayoría  
de los que transita la rambla  
Fugitivo  
de la pasarela  
Me atrevo a mostrar  
el bulto en mi entrepierna  
porque yo soy aquel pensamiento (Foster, 2009: 126)

A lo que Foster explica que “la puesta en exhibición del bulto de la entrepierna, amén de los rasgos sexuales secundarios [...] constituye una manifestación del cuerpo *queer*” (Foster, 2009: 126), dicha manifestación hace del teatro una plataforma ideal para la cultura *queer* y su performance.

Siguiendo la misma línea, Foster habla de distintas disciplinas artísticas como medios de expresión *queer*, estas son además del teatro: la fotografía, el cine, el cómic y la literatura (de esta última se profundizará más adelante en este trabajo). De estas disciplinas habla del exilio en América Latina por la representación *queer* en la literatura, de la mujer en el cine, el género y la cultura popular latinoamericana.

Siguiendo lo anterior, presentaré dos obras que a mi parecer son fundamentales para el entendimiento de la cultura *queer* Latinoamérica. Estas son *Cómo me hice monja* (1993) de César Aira y *Paso del macho* (2011) de Juan Carlos Bautista. En estas novelas cortas se puede observar cómo en la precariedad y marginalidad, los textos propuestos utilizan connotaciones como el sexo, el género y el cuerpo para crear identidad y cultura *queer* en la sociedad. La narración de las dos novelas destaca por tener personajes que deconstruyen el género, siendo este fluido, cuestionando la dualidad de sexo y la expresión de género.

### **Cómo me hice monja, César Aira**

*Cómo me hice monja* es una obra argentina de César Aira, la novela corta consta de 10 apartados en los que una voz infantil y protagonista va contando su vida desde que llegó a Rosario, Argentina, a los seis años, hasta su muerte unos meses después.

En esta novela se traza una metaficción entre autor y personaje, ya que la figura protagonista es César Aira, personaje que -a diferencia del autor- se va a identificar a lo largo de la narración con pronombres femeninos y como una niña de seis años. Por lo que también, en este artículo, cuando hable de César Aira personaje, me referiré en femenino.

La historia de *Cómo me hice monja* comienza con César Aira llegando a Rosario desde Coronel Pringles, y su papá yendo a comer un helado por primera vez. Desde un inicio de la narración, César habla de su persona en pronombres femeninos, sin ninguna explicación, mientras a su alrededor es percibido como un niño.

La problemática de la novela inicia con el helado de frutilla que prueba César, un helado envenenado por cianidos alimenticios, que provocó intoxicaciones letales en niños, pues el veneno podría estar en cualquier alimento. El helado de frutilla llevó a César a un estado de coma mientras que su padre terminó en la cárcel por matar al heladero que les vendió el vaso de frutilla.

En el recorrido de la novela, César fantasea perdiéndose de la realidad, como en un eterno performance, habita el hospital, la escuela, su casa y las calles. La pequeña César habita su propio mundo, con juegos, engaños y laberintos. Su historia y fantasía termina como empezó, con helado de frutilla, violencia y muerte.

Para el desarrollo de análisis de la novela, concentraré la discusión en torno a las escenas *queer* de la narración. Aclaro, que para esta obra en específico, lo *queer* se abordará desde la performatividad de César y las situaciones socioculturales de marginalidad, la ruptura normativa y el desplazamiento del otro, por ser diferente/disruptivo.

### **Voces en el espejo**

La palabra “espacio” en este trabajo será utilizada con la definición que Luz Aurora Pimentel le da en su libro *El relato en perspectiva* el cual es “la ‘ilusión del espacio’ que se produce en el lector gracias a una serie de recursos descriptivos altamente codificados” (Pimentel, 2010: 24), siendo importante en el análisis literario la comprensión del espacio narrativo de la novela para (re)construir el discurso empleado. Así, los espacios serán los que como lectores podamos identificar gracias a las descripciones, que en esta novela serán dadas por el personaje César. Serán fundamentales para el desarrollo y para entender de manera sociológica cómo funcionan estos en el texto. En la novela, a lo largo de

diez capítulos, César evoca recuerdos de su infancia, cuando tenía seis años y se mudó con su familia desde Coronel Pringles a Rosario, donde tienen lugar los hechos. A partir de las descripciones de César, se pueden entender estos lugares, mediante un estudio narratológico que en palabras de Pimentel:

Implica la exploración de los diversos aspectos que conforman la realidad narrativa [...] la situación de la enunciación, las estructuras temporales, la perspectiva que orienta al relato, así como la indignación sobre sus modos de significación y de articulación discursiva. (Pimentel, 1998: 13)

Esto quiere decir que de una manera más abstracta la narratología entiende el espacio, el tiempo y la perspectiva como elementos necesarios para el entendimiento del discurso narrativo. Dichos espacios son representados, al igual que los actores que los habitan y los objetos que los amueblan, por sistemas descriptivos que le permiten al lector generar imágenes y sentidos al respecto. Esta representación es dada por César y lo introduce al lector desde las primeras líneas, donde nos advierte lo minucioso que será al contar su historia: “Mi historia, la historia de ‘cómo me hice monja’, comenzó muy temprano en mi vida; yo acababa de cumplir seis años. El comienzo está marcado con un recuerdo vívido, que puedo reconstruir en su menor detalle” (Aira, 2017: 7).

La descripción que encara los procesos como espectáculos, parece suspender el curso del tiempo y contribuye a extender el relato en el espacio (Genette, 1969: 59). Esta novela de proyección autobiográfica se puede dividir en seis escenarios que son descritos con situaciones, como se comentó anteriormente: la primera, la intoxicación de César, situación que es una especie de pantomima en donde se refleja el autoritarismo y la violencia en el padre, la debilidad, el miedo, el sentimiento de culpa, el horror y la angustia de César.

La segunda, la estancia en el hospital en donde la fiebre la sumerge en un delirio constante que la lleva a elaborar barrocas historias y aprende a liberarse de la angustia a través de los simulacros, de la confusión entre verdades y mentiras, y de la invención de las más insólitas situaciones con el médico y Ana Módena.

La siguiente situación es su incorporación tardía a la escuela y la relación humillante con su maestra. Le sigue la visita a la cárcel para ver a su padre, encarcelado por matar al heladero.

Otra situación descrita en la novela es la vida en solitario con su madre mientras intentan continuar con su vida. Y por último, el secuestro y muerte de César, donde termina esta obra trágica como comenzó, con helado.

### **Alucinación imaginación y realidad**

En un estado soñoliento, César da comienzo a su performatividad y dialoga consigo misma sobre lo que le está sucediendo:

Yo había sido víctima de los terribles cianidos alimenticios... la gran marea de intoxicaciones letales que aquel año barría la Argentina y países vecinos [...] La enfermedad se hizo doble en mí [...] Mientras mi cuerpo se retorció en las torturas del dolor, mi alma estaba en otra parte, donde por motivos distintos sufría lo mismo. [...] Yo estaba en un delirio constante. (Aira, 2017: 23-24)

César crea en este delirio su propio espacio intangible, que va tomando forma por los monólogos y las ensoñaciones que construyen y desarrollan su propia ficción.

Al leer los personajes desde la propia narrativa de César nos hace parte como lector de un proceso de descodificación, donde tenemos que comprender la acción y por supuesto al agente que la realiza (Pimentel, 1998: 61). El personaje, el actor en la novela es más que una vida, es una creación de interpretaciones subjetivas a la cual podemos acceder mediante análisis, es un ser creado por el narrador, bajo la influencia de este. Y en este caso son creados por César, porque ella es la narradora de sus historias, no podemos ver objetivamente a estos actores.

En el caso del Hospital donde César fue internada tras el envenenamiento por el helado, se vuelve el lugar ideal para los juegos, entre la enfermedad y los delirios, sin poder moverse de su cama, César jugaba con los otros habitantes del lugar, con el doctor, con la enfermera, con su enfermedad.

Todos los días, a la peor hora, al comienzo de la peor hora, me visitaba el médico. [...] Por una manía, un capricho, una locura, que ni yo misma he podido explicarme, saboteaba el trabajo del médico, lo engañaba. Me hacía a la estúpida... [...] Mentía. Decía lo contrario a la verdad, o de lo que me parecía más verdadero. [...] El día se encarnaba con Ana Módena de Colon-Michet, la enfermera. [...] Era una mujer gorda, corpulenta. Cuando caía sobre mí, era un elefante chapoteando en un charco... yo era el agua. [...] Con ella no valían mis simulaciones...me ponía en otra dimensión... (Aira, 2017: 32-37)

Estos actores que forman el comienzo del performance de César, construyen al Hospital Central de Rosario, la cual es descrita como una institución precaria, tanto que solo tienen una enfermera a la que se le mueren en las manos los niños. En este lugar precario, la protagonista nos presenta a un médico que participa en los engaños de César, una enfermera que es temida y en la que gira un aire de misticismo, “Ana Módena traía a la enana, y le hacía ejecutar sus ensalmos frente a cada cama [...], era una autista iluminada. [...] La fe en la enana era la coherencia” (Aira, 2017: 38); y una madre con poco valor, pero presente en el lugar, “no debía ser un verdadero intelectual, porque mostraba mucho interés en lo que le contaba mamá” (Aira, 2017: 35). César, funciona como la narradora y lo que cuenta el lector se lo tiene que creer, ella es la escritora de este performance, de este texto *queer*.

Del punto anterior, podemos tomar la postura de Javier Saez en la que discute que no es simplemente poner temas *queer* en un texto literario, sino que hay que descomponer las herramientas y que el ejercicio literario es de apropiación (Saez, 2007: 73), dicho esto, el lenguaje y la manera en la que César maneja estos primeros espacios va inaugurando una manera *queer* del discurso, en el que todo está siendo una actuación, un espectáculo y donde él funciona como director y espectador.

En esta novela de Aira, lo *queer* no se llega por la ruptura de la heteronorma, no es una discusión entre sexo-género. César personaje no está mostrándole al lector una performatividad a partir de la disruptiva sexual, no es un pleito con el sistema binario. César y aspecto *queer* está desde que decide que la performatividad y su fantasía es más atractiva que la realidad en la que vive. Sola, en una institución médica ineficiente, que muy propio de Latinoamérica no tiene al personal necesario para atender a la cantidad de usuarios que están, por lo que es una atención precaria. César, representa la performatividad *queer* latinoamericana que crea su propia realidad. Más atractiva, más interesante para sobrevivir.

Paul B. Preciado<sup>164</sup>, activista y teórico transgénero, reconocido por sus estudios en temas *queer* y de género, señala que los movimientos *queer* “representan el desbordamiento de la propia identidad homosexual por sus márgenes: marica, bolleras, transgénero, puta, gays y lesbianas, lesbianas negras y chicanas, y un interminable etcétera” (Carrillo, 2007). De igual manera señala que estos márgenes podrían ser también las exclusiones socioculturales, los fallos de representación.

Por ejemplo, en el caso de *Cómo me hice monja*, también hay un desborde de la identidad y llevando más allá de la homosexualidad, en situaciones como la escuela se denuncian las exclusiones. Considero que es el punto performático de la novela, cuando César ingresa con tres meses de atraso.

La escuela va a representar el estilo de vida en que César y su familia se encuentran: Un lugar marginado e intolerante. Las sexualidades diversas tienen como consecuencia el rechazo y la intolerancia; el artículo *Políticas queer y capitalismo: Revoluciones moleculares en el Chile postdictatorial* hace precisamente un análisis sobre esta condición, explica que “La marginación de las sexualidades disidentes de la institución familiar y/o de la condición de ciudadanía, tiene de esta forma claras consecuencias materiales en la administración de la propiedad y otros derechos legales; la homofobia se vuelve así fundamental para entender el funcionamiento de la economía política” (Salazar, 2011: 13).

Esto quiere decir que las sexualidades disidentes o las expresiones de género disidentes- *queer*- vienen de la mano con la marginalidad social y económica, al existir una falta de reconocimiento cultural para las sexualidades no normativas se vive como consecuencia en opresión material:

Vivíamos en las afueras de Rosario, en un área modesta, y el distrito escolar correspondiente abarcaba una mayoría de niños de baja extracción social, de hogares que muchas veces bordeaban la miseria, o pertenecían de pleno derecho a ella. [...] El clima era muy bárbaro, muy salvaje, muy *Struggle for life*. (Aira, 2017: 43)

La escuela es el paso siguiente a las alucinaciones del hospital, que eran vividas en su individualidad, pero ahora se llevan estos sueños a un espacio compartido. La ciudad está dividida por distritos y en la que se encuentra César en particular, es de baja extracción social. Esta escuela es una extensión de la ciudad, e incluso podría verse como una consecuencia de ella. A diferencia de Rosario y el Hospital, este espacio crea completo desinterés en César y confusión: “Nadie me había explicado el objeto de la escuela, y yo estaba lejos de poder adivinarlo [...]” (Aira, 2017, pág. 42). En este momento la escuela para César se podría definir como un “no lugar” el cual Auge define como:

Tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes [...] como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta (2000: 22).

Esto porque al no ser para César más que un espacio en el que si bien tiene que estar ahí, no se encuentra realmente, transita inexistentemente. César describe la escuela como un lugar salvaje, “*struggle for life*” y como un lugar intemporal, estaba y no participaba en aquella representación de la ciudad, donde todo es ajeno a la pequeña César.

<sup>164</sup> En la entrevista de donde sale esta cita, Paul B. Preciado aún llevaba el nombre que se le asignó al nacer, Beatriz Preciado, sin embargo, respetando la identidad del filósofo, mantendremos el nombre que eligió al transicionar.

Para entender mejor este espacio (no)habitado por César podemos seguir tomando las ideas de Pimentel en *El relato en perspectiva*, quien dice que las “formas de significación se van configurando a partir de las múltiples señales al narratorio –implícitas o explícitas- de los operadores tonales y de los connotadores temáticos; es decir de todos aquellos elementos descriptivos” (1998: 41), estos elementos descriptivos de la escuela salvaje y bárbara suceden en dos ocasiones del tiempo narrado:

Hubo una pelea en un recreo, cerca del molino [...] en las peleas, todos iban a ver, se formaban en círculos multitudinarios: eso hacía que nunca pasaran desapercibida. [...] Los contendientes, dos chicos de tercero, estaban cubiertos de sangre, los guardapolvos desgarrados, locos de excitación. (Aira, 2017: 44)

Estas situaciones existentes en un lugar de barbarie y de miseria, estas son las formas de significación que la narración dictada por César forma en el lector, logrando crear un imaginario de la construcción de esta escuela, que se vuelve por un momento fundamental para César, cuando este espacio habitado deja de ser un lugar extraño y externo a ella y la comienza a vivir. Esto ocurre porque la escuela se vuelve un espacio practicado, un cruce de elementos en movimiento (Auge, 2000: 45), cuando César despierta de su ensoñación en la que se encontraba y comienza a ser consciente de su propia existencia en la escuela.

Lo que yo había tomado por dibujos, por una especie de álgebra rebuscada en la que especializaban las maestras por motivos que no me incumbían, significaba en realidad lo que se decía, lo que podía decirse en todas partes, lo que yo misma decía. ¡Había creído que era cosa de la escuela, y era una cosa del mundo! Eran palabras, era el enmudecimiento de las palabras, la mímica, el proceso por el que las palabras se significaban... Comprendí que *yo no sabía leer*, y que los demás sí sabían. De eso se trataba, todo lo que había estado sufriendo sin saberlo. (Aira, 2017: 47)

Este lugar, se vuelve un espacio habitado en el momento en que vive un acontecimiento y cuando César se deja de sentir externo comienza a vivir la escuela. Otro de estos momentos es cuando la maestra, quien en una escuela ideal tiene el papel de segunda madre, pero que en está odia y lincha a su alumno, llamándolo tarado e invitando a los niños a despreciarlo.

Aira es mil veces peor. ¡Tengan cuidado con Aira! [...] Hagan como si no existiera. A mí ya me había parecido que era tarado, pero no sé. [...] ¡No se ensucien con él! ¡No se enfermen con él! No le den ni la hora. No respiren cuando él está cerca, si es necesario muéranse de asfixia pero no le den bolilla. [...] yo la encontraba alterada, pero no me parecía que estuviera diciendo barbaridades. Todo me parecía transparente de tan real, y leía las palabras en el pizzarrón... Leía... porque ese día aprendí. (Aira, 2017: 51)

La escuela dentro de su crudeza y miseria es un espacio que se forma más que por las descripciones físicas que nos proporciona el protagonista, por la actividad de sus habitantes y las interacciones que tienen estos con César.

En este despertar y enfrentamiento, César descubre en parte su existencia y el por qué el habitar le parecía tan irrelevante.

Cómo se mencionó al inicio del trabajo, hay una normatividad impuesta por la sociedad y cultura. En este caso, la escuela funciona como la sociedad, por ser una representación de figuras autoritarias y relaciones interpersonales; César, tenía que saber leer ¿pero alguien se preguntó si sabía leer? ¿Qué sucede con las infancias cuando de primera mano asumimos esta heteronormatividad que hablábamos al principio?

Regresemos a las exclusiones socioculturales y los fallos de representación que menciona Paul Preciado para los movimientos *queer*. La situación en la escuela de César, es precisamente el orden social en el que ser *queer*, ser diferente, no encaja. A César le hace falta algo cuando ingresa y esta “falta de algo” la lleva a ser excluida, marginada y violentada constantemente por su maestra.

Es exhibida, incluso cuando reconoce que hay un lenguaje que las personas a su alrededor poseen (normatividad/heteronorma) y ella simplemente no. “Ni ellos, ni mucho menos yo, ni siquiera la maestra, podía decir cómo habían aprendido, en qué momento exacto. Era algo que había sucedido, y basta.” (Aira, 2017: 49)

En la novela como en Latinoamérica, lo *queer* es una serie de procesos de reconocimiento, sin ser estrictamente características específicas. Desde una perspectiva interseccional se autodenomina, identifica y utiliza lo *queer* de forma, para enfrentar problemas políticos y locales.

### **Ruptura en el Paso del macho. Ecos: Pobreza y sexualidad**

*Paso del macho* es una novela corta mexicana de Juan Carlos Bautista tiene como personajes principales a un grupo de locas que habitan en la región central del estado de Veracruz, un puerto en la periferia llamado Paso del Macho.

Lawrence La Fountain-Stokes se cuestiona en su trabajo de “Epistemología de la loca: Localizando a la transloca en transdiáspora” ¿qué es lo que hace falta en lo *queer* para que se convierta en locura? En un estilo latinoamericano. Señala que le hace falta raza, realidad social, y política y “al parecer, le falta amor” (Fountain-Stokes, 2014).

La Loca que habita en Paso del Macho es una loca desplazada, la que es un producto de consumo masculino, la loca que muestra el fracaso, lo indeseado.

Pueblo de locas desmecatadas. De locas ávidas y extremistas. [...] ruidosas, tenaces, fulgurantes, dueñas del estigma pero también de la desvergüenza [...]. Ensayando siempre una delicadeza que no era delicadeza sino dramatismo, teatro puro: esa forma de mirar, entre el descaro y la agonía; esa forma de desear, de santas en el arrebató, de perras en brama. (Bautista, 2011: 39)

Bautista habla de las locas del Paso del Macho sin dar mucha explicación, quitando la estigmatización que en el contexto social del puerto se le da, son marginadas, pero también son las protagonistas.

La gente, creía que practicaban alguna fantasía y palmoteaba a su paso. La nave loqueril recorrió el pueblo entero por todo el bore de la laguna y luego de dar un rebote gigantesco, un triple salto mortal, se internó en las aguas. La turba aplaudió de nuevo rabiosamente. (Bautista, 2011:30)

Una loca en Latinoamérica es el símbolo *queer*, “el símbolo de la celebración de una alteridad trans-femenina” (Fountain-Stokes, 2014), no es una reproducción tradicional de lo femenino, es más bien al draf o travestismo “como monstruosidad estética, algo levemente espantoso pero no por ello menos bello” (Fountain-Stoker, 2014).

Al puerto del Paso del Macho llega Ulises, un joven marinero chacal que en el nombre lleva una referencia mitológica.

Términos como “chacal” o “loca” no pueden, ni deberían ser descritos a partir de la academia, y mucho menos una academia anglosajona y europea. Son conceptos que desde la comunidad se entienden porque lo vives, no necesitas un diccionario *queer* a la mano para formar parte de este lenguaje. Son conceptos creados a partir de referencias marginales y medios populares. En esta novela, Ulises es el chacal moreno, caliente, bello, viril y sexual.

La novela va mostrando la vida precaria de las locas del pueblo maravilladas con la llegada de Ulises, que es como en una profecía y las locas del puerto lo cuidan de otra loca que pertenece a un grupo de antropófagos, la Culomacho. Aborda el clasismo y la discriminación dentro de un ambiente homosexual, en donde las locas son pisoteadas no sólo por su sexualidad, sino también por su expresión de género. Acostumbradas a ser usadas y desechadas.

Convencida de que Ulises es el *Elegido* por los dioses para que su carne sea ofrendada, la Culomacho se dispone a hacer lo necesario para apoderarse de él. La novela construye una historia apocalíptica del puerto veracruzano, con guiños de realismo mágico.

Para desarrollar la mirada *queer* de esta novela, hablaré no sólo de las expresiones de género de los personajes, pero también de la marginación de quienes habitan el puerto veracruzano.

En el puerto de Paso del Macho está por comenzar el carnaval. Cuando llega Ulises, un marinero “chacal”, moreno y musculoso. La primera en verlo es la Gallina, una loca que queda hipnotizada por la belleza del marinero.

Tan bello él, tan carilindo, tan animal, tan duro, con esos contornos y esas manotas y ese caminar displicente, ese caminar, ay, ese su movimiento, musitó la loca cuando el sol le pegaba al muchacho en las pestañas, ay, susurró con dolor cuando movió su culo, un culo grande pero apretado de buen macho. (Bautista, 2011:7)

La Gallina, junto con Tania Christopher, otra loca y su única amiga, resuelven hospedar a Ulises en la casa de Tania. Quieren esconderlo del resto de Paso del Macho. Para eso, llaman a las locas de la región: la Dama del Beso Negro, la Garrobo, la Cadáver Viviente, Armándara Valle de Bravo, la Jacaranday y la Bugui-Bugui. Todas ellas protegerán a Ulises del ataque de la Culomacho.

Si bien, en *Cómo me hice monja*, hay que interpretar y reinterpretar dónde están estos coqueteos *queers*, en esta novela no sucede, no es sutil. Pero algo que sí tienen, de una manera más visible, en común, es la construcción social que nos presentan. Paso del macho, es un pueblo precario.

## Las Locas y los Chacales

Este pueblo, las masculinidades se dividen en las locas y los mayates (hombres heterosexuales que tienen encuentros con las locas). Las locas que atraen a los hombres machos del puerto y los “voltean”. A pesar de ser deseadas por los hombres son marginadas, son excluidas. Mientras que los mayates regresan a sus casas con sus esposas.

Foster, en una lectura a *Sexo entre varones* de Guillermo Núñez Noriega, explica que es posible hablar de prácticas gay masculinas localizadas en un espacio sólo para varones: la cantina (Noriega, 2009: 44), y que en dicho espacio los hombres tienen sexo con hombres pero sin identificarse precisamente como gays y que incluso, en estos hombres el término homosexual es inadecuado (Foster, 2009: 44), “los mayates”, que refiere la novela de Bautista.

En los trópicos la cerveza es el agua de uso, el aditivo de cualquier conversación y el preludio del amor, del sexo, de la guerra, de la paz y del olvido. Los amigos se abrazan. Se lanzan dardos que hacen una curva antes de enterrarse en el costado. [...] A la orilla de la milpa, los chorros caen paralelos en la tierra pegajosa, juntándose poco a poco, haciendo un solo curso espumoso, mientras los hombres, sin levantar los rostros, guardan un silencio espeso, y miran sus prietas vergas [...]. (Bautista, 2011:23)

También, Foster hace el señalamiento sobre que en Latinoamérica se estigmatiza al afeminado, “los hombres que se comportan como ‘verdaderos hombres’ raramente sienten su sexualidad amenazada y son relativamente libres participar en inadvertidas prácticas homoeróticas privadas con otros hombres” (Foster, 2009: 44). Lo cual, para Foster, en esa concepción de los hombres heteronormados permitiéndose practicas homoeróticas dese su privilegio masculino es inoperante la dicotomía patriarcal y *queer*.

Sin embargo, para las locas del Paso del Macho, lo *queer* no sólo las hace diferente al resto del puerto, si no que crea comunidad entre ellas. Una comunidad a veces competitiva por encontrar el amor o un hombre, pero acompañamiento en la marginalidad.

La Gallina iba a decirle cualquier hora, pero volteo a verla y le dio tristeza esa loa polvosa, flaca y vieja, sentadita con su paraguas entre las rodillas, afincando el pico en el piso como agarrarse del mundo. ‘Ay, ésa soy yo’, pensó la Gallina. (Bautista, 2011: 43)

Además de las locas, que sin mayor duda su mera existencia es *queer*, otro personaje del que hablaré es del propio puerto del Paso del Macho.

Este lugar, como mencioné al principio, está en la periferia de Veracruz.

Era apenas un caserío, un reguero de chozas, cuando los conquistadores españoles pasaron por allí rumbo a la Gran Tenochtitlán [...]. A Cortés no le debió interesar esa región de gente semidesnuda y sin riquezas. No hay noticias de que se detuviera en él más de un par de días. Del pueblo que lo habitó quedan los guijarros de tanto en tanto aparecen entre el lodo de la ciénega. [...] El sitio, sin embargo, está registrado en los anales de la historia por otra causa: fue ahí donde Luis Botello ‘El Alucinado’ tuvo su primera crisis de locura y visiones, ataque que lo arrancó de los suyos y lo empujó a llevar a cabo su propia conquista infausta y también porque ahí, Pedro de Alvarado –‘Tonatito’, el hermoso y cruel lugarteniente de Hernán Cortés- llevó a cabo sus más célebres matanzas. (Bautista, 2011: 14)

La especulación más aceptada del motivo que llevó a Alvarado a cometer el genocidio es el escándalo que le produjeron las costumbres de todo Totonacapan, que en el Paso del Macho encontraban su Nueva Sodoma. Como la llama el Soldado Cronista que no disimula su enojo por el lugar: “i eran los más de ellos idólatras i sométicos i escarnecían su carne i acían cosas de mucha vergüenza con su mierda” (Bautista, 2011: 15). Se insinúa que la orgía antecedió a la matanza, luego de la cual, dormidos y ebrios los españoles, “Luis Botello, natural de Ciudad Real, nigromántico y probablemente sodomita, vio una luz en el cielo que le anunció su destino” (Bautista, 2011: 15). Se dice que sus compatriotas lo dejaron muerto cuando partieron. Sin embargo, Botello salió del hueco de una enorme ceiba y anunció la fundación de Jerusalén del Oxidente con los escasos supervivientes, y la capital sería el villorrio a orillas del río Mayapan que hoy lleva por nombre Paso del Macho.

Un pueblo de sodomitas, como describe Bautista, que alberga locas, mayates y chacales. Desde su fundación, el puerto está condenado al rechazo, al exceso y la lujuria. En donde también se vive el carnaval y que en la historia está próximo a comenzar cuando llega Ulises.

Paso del Macho se convierte en un caldero con cuerpos sudorosos a la llegada del carnaval. Que como describe Mijaíl Bajtín, en él desaparecen las relaciones jerárquicas, los privilegios, las reglas y los tabúes. El puerto se muestra como es desde los preparativos del evento, despierta y se levanta con la llegada provisional y permisiva de una ruptura al régimen de la sociedad.

Las miradas brillaban con una alegría que iba presintiendo sus excesos. Los carros alegóricos eras pergeñados por los mejores artesanos de todo Veracruz. [...] La fantasía, aunque tiene vigor, no tiene respeto. Así que nadie objetaba las palmeras rodeando un castillo del Rin o el trono azteca levantado entre columna jónica. Paso del Macho era una sola carcajada.

[...]

—Hasta el gobernador, del se murmuran cositas, ha venido disfrazado de Primera Dama.

—Mira que los chotos no se quedan atrás.

—¡Nunca atrás! —dijo un hombre, y se rió.

—Dicen que el jefe de la policía viene a disfrazarse de Lola la Trailera.

—Que el cura le subió al dobladillo de su sotana y viene de mujer de la vida alegre. (Bautista, 2011: 22-23)

Este pueblo pareciera travestir a quien lo habite. La locura está presente y es aplaudida en el carnaval. Autoridades sociales se permiten la locura queer del puerto, como una respuesta paródica que desafía el aspecto queer. Y como se mencionó anteriormente, pareciera que el puerto está destinado a ser sodomita. Sin embargo, Foster señala que la sociedad tradicional hispano/mediterránea no se ocupa de configurar una ideología específica de la homosexualidad, “prefiriendo, en su lugar concentrarse en los conceptos de ‘maricón’ y ‘sodomita’, ideologemas que el discurso médico-legal occidental ha subsumido bajo el término ‘homosexual’” (Foster, 2000: 103). Y siguiendo esto, no sería adecuado decir que Paso del Macho es sólo eso, sería cerrar su análisis y comprensión a una caja que le queda chica hablar de una literatura queer latinoamericana. Ya que dichos ideologemas no van a funcionar para entender la existencia de lo queer, al contrario, condenan ciertas prácticas de género.

En el *Paso del Macho*, tampoco podemos decir de manera que lo ‘maricón’ o ‘loca’ son figuras místicas o ideales, sería caer en la romantización. Estos nombramientos no sólo condenan por los actos sexuales, condenan y marginan por existir. Se le nombra no sólo al homosexual por ser homosexual, si no por ser el que rompe más la construcción social.

## Conclusiones

Estas dos novelas cortas tienen personajes que abarcan realidades del ser queer en Latinoamérica. Son ejemplos, más no totalidades, de cómo funciona lo *queer* en una cultura no anglosajona.

Podemos hablar de una Latinoamérica con el concepto *queer* a partir de las teorías anglosajonas y, sin duda, gracias a las primeras luchas en Estados Unidos por el reconocimiento y visibilidad de la comunidad LGBTIQ+, sobre todo la comunidad gay y trans; pero al hacer esto, no se puede terminar de entender de qué manera Latinoamérica encaja, ya que el contexto social y político es diferente.

Como punto de partida son grandes puertas que se abren, para discusión y en especial para reconocimiento, pero hay un reclamo por un lugar más allá.

Daniel Torres habla que el lugar que ocupa lo *queer* en Latinoamérica es problemática, no sólo por la diferencia de clase, “también por las diversas identidades que se construyen a partir de esas posiciones” (Torres, 2005: 45). Entonces, estas identidades están basadas en estructuras de poder con las relaciones. Estas posiciones de poder entre lo marginado y lo que no, se trasladan entre lo oprimido y lo que no.

Por ejemplo, en el caso de *Cómo me hice monja*, César es menospreciada por las figuras autoritarias, primero por su padre y luego por la maestra, quienes en su medida ejercen poder sobre ella mientras más disidente se presenta, al punto de que esta se volviera su performatividad casi obligada hasta su muerte.

Mientras que, en *Paso del Macho*, estas estructuras de poder están presentes en la figura de las locas y el chacal, que mientras la primera es usada y despreciada, la otra, que participa en los mismos actos homosexuales, es endiosada porque encaja en la figura concebida, en este caso del hombre viril. Y es visible también en el puerto, cuando los habitantes se permiten convivir con “el choterio” una vez al año, incluso en la espera que autoridades como un gobernador o un religioso lleguen travestidos para la ocasión

Retomando la novela de César Aira, si bien no entra en el homoerotismo, como *Paso del Macho*, sí es una obra performática, que ejemplifica que el ente *queer* en Latinoamérica también tiene otras maneras de estar. A partir de la fantasía de ser otro, de habitar otros espacios que expliquen la realidad. La fantasía y sobre todo el performance de César le permite habitar y moverse en una sociedad donde está destinada a ser marginada, donde su muerte ya está trazada y decidida, pero esta pareciera ser la única alternativa para contar su historia.

Siguiendo con lo anterior, en *Paso del Macho*, esta performatividad es mucho menos sutil en las locas, la performatividad está en el travestismo de estas protagonistas. Pedro Lemebel explica, por ejemplo, que “quizás América Latina travestida de traspasos, reconquistas y parches culturales, aflore un mariconaje guerrero que se enmascara en la cosmética tribal de su periferia” (Lemebel, 2000: 117). La militancia corpórea, que Lemebel señala en su ensayo, son las locas, que con su cuerpo le dan voz a un discurso propio y político.

No sería adecuado definir una Latinoamérica *queer* a partir de características enlistadas ni ajenas a los movimientos extranjeros. Pero sí podemos reconocer que los discursos *queer* en América Latina son creados a partir de otras necesidades. Necesidades que tienen que ver más con la identidad y supervivencia en entornos marginados o representatividad en espacios sociales; con la reapropiación del propio cuerpo que ha sido maltratado, utilizado y minorizado, revivirlo y transformarlo. En Latinoamérica, la lucha *queer* también es dentro del propio ambiente marginado, es estar desplazado dentro de un mismo grupo desplazado y precarizado por la sociedad.

Ignorar estas necesidades del ser *queer* lleva a reproducir políticas que generan minorías en grupos ya de por sí marginados en una sociedad machista y conservadora como lo es la comunidad LGBTTTIQ+, se termina permaneciendo en un sistema de injusticias sociales.

El *queer* en Latinoamérica tiene que luchar incluso dentro de su propia comunidad: César bajo estructuras violentas y de poder en la escuela y con su padre o las Locas utilizadas por hombres masculinos que pasan normalizado en una sociedad heteronormada, Son excluidas como la maestra excluyó a César por no entenderla o cuestionar sus necesidades o como las Locas son excluidas de donde viven a menos que alegren la fiesta permisiva del carnaval.

## Bibliografía

- Aira, C. (2017) “*Cómo me hice monja*”. México: Era.
- Bautista, J.C (2011) “*Paso del macho*”. Ciudad de México: Quimera
- Bautista, J. C. (2018) “*La noche al margen. Brevísimas relaciones de la vida gay*”. En M. K. Schuessler, & M. Capistrán, *México se escribe con J* (págs. 307-330). Penguin Random House: México.
- Butler, J. (2002) “*Cuerpos que importan*”. Argentina: Paidós.
- Butler, J. (2007) “*El género en disputa*”. Barcelona: Paidós.
- Carrillo, J. (2007, Julio 13) Entrevista con Beatriz Preciado. Retrieved from Scielo: <https://doi.org/10.1590/S0104-83332007000100016>
- Fonseca Hernández, C., & Quintero Soto, M. L. (enero-abril de 2009) “*La Teoría Queer: la de-construcción de las sexualidades periféricas*”. Recuperado el 25 de agosto de 2021, de Scielo: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0187-01732009000100003](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732009000100003)
- Foster, D. W. (2009) “*Ensayos sobre culturas homoeróticas latinoamericanas*”. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Juárez
- Foster, D. W. (2000) “*Producción cultural e identidades homoeróticas*”. Costa Rica: Universidad de Costa Rica: San José.
- Fountain-Stokes, L. L. (2014) “*Epistemología de la loca: Localizando a la transloca en la transdiáspora*”. En D. Falconí Távez, S. Castellanos, & M. A. Viteri, Resentir lo *queer* en América Latina: diálogos desde/con el Sur. Madrid: Edales.
- Lamas, M. (2013) “*El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*”. México: UNAM.
- Ortiz, T., & Rivera, N. (2018) “*El éxtasis a una identidad del deseo. La música como experiencia de libertad*”. En M. K. Schuessler, & M. Capistrán, “*México se escribe con J*” (págs. 231-248). México:

Penguin Random House.

Pimentel, L. A. (2010) *“El relato en perspectiva”*. Edo. de México: Siglo XXI.

Pimentel, L. A. (2010). *“El espacio en la ficción”*. Edo. de México: Siglo XXI.

Sáez, J. (2007) *“El contexto sociopolítico de surgimiento de la teoría queer. De la crisis del sida a Foucault”*. In D. Córdoba, J. Sáez, & P. Vidarte, *Teoría Queer. Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas*. Madrid: Egales.

Salazar, G. (2011) *“Políticas queer y capitalismo: Revoluciones moleculares en el Chile postdictatorial”*. *Rev. Sociedad & Equidad*.

Schuessler, M. K., & Capistrán, M. (2018) *“México se escribe con J”*. México: Penguin Random House.

S.J, M. (Ed.). (2018) *“Enseñando, afirmando y reconociendo a jóvenes trans \*+ y de género creativo”*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado. <https://repositorio.uahurtado.cl/handle/11242/23878>

Talbur, S., & Steinberg, S. R. (2005) *“Pensando queer. Sexualidad, cultura y educación”*. Barcelona: Graó.

Torres, D. (2005) *“Verbo y carne en tres poetas de la lírica homoerótica en Hispanoamérica”*. Chile: Editorial Cuarto Propio.



# DESMITIFICACIÓN Y DIALÉCTICA EN TABERNA Y OTROS LUGARES (1969)

LLL. SAIT MISAEL ROBLES HERNÁNDEZ  
*Universidad Autónoma de Yucatán*

## Resumen

El artículo analiza Taberna y otros lugares como un cambio de paradigma en la poética de Roque Dalton a partir de la incorporación de elementos metodológicos propios del análisis marxista y como estos son empleados como recursos poéticos en función de la desmitificación de los objetos de crítica de la poética daltoniana.

**Palabras clave:** El Salvador, Roque Dalton, dialéctica, marxismo, revisionismo.

## Abstract

The article analyzes Taberna and other places as a paradigm shift in Roque Dalton's poetics based on the incorporation of methodological elements typical of Marxist analysis and how they are used as poetic resources based on the demystification of the criticism objects of the Daltonian poetics.

**Key words:** El Salvador, Roque Dalton, dialectical analysis, Marxism, revisionism.

## Objeto de crítica en la poética daltoniana

A simple vista una de las características persistentes de la poética de Roque Dalton ha sido el contenido político y panfletario. Sin embargo, es posible identificar una línea amorosa y ciertos guiños de tendencia surrealista. De acuerdo con Tirso Canales (1983), dicha inclinación estética y temática es apreciable sobretodo en publicaciones como *Mía junto a los pájaros* (1957), poemario correspondiente a la primera de cuatro etapas visibles dentro del repertorio poético daltoniano. No obstante, debido a la crisis social y política de El Salvador en la década de 1950, el objeto de crítica se tornaría hacia la iconoclasia antirreligiosa e histórica-social, caracterizada por denunciar las injusticias de los poderes fácticos de dicho país. (Canales, 1983).

Por otro lado, Luis Alvarenga (2001), asegura que la segunda etapa de la poética daltoniana está enmarcada en poemarios como *El turno del ofendido* (1962), además, parece coincidir con Tirso Canales con respecto a la línea temática de la primera etapa poética de Roque Dalton:

Hay dos poemarios que preparan el terreno para *Taberna y otros lugares*, la ópera magna de Dalton: *El turno del ofendido* y *Los pequeños infiernos*. Antes de ello, está esa hermosa exaltación lírica llamada *El mar*, construida en amorosa atmósfera. Hay en estos libros un hilo conductor: la distancia como condición necesaria para el surgimiento del poema (Alvarenga, 2001: 2).

Como se ha mencionado en palabras de Luis Alvarenga, *Taberna y otros lugares* (1969) es considerada la obra más importante de la carrera literaria de Roque Dalton. Esto se debe gracias a la obtención del Premio Casa las Américas en 1969 y, también, por la propuesta estética que se construye a partir de diversos recursos literarios con el fin de plantear un objeto de crítica renovado.

Estructuralmente hablando, este poemario se encuentra dividido en tres apartados: el primero de ellos sería el “El país I”, II y III donde se abordan diferentes tópicos referentes a los problemas de la realidad salvadoreña, es decir, se plantea un escenario bastante familiar para los lectores de Roque Dalton, ya que recursos como la utilización de la anécdota y la escritura desde la cárcel, siguen vigentes.

Por otro lado, la parte media del mismo se trata de un conjunto de escenas, a manera de drama en el que se exponen diversos temas referentes a El Salvador desde la óptica de un personaje extranjero y su familia recién vecindada en este país. Y “La historia”, escrito en Praga entre 1966 y 1967, puede ser considerada como la parte anti dogmática del libro, en la que se emplean recursos propios del marxismo con el fin de plantear una controversia ideológica y un objeto de crítica en torno a esta doctrina.

De acuerdo con lo mencionado anteriormente, en *Taberna y otros lugares* convergen dos perspectivas poéticas de Roque Dalton: la primera de ellas, que se caracteriza por un objeto de crítica que se desarrolla en torno a los problemas salvadoreños y la segunda, en la cual se sitúa a los problemas y contradicciones concernientes al marxismo, a la construcción socialista de las sociedades y la supuesta implementación de estas teorías en la vida cotidiana como parte de su objeto de crítica. En este sentido, el autor ha asegurado que, en contraste con su obra poética previa, *Taberna y otros lugares* es continuidad y también ruptura.

Por un lado, la ruptura es apreciable, en tanto que el autor “[...] plantea y acentúa de una manera nueva, la expresión política, llevando así el conflicto a lo ideológico” (en Benedetti, 1981, 20). Mientras que la continuidad es corroborable en el desarrollo de dicha expresión política, ya que se lleva a cabo mediante los recursos característicos del constructo poético daltoniano como la poesía de personajes; la índole narrativa y la utilización de la anécdota.

No obstante, los recursos poéticos típicos de la poética daltoniana son complementados con métodos y conceptos propios del marxismo, con el fin de incorporar al objeto de crítica daltoniano a esta doctrina. De tal manera que elementos como la dialéctica, el revisionismo y la racionalización de sucesos históricos, conforman ahora el repertorio de recursos poéticos de la crítica daltoniana en *Taberna y otros lugares*.

Por otro lado, considerando que el marxismo será, en este caso, uno de los principales métodos de aproximación a esta obra, resulta necesario hacer algunas precisiones con respecto a esta doctrina, sus conceptos y su relación con la literatura. En primer lugar, cabe mencionar que los autores del *Manifiesto comunista*, no crearon un estudio específico sobre crítica literaria o la estética del arte en general. No obstante, a partir de algunos planteamientos, acerca de la producción del arte, se desarrollaron buena parte de los fundamentos generales de la crítica literaria marxista. (Rodríguez, 2008).

También es preciso señalar que, según la óptica de Julio Rodríguez, las nociones primordiales de la crítica literaria marxista “[...] no pueden entenderse correctamente dissociadas de la teoría general marxista: la de la producción y sus relaciones, del materialismo histórico y la de la lucha de clases” (2008: 1).

Por otra parte Terry Eagleton (2013) asegura que la finalidad de la crítica marxista es comprender la “forma, estilo y sentido como productos de la historia determinada. [...] La originalidad de la crítica marxista no depende entonces de su perspectiva histórica sobre la literatura, sino de su concepción revolucionaria de la historia misma” (Eagleton, 2013: 23).

### Desmitificando al pequeño país

Dado que una de las propuestas de acercamiento al poemario se hacen desde una óptica marxista, resulta evidente que el método de análisis se basa en el estudio dialéctico de su estructura. Por lo cual es preciso establecer la definición de dicho término. Según plantea Rosental y P. Iudin (1946), algunos filósofos de la antigüedad consideraban que la dialéctica era “[...] el arte de descubrir la verdad poniendo de manifiesto la contradicciones en la argumentación del adversario y superando estas contradicciones” (1946, 74).

Por otro lado, según se plantea en *El diccionario filosófico marxista* (1946), una de las aportaciones principales del marxismo-leninismo es que adaptó los conceptos del método dialéctico para explicar fenómenos sociales. Además de que sustituyeron la propuesta idealista e intangible de Hegel por una dialéctica que se fundamenta en la evidencia (o realidad) material y tangible del objeto de estudio. Dichas aportaciones recibieron el nombre de materialismo histórico, el cual implica que para llevar a cabo cualquier estudio de la historia de los fenómenos sociales era necesario basarse en la evidencia material y no en imaginarios o, propiamente dicho, en el idealismo hegeliano.

Según lo expresado, en términos de la poética de Roque Dalton en *Taberna y otros lugares*, es posible establecer que el objeto de crítica daltoniano es dialéctico y que se compone de dos temas mayores: el primero de ellos es el que se conforma a partir de los problemas concernientes a El Salvador y, el segundo, se caracteriza por abordar los imaginarios y símbolos referentes al marxismo. En este caso, el método dialéctico sirve como un medio de desmitificación de los objetos de crítica daltonianos.

Al hacer referencia a la desmitificación en la poética daltoniana, resulta evidente que se parte de la idea o precepto de una mitificación previa o que al objeto de crítica en cuestión le son atribuibles características propias del mito. En este sentido, de acuerdo con la RAE un mito puede ser entendido como una “narración maravillosa o situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico”, o bien, “persona o cosa a la que se le atribuyen cualidades o excelencias que no tiene” (RAE, 2018: párr. 1 y 4).

Si se trasladasen dichas definiciones al contexto de la poética daltoniana, es posible deducir que la desmitificación en *Taberna y otros lugares* consiste en evidenciar las inconsistencias narrativas con respecto a la construcción de imaginarios sobre símbolos como el héroe revolucionario, el intelectual latinoamericano, el nacionalismo salvadoreño o el marxismo llevado a la práctica. De tal forma, el autor pone en evidencia que algunas de las cualidades o excelencias que le son atribuidas al estado militar salvadoreño y sus símbolos, así como al marxismo, al marxismo-leninismo y sus postulados teóricos son inoperantes e incluso inexistentes.

En ese sentido y de acuerdo al orden preestablecido en el libro, el primer tema que se aborda es el del compromiso de los intelectuales y su rol dentro de la sociedad. Si bien es cierto que desde su incursión en la Generación Comprometida, Roque Dalton ya se hacía énfasis, precisamente a ese deber o deuda de los intelectuales hacia la sociedad, estos planteamientos partían desde la idealización o un deber ser y no como una crítica puntual con respecto a la construcción de un arquetipo o imaginario del intelectual, ni acerca de las inconsistencias entre la construcción de ese imaginario y el intelectual real.

Uno de los pocos registros que se tienen al respecto es una entrevista a cargo de Mario Benedetti (1920-2009), la cual se llevó a cabo con motivo del premio Casa las Américas otorgado a Roque Dalton por el poemario *Taberna y otros lugares*. En dicho material el autor plantea lo siguiente:

Me parece que para nosotros los latinoamericanos ha llegado el momento de estructurar lo mejor posible el problema del compromiso. En mi caso particular, considero que todo lo que escribo está comprometido con una manera de ver la literatura y la vida a partir de nuestra más importante labor como hombres: la lucha por la liberación de nuestros pueblos. Sin embargo, no debemos dejar que este concepto se convierta en algo abstracto. Yo creo que está ligado con una vía concreta de la revolución, y que esa vía es la lucha armada. (en Benedetti, 1982: 22).

En función de la poética daltoniana, el compromiso debe ser entendido como la relación ineludible entre el quehacer intelectual y sus repercusiones en una realidad concreta. Dichas afirmaciones parecen coincidir con el razonamiento de Lucien Goldmann (1970), quien menciona que “[...] una acción puramente cultural está condenada de antemano al fracaso si no puede apoyarse en una realidad o al menos una acción social” (1970: 32).

De acuerdo con las declaraciones del poeta, la crítica fundamental en este poemario se construye en torno a la incapacidad de materializar los ideales en alguna acción concreta que favorezca a la causa revolucionaria. En ese sentido, en “Americalatina” se construye el arquetipo del poeta latinoamericano, a partir de elementos fantásticos y/o atribuciones imposibles:

El poeta cara a cara con la luna  
fuma su margarita emocionante  
bebe su dosis de palabras ajenas  
vuela con sus pinceles de rocío  
rasca su violincito pederasta.  
Hasta que se destroza los hocicos  
en el áspero muro de un cuartel.

(Dalton, 2007: 3).

Las cualidades enlistadas en la primera estrofa son más cercanas a la ensoñación surrealista que al realismo. Puesto que ¿en qué realidad, si no en la ensoñación de un poeta, un ser humano puede situarse cara a cara con la luna? Se construye, entonces, una especie de vaivén entre lo real y la ensoñación, la combinación entre lo verosímil y lo fantástico, hasta que la realidad militarizada de *Americalatina* y/o El Salvador prevalece. Estos elementos conforman la desmitificación en torno a la figura del poeta latinoamericano.

En ese sentido, la construcción surrealista de los problemas no funciona en términos de la propuesta de la poética daltoniana, ni en función de las dificultades por las que atravesaba la realidad salvadoreña y latinoamericana. Esto se debe a que no tienen ningún efecto benéfico en favor de la causa que Roque Dalton dice defender. Además, de tratarse de una acción puramente cultural que no se concreta en ninguna acción social.

Por otro lado, en función de la relación entre la obra y el contexto en el que esta se desarrolla, Dalton aseguró que la ruptura o distanciamiento con la poética nerudiana también puede entenderse como una parte importante del proceso de creación de este libro y al respecto comentó lo siguiente:

Al igual que un gran número de poetas latinoamericanos de mi edad, partí del mundo nerudiano, o sea de un tipo de poesía que se dedicaba a cantar, a hacer loa, a construir el himno, con respecto de las cosas, el hombre y las sociedades. Era la poesía canto. Si en alguna medida logré salvarme de esa actitud, fue debido a la insistencia de lo nacional. El problema de lo nacional en El Salvador me obligó a plantearme los términos de su expresión poética con cierto grado de complejidad, a partir por ejemplo de su mitología. Y luego, cierta visión del problema político, para la cual no era suficiente la expresión admirativa o condenatoria [...] (en Benedetti, 1981: 19).

Considerando que Roque Dalton reconoce la influencia de la poética nerudiana y sus múltiples estancias en la cárcel, *Americalatina* también puede funcionar como una especie de autocrítica, en la cual el autor se reconoce en el tipo de poeta descrito: el poeta que se confiesa sorprendido por realidad política-militar salvadoreña, mientras jugaba al intelectual vanguardista.

Otros de los aspectos relevantes del poema es que sitúa a los problemas concernientes a El Salvador en un contexto regional y globalizado. También funciona como un preámbulo de los temas que serán abordados posteriormente, en las secciones del libro tituladas “El país”. En esos términos, el autor plantea como un objeto de crítica a la realidad salvadoreña construida a partir de los gobiernos militares, sus conflictos y sus respectivas repercusiones en la vida política del país. Esto se debe a que el contexto político de El Salvador, a partir de la década de los años cincuenta, estuvo enmarcado por el estilo de gobierno Óscar Osorio, personaje que accedió al poder tras el derrocamiento del gobierno de Salvador Castañeda Castro en 1948.

Una de las características principales del mandato de Osorio fue la propaganda que pretendía implantar una nueva identidad nacional, a partir de un discurso nacionalista y prodemocrático. Dicho de otra forma, se trató de un gobierno que buscó que su legitimidad demagógica se afanzara, aún más, a través de la legitimación mediante las urnas.

Al respecto, Knut Walter y Philip Williams (2011), aseguraron que durante el periodo del gobierno militar que abarca desde el golpe de estado perpetrado en contra del presidente electo, Arturo Araujo en 1931, hasta los inicios de la guerra civil en 1980, la estructura de esta organización no sufrió grandes cambios más allá del discurso del que se servían para legitimar su estancia en el poder.

Dicho lo anterior, Roque Dalton no tiene empacho en señalar las contradicciones que desmitifican la pretendida imagen que el estado militar salvadoreño deseaba proyectar de sí hacia el exterior de la institución. Un ejemplo de ello es el poema titulado *O.E.A.*, en el cual se puede leer lo siguiente:

El presidente de mi país  
se llama hoy por hoy Coronel Fidel Sánchez Hernández  
pero el General Somoza, Presidente de Nicaragua,  
también es presidente de mi país.  
Y el General Stroessner, Presidente del Paraguay,  
es también un poquito Presidente de mi país, aunque menos  
que el presidente de Honduras o sea  
el General López Arellano, y más que el Presidente de Haití,  
Monseaur Duvalier.  
Y el Presidente de los Estados Unidos es más presidente de mi país  
que el presidente de mi país,  
ese que, como dije, hoy por hoy,  
se llama Coronel Fidel Sánchez Hernández (Dalton, 2007: 23).

Al igual que en *Américalatina*, en *O.E.A.*, los problemas de El Salvador son enmarcados en un escenario regional y/o globalizado, en este caso, se trata del contexto de la guerra fría<sup>163</sup>. Dicho de otra forma, se trataba de una época en la que imperaba una lógica de guerra. Por lo cual, no resulta casualidad que, precisamente durante las décadas de la guerra fría, El Salvador y varios de los países latinoamericanos mencionados en este poema, estuvieran gobernados por regímenes militares, es decir, sujetos y organizaciones que no estaban instruidos para gobernar, pero sí para la guerra.

Partiendo de los ideales que se presupone de la democracia: ¿Cómo sería posible la vida bajo esta forma de gobierno, cuando lo que prevalece es la lógica basada en la exterminación y anulación del enemigo?

La desmitificación en este caso, consiste en presentar a El Salvador como un país en el que impera una lógica de guerra implementada por el gobierno militar, la cual prevalece por encima de la democracia en desarrollo del discurso oficial. De igual forma, hay implícito un discurso que alude a las prácticas intervencionistas que desmitificarían la construcción de lo nacional a partir del rechazo a lo extranjero y la exaltación de lo propio.

De igual forma, Dalton también desarrolla la desmitificación del país a partir de la construcción de una atmósfera de persecución, gracias a la cual prevalece la idea del estado militar que opera bajo esa lógica de guerra:

El capitán en su hamaca el capitán  
dormido bajo los chirridos de la noche  
la guitarra ahogada en la pared  
su pistola depuesta

<sup>163</sup> Precisamente, la OEA fue un organismo creado el 5 de mayo de 1948 y que sirvió de mecanismo intervencionista de Estados Unidos en su guerra contra la expansión del comunismo, también conocida como guerra fría.

esperando la furia como una cita de amor  
el capitán el capitán  
-debe saberlo-  
bajo la misma sombra de sus perseguidos  
(Dalton, 2007: 7).

Por otro lado, Roque Dalton también construye la desmitificación de lo nacional planteando a El Salvador como la metáfora de una cárcel:

Patria dispersa: caes  
como una pastilla de veneno en mis horas.  
¿Quién eres tú, poblada de amos,  
como la perra que se rasca junto a los mismos  
árboles que mea?  
¿Quién eres,  
sino este mico armado y numerado,  
Pastor de llaves y odio, que me alumbra la cara?  
Ya me bastas, mi bella  
madre durmiente que haces heder la noche de las  
cárceles:  
ahora me corroen los deberes del acecho  
que hacen del hijo bueno un desertor,  
del pavito coqueto un pobre desvelado,  
del pan de Dios un asaltante hambriento  
(Dalton, 2007: 11).

En síntesis, el autor establece un objeto de crítica a partir de las realidades subyacentes en el discurso oficial del poder militar, con el fin de desmentir la virtudes o cualidades que le son atribuidas al supuesto nacionalismo prodemocrático salvadoreño. Dicho de otra forma el objeto de crítica en torno a los problemas nacionales se desarrolla a partir de las contradicciones entre El Salvador del discurso oficial y El Salvador que se puede constatar en la evidencia material e histórica o sea, el país de los golpes de estado, el país de la persecución política y país de las cárceles.

### **La mitificación marxista como objeto de crítica**

Otro de los puntos de interés en la poética daltoniana de *Taberna y otros lugares*, tiene que ver con la desmitificación del marxismo a partir de sus postulados teóricos, símbolos e imaginarios, creados a

partir de esta teoría y sus representaciones. Un ejemplo referente a la desmitificación del marxismo a partir de la teoría es el poema “Revisionismo”, el cual versa lo siguiente:

No siempre.  
Porque,  
por ejemplo  
en Macao,  
el opio  
es el opio del pueblo.  
(Dalton, 2007: 110).

“Revisionismo” es un poema que a primera vista no dice mucho, por lo cual es preciso tener en cuenta un par de consideraciones contextuales básicas referentes al libro. La primera de ellas es que el poemario se escribió pensando en el jurado del Premio Casa las Américas, es decir, un público especializado. La otra consideración es que el último capítulo del libro, al cual pertenece este poema, fue escrito en Praga, Checoslovaquia, entre 1966 y 1967. Esto quiere decir que la última parte del proceso creativo se dio en el contexto de un país que vivía en una realidad socialista en decadencia.

Asimismo, para la lectura y comprensión de este poema es necesaria información acerca de varios conceptos y una cultura general acerca de la teoría marxista. Dicho esto, un primer punto de acercamiento a este poema es el título del mismo. En este sentido, al definir al revisionismo, se han considerado dos corrientes: la primera es aquella que es denominada como académica y la segunda es la conocida como peyorativa.

De tal manera, el revisionismo académico puede ser definido como una corriente revisionista a favor de reinterpretación de hechos históricos a la luz de nuevos datos, o nuevos análisis más precisos o menos sesgados de datos conocidos. Mientras que el revisionismo peyorativo se refiere a la manipulación de la Historia con fines políticos, prescindiendo del método científico y la revisión por pares, y por ello en este caso se considera una práctica pseudocientífica.

Asimismo, el revisionismo presupone que entre los historiadores existe una forma generalmente aceptada de entender un acontecimiento o un proceso histórico y que hay razones para ponerla en duda. Dichas razones pueden ser de índole distinta, por ejemplo: la puesta en valor de nuevos documentos, un cambio de paradigma historiográfico; o bien, el cambio de valores desde los que se observa el pasado. En los casos de revisionismo no académico o pseudocientífico suele acusarse a quien lo practica de dedicarse al uso político de la historia y de no respetar la neutralidad y el espíritu crítico en la relación con las fuentes consideradas fundamentales en la labor del historiador.

Por otro lado, desde la perspectiva marxista, M. Rosental y P. Iudin definen al revisionismo de la siguiente manera:

El revisionismo filosófico, es una corriente hostil al marxismo, que se manifestó en la década del 90 [s. XIX], contra el materialismo dialéctico bajo la bandera de la “revisión” y la “enmienda” de las bases filosóficas del marxismo. El progenitor del revisionismo fue E.

Berstein. Los revisionistas sustituyeron la dialéctica [...] por un vulgar evolucionismo que concibe el movimiento como un simple proceso de aumento, como una evolución gradual” (Rosental, M. y P. Iudin. 1946: 264).

De acuerdo con lo anterior, el revisionismo puede resultar una corriente antagónica, sobre todo, en los sectores más conservadores de las organizaciones marxistas por considerarlo como una estrategia ideológica emprendida por pseudointelectuales, cuyo objetivo era desplazar a la dialéctica marxista-leninista, o sea, la dialéctica del materialismo histórico.

Partiendo de las diferentes acepciones acerca del revisionismo, es posible plantear que el poema, también funciona como una forma de crítica hacia la idealización de los símbolos por parte de los movimientos marxistas. La importancia de este poema radica, entre otras cosas, en la discusión que el autor plantea acerca de lo que Michael Löwy (2006) denomina como la quintaesencia del marxismo en torno a los fenómenos religiosos.

Al respecto Karl Marx afirmaba lo siguiente: “La angustia religiosa es al mismo tiempo la expresión del dolor real y la protesta contra él. La religión es el suspiro de la criatura oprimida, el corazón de un mundo descorazonado, tal como lo es el espíritu de una situación sin espíritu. Es el opio del pueblo” (en Löwy, 2006, 4). Dicho en otras palabras, la religión es el opio del pueblo.

De acuerdo con lo anterior y con propósito meramente ilustrativo, dicho diálogo puede ser presentado de la siguiente manera:

Karl Marx: La religión es el opio del pueblo. (*Tesis*)

R. D.: No siempre./ Porque,/ por ejemplo/ en Macao,/ el opio/ es el opio de pueblo. (*Antítesis*)

De este modo el poema, por sí mismo, funciona como un ejercicio revisionista que se desarrolla mediante un planteamiento dialéctico, que se emplea como un recurso poético más en función de la desmitificación de dos aspectos de la teoría marxista: el primero es que los planteamientos de Karl Marx sí son refutables y el segundo, es que un ejercicio revisionista no implica, necesariamente, ser un enemigo de la doctrina y de sus organizaciones.

*Revisionismo*, por otra parte, puede ser entendido como un ejemplo de crítica hacia el dogmatismo en torno a la doctrina marxista. Pero también es un ejemplo de revisionismo y dialéctica llevados a la práctica. Es decir, de acuerdo con los parámetros de la dialéctica marxista-leninista y su materialismo histórico, Dalton formula su antítesis de “La religión es el opio del pueblo” a partir de sucesos históricos y corroborables como lo son la guerras del opio<sup>164</sup>. Por esta razón es posible afirmar que el poema, además de ser dialéctico, pone en entredicho las atribuciones y/o cualidades científicas, casi inherentes que se hacen acerca del marxismo-leninismo y del materialismo histórico.

Dicho de otra forma, otro de los objetos de crítica es la contradicción que presupone que muchos de los militantes del marxismo construyan su percepción acerca de la propia doctrina a partir de lo imaginario e intangible y no desde la evidencia material (o el materialismo histórico).

<sup>164</sup> Se trata de un conflicto anglo-chino del s. XIX en el que Inglaterra le declaró la guerra a China, debido a que el gobierno chino tomó el control del comercio de esta droga y promulgó ciertas prohibiciones que afectaban a los intereses económicos de la corona británica. Como resultado de esta guerra el gobierno Chino tuvo que ceder el territorio de Macao como una parte de la indemnización hacia el gobierno inglés.

Lo cual resulta contradictorio por el hecho de que el marxismo formula un discurso científicista que supuestamente lo diferencia de la dialéctica idealista hegeliana.

En estos términos, el poema *Decires*, a través de una contraposición de ideas ayuda ejemplificar que se quiere decir con mitificación de la teoría marxista, aunque en este caso en específico se habla del marxismo-leninismo:

“El marxismo-leninismo es una piedra  
para romperle la cabeza al imperialismo  
y a la burguesía”.

“No. El marxismo leninismo es la goma elástica/  
con que se arroja esa piedra.”

“No, no. El marxismo-leninismo es la idea  
que mueve el brazo  
que a su vez acciona la goma elástica  
de la honda que arroja esa piedra.”

“El marxismo- leninismo es la espada  
para cortar las manos del imperialismo.”

“¡Que va! El marxismo-leninismo es la teoría  
de hacerle la manicure al imperialismo  
mientras se busca la oportunidad de amarrarle las  
manos. (Dalton, 2007: 112 y 113).

En este caso, el marxismo-leninismo se ha convertido en una suerte de mito, una especie de narración maravillosa que no se logra materializar en alguna acción concreta en favor de la causa revolucionaria, si no que se complejiza más, pero únicamente en el campo de las ideas.

En ese sentido, si la propuesta de Roque Dalton en el poema *America latina* es que las vanguardias del arte (o el surrealismo, específicamente hablando), no son de gran ayuda dentro de un contexto social que opera bajo una lógica de guerra, en tanto que las ideas funcionan mayoritariamente en el terreno de lo abstracto; en *Decires* el autor propone que las abstracciones de la teoría marxista-leninista tampoco son útiles para organizaciones que se dicen en guerra en contra del imperialismo, una contraparte que sí opera de acuerdo con esa lógica de guerra. En esos términos, la parte final del poema coincide con las afirmaciones de Dalton al proponer que la mejor forma para alcanzar la liberación de los pueblos es a través de las armas:

¿Qué voy a hacer si me he pasado la vida  
leyendo el marxismo-leninismo  
y al crecer olvidé  
que tengo los bolsillos llenos de piedras  
y una honda en el bolsillo de atrás  
y que muy bien me podría conseguir una espada  
y que no soportaría estar cinco minutos  
en un Salón de Belleza?  
(Dalton, 2007: 112 y 113).

Uno de los aspectos interesantes de *Decires*, es que el poema representa una contradicción por sí mismo, con respecto a las posturas antirrevisionistas de los sectores más conservadores del marxismo-leninismo, debido a que son los propios adeptos de esta doctrina quienes manifiestan su propia concepción, su libre interpretación acerca de los postulados leninistas del marxismo. Incluso esta actitud dogmática resultaría contradictoria, considerando que el marxismo-leninismo es una reinterpretación de los planteamientos de Karl Marx y Engels adaptados al contexto histórico-social ruso.

Para hacer énfasis en el proceso de desmitificación del marxismo teórico a partir de sus contradicciones es posible comparar la construcción discursiva entre *Revisionismo* y *Decires*. En primer lugar es preciso decir que el constructo argumentativo de ambos casos es completamente opuesto. Esto se debe a que en el caso de *Revisionismo*, es un poema que por sí mismo, funciona como el planteamiento de una antítesis y, al mismo tiempo, como un ejercicio revisionista formulado a partir de evidencias materiales como lo son el discurso antirreligioso de Karl Marx y un suceso histórico como el conflicto anglo-chino conocido como las guerras del opio.

Por otro lado, *Decires* plantea diversas aseveraciones con respecto del marxismo-leninismo, pero desde una punto de vista idealista, basado en suposiciones infundadas acerca de los fundamentos de la teoría marxista y, por ende, contrario a las supuestas convicciones y postulados de la dialéctica basada en el materialismo histórico. Es decir, como dichos que solo pasan de boca en boca sin pleno conocimiento de la información que se transmite.

Por otra parte, la construcción de imaginarios y simbolismos en torno al heroísmo y la revolución, también son tema de interés para el objeto de crítica daltoniano. Dichas afirmaciones son corroborables en poemas como *50 aniversario* y *Taberna*. Y en el primer ejemplo se puede leer lo siguiente:

Un hombre sale al patio trasero de su casa  
(ahí no llega el duro viento del otoño)  
tiene en sus manos una pequeña copa de aguardiente  
y se mesa con cariño el cabello  
aquí las canas del hambre  
aquí las del día en que fue héroe

entre miles de héroes  
aquí las huellas del asco  
las señales de quien tocó con dedos jóvenes la grandeza  
las del temor  
las de la inmensa alegría  
las del todopoderoso conocimiento  
En el fondo del cielo luce una estrella  
qué él llama esperanza  
el hombre alza su copa  
y bebe (Dalton, 1988: 121)

En este caso hay una alusión con respecto a la revolución rusa, ya que para los años en los que Roque Dalton escribía *Taberna y otros lugares* (entre 1966 y 1967), se celebraba (o estaba por conmemorarse) el cincuenta aniversario de ese movimiento social ruso. De tal forma que en *50 aniversario*, uno de los puntos de crítica se focaliza en la institucionalización de la revolución, es decir, una de las máximas aspiraciones de esta doctrina. En esos términos, la revolución se ha convertido en una especie de ritual anual, una fecha en el calendario, es decir, ya ni siquiera es una aspiración lejana, sino en una mera remembranza del pasado.

Por otro lado, este poema también construye una idealización en torno a la figura del héroe revolucionario, el cual también forma parte de los simbolismos marxistas. Dicho esto, el símbolo debe ser entendido como “[...] un signo sin semejanza ni contigüidad que depende de vínculo de la convención, por lo general funciona según cualidades atribuidas y garantiza la identificación de un grupo” (Parra, 2014: 87).

De modo que en este poema se puede apreciar una crítica a la automitificación de sujeto revolucionario a través del festejo de logros ajenos. El personaje presupone una especie de sacrificio personal en pos de un bien mayor como lo es el bien colectivo; volviéndose “héroe entre miles de héroes”. Dicha condición vuelve a ese individuo “[...] (incluso ante sus propios ojos) en una especie de santo profano” (Fabry, 2006: 2).

De acuerdo con Genevieve Fabry (2006), deconstruir el mito del sacrificio en aras de una gloria post mortem, supone para Dalton, de alguna manera, desacralizar el compromiso revolucionario para devolverle sus exactas medidas humanas. De ahí la importancia de otro blanco recurrente de su ironía: el énfasis en los cimientos religiosos de la fe revolucionaria. Solo hace falta recordar que el ideario del “hombre nuevo” socialista debe mucho a una versión secularizada del idealismo cristiano.

Considerando la estructura del poemario y que el objeto de crítica es dialéctico, es posible asegurar que el poema *Taberna* equivaldría a una especie de síntesis en un análisis de esa naturaleza. Es decir, el poema es un producto de la interacción entre la doctrina marxista y marxista-leninista y sus respectivos objetos de crítica o antítesis. Esto es corroborable, en la medida que dicho poema puede ser considerado como un material sociológico, una especie de radiografía que recoge algunas de las expresiones y sentires de la sociedad praguense.

Para llevar a cabo el análisis de este poema es necesario tener conocimiento previo del contexto y el proceso creativo en el que este fue gestado. En esos términos, *Taberna*, fue escrito en la capital Checa, entre los años de 1966 y 1967 y es el resultado de conversaciones sostenidas entre jóvenes checoslovacos, europeo-occidentales y latinoamericanos que bebían cerveza en la taberna Ů Fleku. Según detalla Roque Dalton: “El autor solamente ordenó el material y le dio el mínimo tratamiento formal para construir con él una especie de poema-objeto basado a su vez en una especie de encuesta sociológica furtiva” (Dalton, 2007: 138).

Tomando como referencia las atribuciones dialécticas del libro, en *Taberna* el autor propone una síntesis acerca de los temas referidos anteriormente, aunque planteados a manera de conclusión. De tal manera, el primer tema al que se hace referencia en este poema es en relación al poeta y su rol en la sociedad:

*Los antiguos poetas y los nuevos poetas  
han envejecido mucho en el último año:  
es que los crepúsculos son ahora aburridísimos  
y las catástrofes, harina de otro costal*  
(Dalton, 2007: 139).

En este caso se refuerza la idea que se planteó al principio del poemario con respecto a las abstracciones formuladas desde la estética vanguardista (o surrealista, específicamente hablando) y desde la formulación idealista de la teoría marxista y marxista-leninista, ya que se plantea que, en ambos casos, la idealización y abstracción de los problemas no funcionan en una realidad que opera bajo una lógica de guerra, y que en determinado momento se requiere que las ideas sean implementadas en la práctica y se vean reflejadas en una acción social determinada.

Por otro lado, de acuerdo con la concepción del poema *Taberna*, este puede funcionar como una forma de desmitificar la vida bajo el régimen socialista y la revolución misma:

Yo partí del asombro político que, como comunista extranjero en Praga, experimenté al enfrentarme a un programa ideológico que no esperaba encontrar en un país que llevaba veinte años de socialismo. Además, la experiencia de socialismo que yo tenía era la cubana, donde el sentido heroico, el fervor de la revolución, el orgullo de ser comunista y revolucionario eran pan de cada día [...] la problemática planteada por los jóvenes praguenses era un mezcolanza de misticismo, religiosidad, anticomunismo, esnobismo, nihilismo [...] (en Benedetti, 1983: 22)

En el poema la mezcolanza de ideologías se manifiesta a través de la multiplicidad de voces que lo construyen y es a través de estas que surgen las contradicciones propias del seno de un país socialista como lo fue Checoslovaquia. Por ejemplo, mientras una voz de la *Taberna* desmitifica la sacralización en torno a los movimientos revolucionarios:

cuando ha pasado la época heroica de un país que  
hizo su revolución,  
la conducta revolucionaria  
está cerca de este lindo cinismo  
de bases tan exquisitas:  
palabras, palabras, palabras.  
(Dalton, 2007: 146).

Otra voz refuta:

EN CUBA NO SERÁ ASÍ!  
EN AMÉRICA LATINA NO PODRÁ SER ASÍ!  
EN NINGUNA PARTE DEL MUNDO HAY  
PUMAS  
O DA EL SOL SOMBRA ROSADA  
O FLAMEA LA CÓLERA COMO UNA BANDERA  
VERDE,  
POR ESO  
(Dalton, 2007: 147).

En este fragmento, se retoma la idea propuesta en 50 aniversario, donde la revolución rusa se había convertido únicamente en un ritual y una conmemoración. Se plantea, entonces, que no importa el país donde se lleve a cabo una revolución, el resultado será el mismo. En este caso, se formula un intento de antítesis con respecto a la idea de desmitificación de la revolución a partir de la negación y de planteamientos que carecen de una base argumentativa y que, irónicamente, refuerzan el argumento formulado en la tesis. De igual forma este fragmento del poema es un ejemplo de cómo funciona la dialéctica idealista hegeliana y es una crítica a la cientificidad del marxismo-leninismo, cualidad que paradójicamente intenta sacralizar una doctrina pretendidamente secular.

### Conclusiones

Partiendo de la definición de dialéctica de D. Fokkema, y E. Ibsch (1992), la cual establece que “la palabra dialéctica proviene de un verbo griego que significa conducir una discusión” (D. Fokkema, y E. Ibsch, 1992, 105), es posible asegurar que Roque Dalton funge como un moderador de la dialéctica propuesta en *Taberna y otros lugares*. Es decir una dialéctica que se desarrolla a partir de las contradicciones entre el militarismo y la realidad salvadoreña y también, entre los postulados marxistas y el intento de llevarlos a la práctica.

Por otro lado, es posible constatar cómo el autor emplea elementos como los acontecimientos históricos para la construcción de su poética renovada. No obstante, no se trata de un mero anecdótico, sino

que hay implícita lo que Roque Dalton llama la “racionalización de los acontecimientos históricos”. Dicho de otro modo y, contemplando las propiedades dialécticas del libro, el materialismo dialéctico es implementado como un recurso poético de desmitificación de lo nacional; del marxismo y del marxismo-leninismo. Asimismo, otros recursos marxistas que se emplean en pro de la desmitificación de esta doctrina, son la dialéctica, el materialismo histórico y el revisionismo.

A diferencia de la poética daltoniana previa a *Taberna y otros lugares*, la teoría marxista y los acontecimientos históricos empleados o referidos en el poemario, van más allá de un asunto estrictamente contextual, ya que forman parte, de manera corroborable, del entramado poético daltoniano. De tal manera, es posible decir que la poética daltoniana renovada, o la poética de Taberna y otros lugares, se caracteriza por manifestar como una de las principales preocupaciones o tópicos recurrentes; la nula capacidad de las organizaciones a las que perteneció el poeta para abandonar el campo de lo abstracto y convertir la ideas en acciones concretas, así como la complejización de los problemas a partir de la abstracción de los mismos.

Apelando a la cualidad científicista que le es atribuida al marxismo, al marxismo-leninismo, a su dialéctica y a su respectivo materialismo histórico, el poemario puede ser entendido un *Ars poetica*, ya que plantea y desarrolla los fundamentos de las teorías y métodos de análisis antes mencionados a través del constructo poético. Pero también, porque Roque Dalton intentó que esos planteamientos fueran correspondidos en una realidad o acción social concreta, cuando se enlistó en las filas del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) para participar activamente de la liberación de su pueblo. No obstante que las críticas hacia los líderes de esta organización provocarían el odio y la sospecha de sus compañeros de guerrilla, quienes finalmente, lo enjuiciaron y asesinaron, por considerarlo un agente infiltrado de la CIA.

## Referencias

- Alvarenga, L. (2001) “*En busca de una (po)ética: Roque Dalton*”. Versión Digital. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/6520935.pdf>
- Alvarenga, L. (2004) “*El ciervo perseguido. Vida y obra de Roque Dalton*”. San Salvador: CON-CULTURA.
- Alvarenga, L. (2010) “*El intelectual pensante versus el intelectual operativo. El discurso antiintelectual en el proceso de Roque Dalton*”. Versión digital. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/6521250.pdf>
- Benedetti, M. (1981) “*Una hora con Roque Dalton*”. Los poetas comunicantes. México: Marcha editores. pp. 20-31.
- Canales, T. (1983) “*Cuatro etapas en la literatura de Roque Dalton*”. Versión Digital. Recuperado de: <http://www.literatura.us/roque/tirso.html>
- Dalton, Roque. (2007) “*Taberna y otros lugares*”. Bogotá: Ocean Sur.
- Eagleton, T. (2013) “*Marxismo y crítica literaria*”. Buenos Aires: Paidós.
- Fokkema, D. y E. Ibsch. (1992) “*Capítulo IV. Teorías marxistas de la literatura*”. Teorías de la literatura del siglo XX. Salamanca: Cátedra.

Fabry, G. (2007) “*La ironía al servicio de la revolución. La poesía de Roque Dalton*”. Versión Digital. Recuperado de [https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih\\_16\\_2\\_228.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_228.pdf)

Goldmann, L. (1970) “*Crítica y dogmatismo en la creación literaria. Marxismo y ciencias humanas*”. Buenos Aires: Amorrortu editores.

Molinari, L. (2011) “*Roque Dalton: la poesía y la política*”. Versión digital. Recuperado de <https://www.aacademica.org/000-093/150.pdf>

Lowy, Michael. (2006) “*Marxismo y Religión: ¿opio del pueblo?. La teoría marxista hoy. Problemas y perspectivas*”. Versión digital recuperado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/campus/marxis/P2C3Lowy.pdf>

Real Academia Española (RAE) (2018) Consultado el 17-06-2019 en <https://dle.rae.es/?id=PQ-M1Wus|PQMf1C3>

Rodríguez, J. (2008) “*La crítica literaria marxista*”. Versión digital. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/3987655.pdf>

Rosental, M. y P. Iudin. (1946). “*Diccionario de filosofía marxista*”. Montevideo: Ediciones Pueblos Unidos.

Walter, K. y P. Williams. (2011). “*El papel político del ejército salvadoreño*”. El Salvador: historia mínima. 1811-2011. San Salvador: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la República.



# LA POÉTICA DEL SUICIDIO: ANÁLISIS DISCURSIVO EN TEXTOS DE GABRIELA MISTRAL

LLL. Diana de Jesús Soberanis Mena  
*Universidad Autónoma de Yucatán*

*“Con cariño y eterna admiración,  
a mi siempre maestro, Tomás Ramos”*

## Resumen

El presente artículo estudia una serie de textos de Gabriela Mistral cuya temática central es el suicidio. A través del análisis del discurso, se exponen los elementos que estos escritos comparten, creando así una poética sobre la muerte autoinfligida. Los principales son: la figura de Dios, la naturaleza y la infantilización de quien se suicidó. Esta estructura permite, además, evidenciar el trasfondo sociocultural que enmarca la muerte por mano propia, en el contexto desde el cual la chilena redactó los escritos sobre ello, generando un diálogo que pretende reivindicar la imagen del suicida a través de la literatura.

**Palabras clave:** análisis del discurso, suicidio, poética.

## Abstract

The following article analyzes a collection of writings from Gabriela Mistral, whose main topic is suicide. By using discourse analysis we can find the diverse elements shared by these writings, resulting in the creation of a poetics of self-inflicted death. The principal factors are: perception of God, nature and which people tend to become suicidal. This structure acknowledges the fact that culturally society see the idea of committing suicide as only self-harm, from that context the Chilean author gets inspiration for the writings to overall revindicate the image of a suicidal person through literature.

**Key words:** discourse analysis, suicide, poetic.

## Introducción

Gabriela Mistral es un referente imprescindible de la poesía hispanoamericana. A pesar del reconocimiento internacional como poeta laureada, su vida personal ha llamado mucho la atención a lo largo del tiempo, sobre todo porque se vio inmersa en múltiples tragedias y duros conflictos personales. La intimidad de la poeta ha generado mitos, en especial con relación a su entono sentimental; biógrafos de la chilena incluso acuden a estas historias privadas para establecer el origen de algunos poemas. Como analista del discurso no me compete indagar en la veracidad de los relatos que rondan la bio-

grafía de Mistral, pero sí que, a través de textos relacionados a sus vivencias, y en su propia poesía, hay mucho por indagar sobre aquello que aportó como artista en torno al suicido y la muerte.

El suicidio la afectó en dos ocasiones: la primera vez ocurre durante su juventud. Un hombre quien -se dice- había sido su pareja, se suicidó: Romelio Ureta. Sobre su historia de amor (o desamor) se cuenta demasiado, pero lo cierto es que la escritora dejó un par de poemas dedicados en su memoria dentro de su primer libro, *Desolación* (1922), donde aborda precisamente la manera en la cual él murió. Años después el suicidio llega de nuevo hasta Mistral, en esta ocasión a través de su hijo Juan Miguel, o Yin Yin, como le apodaba. Mario Vargas Saavedra, compilador y estudioso de la obra de Mistral, ha rescatado oraciones, cartas y recados que nos permiten ver cómo escribe la autora sobre la muerte autoinducida de su hijo (en *El otro suicida de Gabriela Mistral*, 1985).

Este artículo se centra en analizar los elementos que generan una poética sobre el suicidio a través de la pluma de Mistral; se trata de ir más allá de la cuestión íntima del creador, para ver su relevancia a nivel literario y su construcción como poética significativa dentro de su obra.

La investigación inicia abordando dos aspectos contextuales: por un lado, la manera en la que Mistral se relacionó en su momento con diversos movimientos artísticos y otras voces femeninas; por el otro, muestro la visión de la doctrina cristiana sobre el suicidio, pues nuestra poeta recibe una influencia muy importante en su escritura, a nivel general, del catolicismo, por lo que es imprescindible esta información para observar cómo dialoga la poeta con ello. Posteriormente, propongo un análisis sobre las temáticas abordadas en la sección “Dolor” del poemario *Desolación*, donde se encuentran los poemas sobre el suicidio de Romelio Ureta. Con esto pretendo que el lector tenga una visión más amplia sobre la manera en la cual los poemas del suicidio dialogan con la sección del poemario a la que pertenecen, de modo que se evidencie qué están aportando y qué reciben de la misma. Por último, mi análisis profundiza en las cartas que Mistral escribió sobre el suicidio de su hijo; en las cuales su discusión poética alcanza un mayor desarrollo, quedando disperso y con menciones ocasionales en sus otros textos.

### **Gabriela Mistral, transitando entre voces diversas**

El nombre de Gabriela Mistral se consagró en el año 1945, cuando recibió el premio Nobel de Literatura, convirtiéndose en la cuarta mujer en obtener este galardón, así como la primera persona oriunda de América Latina con este reconocimiento. Pero ¿qué enmarca a nivel estilístico a esta poetisa? ¿Por qué su nombre destacó en las letras no sólo de su país sino a nivel mundial? Las respuestas a estas interrogaciones sin duda son vastas, no obstante, centraré este apartado en dos ejes que considero primordiales: la relación de Mistral con los grandes movimientos literarios que se suscitaron en la primera mitad del siglo XX en Latinoamérica, así como el reconocimiento de su voz femenina entre otras que emergieron desde su contexto.

### **Mistral, mujeres y voces**

Los primeros textos de Gabriela Mistral se publicaron cuando ella era una adolescente de apenas 15 años en el periódico *El Coquimbo*. En este, sus escritos aparecían firmados con pseudónimos diversos tales como “soledad”. En ellos se atreve a exponer sus ideas acerca del rol de la mujer en su sociedad como, por ejemplo, cuando se proclama en contra de los matrimonios forzados y denuncia que las jóvenes eran “apartadas” cual mercancía para contraer nupcias con hombres mayores. Estas

declaraciones provocaron que, cuando intentó ingresar a la Escuela Normal Superior, le fuera negado este derecho, debido al tono “indecente” desde el cual se expresaba (para alguien que aspiraba a ser maestra). Como respuesta a esta prohibición Mistral publica su célebre artículo “La instrucción de la mujer” también en *El coquimbo* durante 1906 (tenía entonces 16 años). En dicho ensayo postula una visión de rechazo hacia la marginación que la mujer ha sufrido a lo largo de la historia:

En todas las edades del mundo en que la mujer ha sido la bestia de los bárbaros y la esclava de los civilizados ¡cuánta inteligencia perdida en la oscuridad de su sexo!, ¡cuántos genios no habrán vivido en la esclavitud vil, inexplorados, ignorados! Instrúyase a la mujer; que no hay nada en ella que le haga ser colocada en un lugar más bajo que el del hombre. Que lleve una dignidad más al corazón por la vida: la dignidad de la ilustración. Que algo más que la virtud le haga acreedora al respeto, la admiración y al amor. Tendréis en el bello sexo instruido, menos miserables, menos fanáticas y menos mujeres nulas (citado en Grace, 2010: 58).

Estas proclamaciones podrían ser catalogadas como feministas y, si bien cumplen con características tales para designarlas así, es importante recalcar que Mistral nunca se denominó a sí misma como parte de este movimiento (en ninguna de sus vertientes). No congeniaba con las feministas declaradas de su tiempo, pues las mujeres anexas a estas corrientes de pensamiento a principios de siglo XX en Chile se movilizaron desde un ámbito de “élite” y clase aristocrática, espacios ajenos a Mistral de origen humilde y rural. Contemporáneas a Gabriela Mistral, a principios del siglo XX en su país de origen, resaltan nombres como los de Elvira Santa Cruz o Inés Echeverría, quienes “formaban parte de la oligarquía o aristocracia chilena y comparten relaciones parentales, formas de sociabilidad, educación común -y limitadas de acuerdo con las posibilidades de las mujeres en la época-, y las costumbres de un ámbito reducido y elitista. En otros términos, comparten capital social y cultural” (Doll, 201 28).

El rol de estas escritoras reside también en la gestión cultural. Se encargaron de crear espacios donde la mujer tuviera participación en el ámbito literario de la época: “entre estas actividades de gestión cultural crucial para la época, la formación de instituciones propias, como los *Círculos de lectura* y el *Club de señoras*, hitos importantes en relación con el ingreso de las mujeres en el espacio de las letras” (Doll, 2014: 29). En 1923, un año después de que saliera a la luz el primer libro de Mistral, *Desolación*, la novelista chilena Marta Brunet publica también su primera obra, *Montaña adentro*, la cual ocasionó revuelo entre las clases altas desde las cuales provenía. La narrativa tiene a su representante femenina en Chile a través de ella, así como en la poesía con Mistral; lo que es destacable dado que la élite literaria se hallaba dominada por varones. Sin embargo, si bien es cierto que existieron otras voces femeninas que luchaban por empoderar a la mujer, Mistral no se aliaba con ellas, sino que se mantenía desde su propio lugar para defender lo que le parecía justo. La lucha de Mistral es como ella: solitaria y apartada. Sin embargo, esto no significa que fuera incapaz de valorar las aportaciones de otras grandes de la literatura que, al igual que ella, posicionaron la figura de la escritora (la hicieron posible) sobre un pódium inusual para su tiempo. Se reconoció a sí misma y a otras como ingenieras de un camino difícil, pero el cual valía la pena edificar para que en él transitaran futuras voces. Esto queda claro en la conferencia que Mistral da en Uruguay, dentro de la Universidad de Montevideo durante 1938, junto a Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou. Curioso resulta que, a nivel general, la obra poética de Gabriela no es en sí misma feminista, es decir, no hallamos un reclamo explícito a los sistemas patriarcales en su qué hacer poético. No obstante, la chilena suele verter estas ideas en defensa de la mujer entre los ensayos y ponencias, tal como lo hizo durante el evento en Uruguay:

Es un sedimento de la infancia sumergida que, aunque resulte amarga y dura, me lava de los pecados del mundo y de una vileza esencial parecida al pecado original. Tal vez el pecado original no sea más que nuestra caída en la expresión racional y antiaritmica a la cual bajó el género humano que nos duele más a las mujeres por el voto que perdimos en la gracia de una lengua de expresión y de música que iba a ser la lengua del género humano (Garrido: 37).

En este sentido, Gabriela Mistral entiende su papel como ícono de la poesía y las mujeres, aunque no haya sido parte de las esferas de escritoras chilenas o Latinoamericanas. Las reconoce valiosas: tanto a sus contemporáneas como a las que escribieron antes que ella (en esta conferencia hizo alusión a Delmira Agustini y habló en otros acerca de Sor Juana Inés de la Cruz); mas no se proclama parte de algún movimiento en concreto, pues en su escritura puede defender lo mismo a mujeres, niños o campesinos.

### Mistral entre el Modernismo y la Vanguardia

A principios del siglo XX dos de las corrientes literarias que más impacto tuvieron en la poesía hispanoamericana fueron: el Modernismo (1880-1920 aproximadamente) y la vanguardia (desde 1912 con el Creacionismo). En el primero, fundado por el nicaragüense Rubén Darío, se ha clasificado en ocasiones a Mistral (a pesar de significar un anacronismo en términos de la cronología usual del movimiento). Me parece que estas aseveraciones se han hecho, más que por un nivel de real compatibilidad de la obra de Mistral con los postulados del Modernismo, a través de una relación temporal y de cercanía de la poetisa con ciertos artistas vinculados directamente con este. Es innegable el respeto que Gabriela Mistral sintió por algunos modernistas y que la obra de estos influyó en ella de algún modo. La admiración de Mistral hacia José Martí (considerado precursor modernista) quedó evidenciada por ella misma en diversas ocasiones, incluso alguna vez expresó: “A José Martí lo venero, le tengo una admiración penetrada de ternura, y cuando lo nombro es algo más que cuatro sílabas lo que digo” (citado en Quezada, 2017, p. 1). Ciertamente es también que el propio Darío invitó, a la entonces joven Mistral, a participar en revistas y antologías que él armaba. En 1912 Mistral envía una carta a Darío para agradecerle la posible inclusión de uno de sus cuentos (“Defensa de la belleza”) y un poema (“Ángel guardián”) en la revista *Elegancias*. En las epístolas podemos encontrar significativos fragmentos desde los cuales Mistral expone su ferviente admiración al poeta:

Yo, Rubén, soi (sic) una desconocida; yo no publico sino desde hace dos meses en nuestros «Sucesos»; yo, maestra, nunca pensé antes en hacer estas cosas que Ud., el mago de la Niña-Rosa, me ha tentado i (sic) empujado a que haga. ¡Es Ud. culpable de tantas cosas en el Campo juvenil! ¡Si supiera. si supiera! Rubdn (sic); si Ud. no encuentra en mi cuento i (sic) en mis estrofitas sino cosa hueca, hilachas volantes de cosa inútil i (sic) vulgar, escríbame sólo esto en una hoja de papel: malo, malo. Y firmela. Yo, devota de hoy (sic) seguiré siéndolo tanto o más! (Mistral, 2010)

Sin embargo, más allá de estos evidentes actos de admiración y de relación editorial entre la poeta y los célebres modernistas, el trasfondo ideológico y, por ende, temático y estilístico del Modernismo, no son características de la escritura que realizó la poeta. El arte modernista propone un ideal de “arte por el arte” tomado desde el parnasianismo francés; es además cosmopolita, aristocrático, alejado del

“vulgo” y con mera preocupación de la belleza de la palabra en sí misma, alejándose de las preocupaciones sociales. Los modernistas y Mistral coinciden sin duda en el desarrollo de tópicos como el amor, mas estos son temas universales que no es válido adjudicar a un movimiento literario en particular. Por lo contrario, Gabriela, para este punto, ya ha publicado escritos políticamente incorrectos, como es el caso del ya mencionado ensayo “Instrucción de la mujer”; también escribe para los niños y denuncia la desigualdad que halla en el entorno en el cual se ha desenvuelto, es decir, lo rural.

Por el lado de las vanguardias, justamente en Chile, surge a través de Vicente Huidobro el Creacionismo, con el cual pretende deslindar al poeta de la mimesis de la naturaleza mediante la poesía. En este es importante la ideología sobre contraponerse a la tradición artística, expresado en *Non serviam* (1912). Mistral no coincide con esta propuesta de “retar” y a la vez rechazar los “límites” que la naturaleza imponía al poeta, por lo contrario, proyecta en su poesía una ferviente devoción a la misma, nombrando incluso un apartado de *Desolación* con este término. Ampliando los horizontes, tenemos a César Vallejo, quien, de *Los heraldos negros* (1919) a *Trilce* (1922), adopta un enfoque de vanguardia, apostando por un lenguaje más arriesgado y simbólico. Entre el peruano y Mistral las similitudes van más hacia preocupaciones similares expuestas en su obra, como la muerte o la relación con Dios, y una preocupación por las clases obreras, aunque en Vallejo alcanzan un estilo entre lo existencialista y marxista; en Mistral, (desde un panorama general) es de devoción. Sin embargo, la chilena no practicó la vanguardia.

En este aspecto, Gabriela Mistral no se declara parte de estos célebres movimientos literarios de su tiempo, a pesar de tener relaciones laborales (y ser admiradora) de algunos contemporáneos que sí pertenecieron totalmente a ellos. Mistral reacciona desde un sentido individual, esbozando en sus letras lo que mira y le preocupa, sublimando desde las emociones más apasionadas hasta las problemáticas sociales que la rodean.

### **La condena: concepción del suicida en el cristianismo**

En la obra de Gabriela Mistral las figuras referentes a su fe católica son un elemento común. Podemos encontrarnos dentro de sus rondas infantiles, por ejemplo, la presencia del “ángel guardián”; existen evocaciones a santos o Jesucristo en múltiples de sus poemas, desde los enmarcados en tono intimista-sentimental hasta los que defienden causas sociales. Es por ello que, para mostrar la construcción de la figura del suicida en sus escritos, entender la manera en la que el cristianismo ha pensado y representado a este es fundamental. Cabe resaltar que la presencia de Dios en los poemas, cartas y demás textos sobre el suicidio que redactó Mistral, son un elemento distinguido (el cual desarrollaré más adelante). En este apartado, por tanto, haré un breve recorrido para examinar la concepción del cristianismo sobre la muerte autoinfligida.

La biblia presenta a más de un suicida mediante sus páginas. En el antiguo testamento encontramos a Abimelec, quien pide que lo maten tras ser herido por una mujer, llevando a cabo un suicidio asistido. El segundo personaje que se suicida en estos pasajes es Sansón, quien decide morir para cumplir una venganza contra los filisteos: “muera yo con los filisteos. Apretó con todas sus fuerzas y la casa se derrumbó sobre los jefes y la gente ahí reunida. Los que arrastró en su propia muerte fueron más de los que había matado en toda su vida” (Jueces 16, 30). Sansón muere aplastado y lleva así a la tumba a muchos otros. Quien también acaba con su vida a través del mismo modo es Eleazar, sin embargo, este fallece aplastado por un animal, pues deseaba ganar celebridad al salvar a un pueblo: “y se sacrificó para salvar a su pueblo y ganarse una fama eterna... llegando el elefante se deslizó debajo de él

y le dio un golpe mortal en el vientre. El elefante, al caer, le aplastó y murió allí mismo” (Macabeos 1,6 46). Tolomeo (también llamado Micrón) introduce una muerte más “blanda” pues se envenena al abandonar la isla de Chipre que habían dejado a su cargo, lo que le adjudicó el término “traidor” con el que constantemente era llamado. En el Nuevo testamento el único suicida que se presenta es Judas Iscariote: “entonces él, lanzando las monedas al templo, fue y se ahorcó” (Mateo 27, 5). Judas decide terminar con su vida debido al gran sentimiento de culpa que emerge en él luego de haber traicionado a Jesús a cambio de dinero. Los suicidas que he puesto como ejemplo coinciden con la percepción negativa que recae sobre ellos. Los sentimientos que los llevan a morir por mano propia están relacionados con pecados capitales: Abimelec y Macrón por soberbia, dado que el primero no pudo “soportar” que su honor se manchara al ser expuesto como débil ante una fémica; y el segundo realiza su acto “heroico” más por la adulación que recibiría que por nobleza. Judas, por su parte, es avaro y “vende” a su mentor: es traicionero y, al igual que Macrón, es expuesto como cobarde. La imagen del suicida sin duda es peyorativa. El tono, sobre todo del antiguo testamento, evidencia la función de moraleja que estos personajes suicidas representaban, mostrando su muerte como consecuencia o castigo por sus pecados.

La filosofía cristiana retomará estas representaciones bíblicas para postular el suicidio como un acto imperdonable para Dios. Durante la Edad Media dos de sus filósofos más emblemáticos dejarían testimonio de ello. San Agustín (354-430), en *La ciudad de Dios*, alude al tema. Para él, matarse a uno mismo no es otra cosa que un pecado. Sin importar la circunstancia, el hombre no debe poner fin a su existencia. Según lo establecido por el filósofo, si Dios estipuló que el homicidio es un atentado a su palabra, quitarse la vida sigue siendo un asesinato, por lo tanto, va en contra de las leyes divinas. Para explicar que ninguna situación, por desgraciada que parezca justifica el suicidio, San Agustín evoca el caso de Lucrecia, quien cometió suicidio luego de haber sido violada por Sexto Tarquinio.

El temor a Dios bajo esta concepción es contundente. Ni el acto de violencia más atroz que, según el contexto histórico del ejemplo, haría “perder” a la mujer ultrajada su valor, es una justificación que perdone el acto de morir por voluntad propia. El mandamiento es claro e inviolable: no matarás.

Otro pensador cristiano que lanzó su postura sobre el suicidio fue Santo Tomás de Aquino (1224-1274). La filosofía de este recibe influencia de San Agustín, pero sobre todo de la escolástica, logrando así hacer uso de la razón para explicar la fe. El argumento que utiliza para renegar de esta práctica es el hecho de que nuestra vida no nos pertenece, sino que es de Dios. En este sentido coincide con Platón respecto a que nuestro existir, al ser obra de un ser supremo, no nos otorga derecho para asumir el fin de nuestros días. Aquino también defiende la idea de Aristóteles con relación a que el suicidio atenta en contra de la comunidad (según lo expuesto en el capítulo V de *Ética a Nicómaco*) lo que lleva a este a ser cuestionado no sólo desde un enfoque individual, sino colectivo. De la misma manera que para San Agustín, Tomás de Aquino considera el acto suicida como un homicidio igual de grave que el hecho a otra persona: “el que se priva a sí mismo de la vida peca contra Dios, como el que mata a un siervo ajeno peca contra el señor de quien es siervo; o como peca al que se arroga la facultad de juzgar una cosa que no le está encomendada, pues sólo a Dios pertenece el juicio de la muerte y de la vida” (Cano, 2010: 24). Como hemos visto, el dogma cristiano, donde Dios es la ley suprema, es clave en las reflexiones que realizan tanto San Agustín como Santo Tomás, y esa es la premisa principal de su postura negativa hacia el suicida.

Bajo este marco, es posible entender el porqué de la satanización del suicida en representaciones artísticas durante la Edad Media, como en *La divina comedia* (aunque esta obra es más bien un tránsito entre el medioevo y el Renacimiento) de Dante Alighieri. El escritor italiano les concede un espacio

en el noveno círculo del infierno, dentro de la bóveda donde están los que ejercieron violencia hacia sí mismos. Los suicidas se convierten en árboles, como símbolo de haber renunciado a su humanidad, y son picoteados eternamente por arpías. En el primer círculo reservado para los traidores junto a satanás se halla, significativamente, Judas Iscariote. Es así que bajo la idiosincrasia cristiana el suicida queda sumergido al margen del pecado, no puede buscar la salvación divina pues su acto último fue cobarde y una traición a la palabra: el estigma cae sobre él.

### **Amor, ausencia y muerte en “Dolor”**

En 1922 Gabriela Mistral publica su primera compilación de poemas bajo el título *Desolación*, el cual está subdividido en cuatro apartados: Vida, La escuela, Naturaleza y Dolor. En esta última sección los ejes centrales de la escritura son el amor, el desamor y la muerte, formando un diálogo constante entre sí para configurar la poetización del término dolor, que da nombre a este apartado. Bajo tal esquema aparecen los textos dedicados al suicida, se inmergen en esta dialéctica de la que se nutren y a la que retribuyen al mismo tiempo. Me parece preciso, antes de indagar en la temática del suicidio, esbozar la construcción del amor, ausencia y muerte a lo largo de “Dolor” (elementos que considero imprescindibles para profundizar en el entendimiento de la representación de nuestro tema central de análisis).

Los “Sonetos de la muerte” funcionan como un tipo de clímax peculiar acerca del contenido mismo del apartado de *Desolación* en el cual se inmergen. Mistral construye, a partir de estos, un canto hacia un ser amado que ha fallecido. Estas tres piezas, cabe resaltar, no dan inicio a la sección “Dolor” sino que, de los 27 poemas que aquí se encuentran, son la onceava composición en aparecer. Es importante destacar que no hay a lo largo de todo el contenido de “Dolor”, otra pieza que siga la estructura del soneto más que los ya mencionados. Tomando los aspectos de lo introspectivo, y la focalización en el individuo característicos del soneto (Garrison, 2005: 70), se puede inferir que la estructura es elegida por Mistral bajo una consciente intención de sumergir al lector en su lamento para el amado difunto. Como se especificó con anterioridad, la ausencia, el amor y la muerte son elementos que predominan en la poética de “Dolor” y, en los “Sonetos de la muerte”, además de condensar estos temas, aparecen los símbolos principales que se desarrollan a lo largo de los escritos. Rescato tres: niñez, Dios y naturaleza. Estos irán moldeando, posteriormente, la representación del suicida.

El primer emblema de la naturaleza en aparecer es la tierra, mismo que había sido explorado antes de manera asidua en la literatura en español por autores como Miguel Hernández (1910-1942) quien utilizó esta imagen para crear una dicotomía entre la vida y la muerte, además de plasmar un discurso donde, a través de esta: “anhela fundirse con la tierra en una actitud panteísta profundamente angustiada. Se abraza a la tierra consoladora deseando perpetuarse” (Boscán, 2010: 50). Posteriormente, Pablo Neruda, poeta que sostuvo amistad con Mistral, da un peso simbólico importante a la tierra a lo largo de su poesía, en especial en su obra *Residencia en la tierra* (1933), donde este elemento se constituye desde una óptica metafísica, siendo, junto al mar y la noche, la materialización de la esencia espiritual. Neruda, así mismo, utilizó la figura de la tierra como una metáfora del origen de la humanidad de manera importante en su célebre *Canto general* (1950), donde: “resalta la simbiosis del género humano con la naturaleza, situando el origen del hombre en la tierra” (Sánchez, 1999: 1193).

En el primer soneto, Mistral postula una idea que permeará en más de una pieza de esta sección de su poemario, y que se asemeja de alguna manera con lo escrito por Miguel Hernández: la tierra como la salvadora, protectora del cuerpo sin vida. En este aspecto funciona como una madre que resguarda a

su hijo del terrible mundo de los otros, los vivos: “Del nicho helado en que los hombres te pusieron, / te bajaré a la tierra humilde y soleada, / que he de dormirme en ella los hombres no supieron/ y que hemos de soñar sobre la misma almohada” (Mistral, 2006: 28). En este verso de apertura la poeta sugiere dos lugares para proteger un cuerpo muerto: la estipulada por los hombres, a la que alude como un sitio inapropiado, gélido e indigno. Por otro lado, el elemento natural es el idóneo, incluso le atribuye una personificación con el adjetivo “humilde”. La tierra está viva y es ahí donde el muerto debe reposar (y los vivos también para velar por ellos).

En el siguiente verso Mistral hace un guiño a la tradición, pues la voz poética se presenta como una madre, al igual que la tierra, para proteger los restos del ser querido: “te acostaré en la tierra con una/ dulcedumbre de madre para el hijo dormido, /y la tierra ha de hacerse suavidades de cuna/ al recibir tu cuerpo de niño dolorido” (Mistral, 2006: 28). En este mismo verso surge la figura del niño que, de acuerdo a Carmen Pérez Muñoz, a nivel literario funciona: “como representación de inocencia y, por consiguiente, de salvación” (Pérez, 2009: 8). La idea de madre, hijo y tierra, funge como una manera de desarraigar al amado del desamparo de la muerte. Este primer soneto cierra con la frase: “A ese hondor recóndito la mano de ninguna bajará a disputarme tu puñado de huesos” (Mistral, 2006: 28). La sepultura sella un pacto de pertenencia, el amor queda resguardado entre la tierra y los vestigios del amado. Desde este enfoque la idea de “hasta que la muerte nos separe” que rige el matrimonio cristiano se transgrede, pues el descenso del amado no significa como tal la separación absoluta, sino lo contrario.

Retomando la idea de la tierra como lugar para salvaguardarse y lealdad, en otro poema titulado “Dios lo quiere” encontramos la antítesis de esta formulación: “la tierra se hace madrastra/ si tu alma vende a mi alma.../pero te van a brotar víboras de la tierra si vendes mi alma; baldías del hijo, rompo mis rodillas desoladas” (Mistral, 2006: 25). Este fragmento evidencia la contraparte que da mayor fuerza a la idea inicial que planteó Mistral sobre el elemento de la tierra, la cual pasa de ser madre/ protectora a madrastra/agresora. No obstante, esta transformación surge a partir de una ruptura, específicamente la traición, que se encuentra relacionada al término “vender” y a la “víbora” que, en diálogo con el título del poema, se presenta como un símbolo negativo, pues precisamente es con aquel animal que se plasma al diablo en la tradición cristiana. La tierra se torna en un espacio que responde al sentir humano, siendo capaz de proteger cuando atestigua el amor y de violentar cuando existe el desamor, el cual, a su vez, es ausencia: “si te vas y mueres lejos, / tendrás la mano ahuecada/diez años bajo la tierra/para recibir mis lágrimas/sintiendo cómo te tiemblan/las carnes atribuladas” (Mistral, 2006: 25). De acuerdo a la cita anterior, la tierra se convierte en victimaria no sólo ante una traición, sino cuando se presenta la lejanía; sin embargo, me parece acertado interpretar que la ausencia es, en sí misma, una forma de traición, a la que la naturaleza responderá aun cuando la causa sea la muerte.

Otro punto necesario para acotar recae en que, infantilizar la imagen del difunto y conectarlo con el resguardo de la naturaleza, funciona como una herramienta que, a nivel discursivo, contrasta con la violencia que ha sufrido el cuerpo del amado porque: “El cuidado del cuerpo muerto, el cumplimiento de ciertos rituales fúnebres y la preparación para la muerte tiene un papel especial en el proceso de sanación o duelo, por lo que la privación de éste constituye también un acto de violencia doble” (Gálvez, 2017: 278). Siguiendo esta premisa, la relación tierra-madre/amado-niño, se revela ante la violencia que la muerte ha ejercido, no sólo en el difunto, sino en quien tiene que padecer su partida, la cual se estipula como deslealtad: “Se hará luz en la zona de los signos oscura; sabrás que en nuestra alianza signos de astros había y, roto el pacto enorme, tenías que morir” (Mistral, 2006: 28).

Lo anterior da mayor fuerza a lo planteado antes: la ausencia como una deslealtad. Los signos del cuerpo violentado no son explícitos, pero en el tercer soneto nos hallamos ante versos que denuncian este atropello: “Malas manos tomaron tu vida desde en día/ en que, a una señal de astros, dejara su plantel/ nevado de azucenas. En gozo florecía. / Malas manos entraron trágicamente en él” (Mistral, 2006: 29). Adjektivar el sustantivo manos con “malas” denota la violencia que trajo la muerte, sin embargo, esta no se concibe sólo desde un plano físico sino espiritual, puesto que estas “entraron”: violentaron y suscitaron la tragedia. Por ello la voz lírica intenta subsanar esto sacando el cuerpo del lugar donde los hombres lo han sepultado pues, estos mismos, han ocasionado la muerte. Es decir, la recuperación del cuerpo, el ritual de la velación y el descanso en la tierra en vez del nicho, son actos de rebeldía ante la violencia que el muerto padeció.

En el segundo soneto la infantilización aparece de nuevo desde un enfoque particular, pues la poeta establece que el cuerpo del difunto no está “listo” para su ocaso, sino que ha bajado a descansar: “Sólo entonces sabrás por qué no madura/ para las hondas huesas tu carne todavía, /tuviste que bajar, sin fatiga, a dormir” (Mistral, 2006: 29). La “carne” no madura alude a la de un cuerpo que no está listo para la muerte, puesto que esta, si ocurriera de forma natural, se asociaría a la de un anciano. Es así que un joven o un niño no están “listos” para la sepultura. En él tampoco existe la fatiga, el cansancio de un cuerpo longevo. El plantear el verbo “morir” sustituido por “dormir” sutaliza el acto, actuando como una reescritura de la violencia que ha significado la muerte de una materia “inmadura”.

Regreso al último soneto donde el yo poético, a partir de la segunda estrofa, ya no se dirige hacia el amado difunto sino a Dios; lo que es interesante observar de este último recae en la cierta responsabilidad que el enunciador se da respecto al muerto a quien le canta: “Y yo dije al señor: «Por las sendas mortales le llevan. ¡Sombra amada que no saben guiar! ¡Arráncalo, Señor, ¡a esas manos fatales o le hundes en el largo sueño que sabes dar! Se detuvo la barca rosa de su vivir... ¿Qué no sé del amor, que no tuve piedad? Tú, que vas a juzgarme, lo comprendes señor»” (Mistral, 2006: 29). Quien enuncia explica que, ante el sufrimiento que el amado padecía, la muerte fue pedida para este como un acto de amor y misericordia, por lo que el descenso del otro se enmarca desde quien sufre su despedida, tomando alguna culpa ante el fallecimiento, pero viéndolo desde un aspecto de amor y no de violencia. La cuestión atrayente en este punto se vislumbra con respecto a cómo siempre la muerte del ser amado no es sólo cuestión de él mismo, sino que alguien tuvo un ápice de responsabilidad, implícita o explícita, con malicia o sin ella. Retomando lo expresado por Humberto Eco: “Con un logrado juego de palabras sigue diciendo Eco: «La ausencia oposicional vale solamente en presencia de una presencia que la hace evidente»; es decir, la ausencia “vale”, “significa” cuando hay una presencia que la excluye” (citado en Hernández, 1996: 687). Tomando así la muerte como ausencia, la posición discursiva de poner siempre a un alguien en la línea de la muerte, la valida. Esta se entiende y se construye mediante otro que se queda y la hace existir.

Consuelo Hernández estipula el silencio como otra ausencia, al que propone entre varios enfoques como: “una paradoja de la comunicación. En contraste con la lengua oral, el silencio por sí mismo, cuando es debido a una intención de expresión, se convierte en un hecho de lenguaje, por oposición incluso a los momentos del lenguaje hablado” (1996: 688). El silencio en los poemas que hallamos en “Dolor” es una constante que, con relación en la cita de Hernández, es otra forma de hablar la ausencia. El poema “El amor que calla” evidencia esto:

Si yo te odiara, mi odio te daría/ en las palabras, rotundo y seguro;/ pero te amo y mi amor no se confía/ a este hablar de los hombres tan oscuro. /Tú lo quisieras vuelto un alarido, y viene de tan hondo que ha deshecho/ su quemante raudal, desfallecido/, antes de la carganta, antes del pecho. / Estoy lo mismo que estanque colmado/ y te parezco un surtidor inerte. ¡Todo por mi callar atribulado/que es más atroz que entrar en la muerte! (Mistral, 2006: 23).

Desde el título se expone la idea central del escrito, el amor en silencio, es decir, en ausencia. A lo largo del desarrollo, la voz poética estipula esa falta de palabras como un acto de habla: una manera alternativa para expresar el amor que siente, pero no dice. Mas, en esta misma pieza, se mira otra vertiente de la construcción del silencio: una analogía sobre la muerte. En el último verso es incluso presentado desde una hipérbole donde callar es superlativo a morir. La misma sincronía aparece en “Éxtasis”: “me miró, nos miramos en silencio/ mucho tiempo, clavadas, / como en la muerte, las pupilas”.

Por último, propongo, no necesariamente como una ausencia, sino como una pieza que acentúa esta, al olvido y su construcción. Marc Augé en *Las formas del olvido* comenta:

Llevar a cabo el elogio del olvido no implica vilipendiar la memoria, y mucho menos aún ignorar el recuerdo, sino reconocer el trabajo del olvido en la primera y detectar su presencia en el segundo. La memoria y el olvido guardan en cierto modo la misma relación que la vida y la muerte (1988: 23).

La memoria, el recuerdo y el olvido no son antitéticos, sino parecen ser continuidades y partes de un solo mecanismo: “Araño en la ruin memoria;/me desgarró y no te encuentro, / ¡y nunca fui más mendiga/ que ahora sin tu recuerdo” (Mistral, 2006: 37). En estos versos el olvido se presenta como un hecho indeseable. Si a nivel científico (neurológico) el olvido es un proceso involuntario de la mente, la poesía de Mistral se revela contra esa propia naturaleza y pensamientos. Por otro lado, el olvido se vuelve parte de un ritual que es: “ilustrativo de la tensión entre la memoria y la espera que caracteriza el presente, por cuanto organiza el paso de un antes a un después del que es intermediario y a la vez referencia” (Augé, 1998: 65). El olvido es una correlación entre la percepción del tiempo y los sucesos o sujetos en que vivimos: “yo me olvidé que se hizo ceniza tu pie ligero, y, como en los buenos tiempos, salí a encontrarte en el sendero” (Mistral, 2006: 30). Este fragmento de “La espera inútil” utiliza el olvido como un método para evadir el presente y la realidad a la que la voz poética no desea enfrentarse. Sin embargo, mientras este se desarrolla, el olvidar ya no resulta una herramienta suficiente para huir del dolor que el abandono ha traído: “vano es que acuda a la cita/ por los caminos desiertos. / ¡No ha de cuajar tu fantasma/entre mis brazos abiertos”. Marc Augé estipula una “forma” del olvido que enmarca la representada por Mistral en estos versos: “la del retorno cuya principal pretensión es recuperar un pasado perdido, olvidando el presente -y el pasado inmediato con el que tiende a confundirse- para restablecer una continuidad con el pasado más antiguo” (1998: 66).

Y, como última manera en la cual el olvido se manifiesta en “Dolor” retomo a Augé con su tercer postulado sobre maneras del olvido:

La tercera figura es la del comienzo o, podríamos decir, del re-comienzo. Su pretensión es recuperar el futuro olvidando el pasado, crear las condiciones de un nuevo nacimiento que, por definición, abre las puertas a todos los futuros posibles sin dar prioridad a ninguno. La forma ritual emblemática del comienzo o del recomienzo sería la iniciación que, bajo modalidades variables, se presenta siempre como un engendramiento o un nacimiento. (1998: 67).

El poema que dialoga de manera asidua con esta teoría es “Canción de los que buscan olvidar”. En este, a partir del título, es claro el contrapeso que da a las presentaciones previas sobre el olvido: este ya no es un hecho indeseable o un mero elemento para escapar del presente sino una meta, un “lugar” al que se pretende llegar: “Múdala, mar, con tus cien vientos. / Lávala, mar; lávala mar: que otros te piden oro y perlas, / y yo te pido olvidar” (Mistral, 2006: 39). El olvido, aunque es representado desde diferentes perspectivas, es el soporte de las ausencias, pues dialoga, en principio, con la muerte y el desamor; eludir a este ante las carencias (retomando la idea de una ausencia como un fenómeno anti-tético: muerte-vida; desamor-amor) es un elemento discursivo primordial que poetiza la experiencia sublimada del dolor.

### **El amado suicida**

En los dos poemas que aluden explícitamente al suicidio dentro de “Dolor” existen varios elementos comunes, los cuales, permiten observar una poética determinada sobre el suicida. Fundamental resulta una presencia dentro de estos: Dios. En la literatura en español son dos las corrientes que más han resonado en cuanto a su tinte religioso: el ascetismo y el misticismo. El primero postula la búsqueda de Dios a través de la escritura, donde el poeta aboga por el uso de la razón para llegar a la experiencia divina. El misticismo, por su parte, es más una revelación de Dios a través de las palabras del escritor: no es el poeta quien llega a Dios sino lo contrario (estas dos formas poéticas no son propias del cristianismo, sino que se han dado en otras religiones como la musulmana. Son comunes en doctrinas monoteístas). Ambas formas de poesía religiosa tienen su auge durante el siglo XVI en Europa, cuando el catolicismo sufre un cisma tras el inicio de la Reforma protestante, la cual cuestionó toda la estructura que la iglesia católica había construido hasta entonces. La filosofía luterana que puso en duda los dogmas católicos obligó a la Iglesia a buscar formas de unión diversas. Esta poesía religiosa surge desde creadores que pretenden entender y vivir a Dios, y su espiritualidad, en momentos de crisis para la religión que profesaban.

No me atrevo a postular que Mistral permanezca a alguna de estas dos corrientes de manera asidua (al menos no en los poemas que analizo sobre el suicidio) pero sin duda, esta poesía que se atreve a mirar a Dios, a dialogar con él a través del arte, no puede dejarse de lado al reflexionar sobre la poesía de Mistral, tan cargada de referentes cristianos, desde los cuales la chilena plasma diversos cuestionamientos sobre sí misma y su fe. En este sentido, Dios, en su estatus de sujeto lírico, se inmerge dentro de un plano narrativo y se vuelve personaje. Aurora Pimentel postula que “un personaje es, más que una entidad orgánica, un efecto de sentido, un efecto personaje” (1998: 61). Esto se refiere a que el personaje no necesariamente es un algo existente, sino el valor, la forma de entender diversas cuestiones mediante una historia. Pimentel acota además que: “En un relato verbal, sin duda alguna, la significación que se produce es en gran parte por medios lingüísticos y discursivos, los seres que ahí actúan son entidades verbales y, por ende, sin materia; no obstante, lo que importa, en términos de la significación, es el mundo de acción humana que toda narración proyecta” (1998: 61).

En este sentido, el diálogo con Dios que aparece en varios poemas de *Desolación*, permite encontrarnos un matiz de personificaciones de este, relacionándolo con una serie de valores que la voz poética recrea. Los investigadores Lea Klopfer y Víctor Lagos en su artículo “Pensar a Dios: imagen y relación con Dios en la poesía de Nicanor Parra y Gabriela Mistral” (2014) interpretan justamente tres poemas de *Desolación* donde se encuentra la plática con Dios. Sobre “El Dios triste” Klopfer y Lagos desmenuzan los elementos discursivos que Mistral utiliza para que, en esta pieza, el ser divino se represente en un estatus de debilidad, igualándose así a la condición humana. En “Credo” la imagen de Dios es por completo antitética, pues este se poetiza con la idea del poder total: uno que sana e incluso llega a ser maternal. Retomando la idea de personaje que propone Pimentel, como un efecto de sentido, podemos observar que Mistral utiliza estas diversas características de Dios para evidenciar cuestionamientos individuales y crear, de este modo, un discurso tanto intimista como en relación con su entorno. Esta fórmula se repite en los poemas sobre el suicidio que se encuentran en la sección “Dolor” de *Desolación*. Tanto en “Interrogaciones” como en “El ruego”, los dos poemas de nuestra temática en cuestión, el trasfondo fundamental que se relaciona con la figura de Dios es un cuestionamiento sobre las estructuras sociales que rigen la forma de ver al suicida. Es preciso recordar que en una sociedad mayoritariamente católica como la chilena y, siendo la misma poesía de Mistral fuertemente cristiana, estos dos poemas resultan transgresores con respecto a la postura de esta religión sobre el suicidio. “Interrogaciones” inicia con un verso fundamental para entender esta ruptura: “¿Cómo quedan, Señor, durmiendo los suicidas?” (Mistral, 2006: 29). Esta pregunta establece que Dios tiene un contacto con el muerto, Mistral no pone en duda esto en la construcción de la pregunta inicial. La voz poética asume que el suicida llegará a la presencia de Dios, algo impensable desde la postura católica. La continuación de la estrofa y la que le sigue dejan abierto el debate:

¿Un cuajo entre la boca, las dos sienes vaciadas, /las lunas de los ojos albas y engrandecidas, / hacia un ancla invisible las manos orientadas? / ¿O tú llegas después que los hombres se han ido, /y les bajas el párpado sobre el ojo cegado, /acomodas las vísceras sin dolor y sin ruido/ y entrecruzas las manos sobre el pecho callado? (Mistral, 2006: 29).

De la cita anterior extraigo lo siguiente: la estética de las imágenes que utiliza Mistral es fundamental para recrear la violencia y dureza del acto suicida. Esas “sienes vaciadas” o los “ojos albas” bosquejan la figura del muerto violentado que expresamos en el apartado anterior. Las imágenes son fuertes, retratos de la “fealdad” en la que el suicida llega a la muerte. Sin embargo, la poeta provoca un efecto de antítesis en los versos donde Dios entra en escena. Dios en la contraparte de la tosquedad y las heridas. Justamente llega “después” que los hombres. De modo que a través del suicida la voz poética plasma una lucha entre Dios y el hombre, los vuelve dos efectos de sentido contrarios, dos maneras de concebir el mundo que no compaginan. Esta idea de Dios vs el hombre es una constante en “Interrogaciones” y son justamente los cuestionamientos que realiza Mistral al personaje Dios, los que evidencian este rechazo que el poema postula ante la forma en la que los hombres miran al suicida y, al mismo tiempo, en la que conciben a Dios. Las dos últimas estrofas actúan como una síntesis de estas propuestas: “Mientras los otros siguen llamándote justicia, / ;no te llamaré nunca otra cosa que amor! /Yo sé que como el hombre fue siempre zarpa dura;/la catarata/vértigo; aspereza, la sierra. /Tú eres el vaso donde se esponja la dulzura/Los nectarios de todos los huertos de la tierra! (Mistral, 2006: 20).

Los elementos de la naturaleza también se hacen presentes como una petición de la voz poética, quien los mira como necesarios para “limpiar” el cuerpo y, a la par, el espíritu del suicida. En contraparte, lo que mantiene a este en lo indigno, se representa a través de imágenes que aluden a partes corpóreas de Dios, en sus espacios más lúgubres: “¿No hay rayo de sol que los alcance un día? ¿No hay agua

que los lave de sus estigmas rojos? ¿Para ellos solamente queda tu entraña fría, sordo tu oído fino y apretados tus ojos?” (Mistral, 2006: 20). En este verso Dios como personaje se materializa, pero esa corporeidad que se le otorga es para adjudicarle valores de desarraigo. Pareciera que, mientras la naturaleza en sus elementos más simples (el agua, un rayo de sol) son los medios por los cuales la piedad de Dios se manifiesta, las referencias a lo material, un cuerpo humano, son espacio para evidenciar el castigo.

Si revisamos la historia de la iglesia católica, veremos cómo la imagen de Dios ha sido utilizada por esta como instrumento de miedo. Dios aparece como un tirano, siendo un ser superior que castiga sin piedad los errores. Este precepto cristiano también es deconstruido por Mistral, de nuevo enfrentando su fe con las concepciones culturales que la rodean. No hay que olvidar que, como propone Teun Van Dijk: “el discurso manifiesta o expresa, y al mismo tiempo modela, las múltiples propiedades relevantes de la situación sociocultural que denominamos su contexto” (2000: 23). En el caso de Mistral, el contexto que se pone en evidencia con los versos dedicados al suicida, es las concepciones con las que la sociedad estigmatiza a estos a través de la figura de Dios. Por ello es fundamental que la reescritura del suicida se haga mediante estos diálogos u oraciones. En “El ruego” Mistral se centra ahora en describir la bondad, las virtudes que tuvo aquel que murió por mano propia, enfatizándoselas a Dios: “Te digo que era bueno, te digo que tenía/ el corazón entero a la flor de pecho, que era/ suave de índole, franco como la luz del día, /hinchido de milagro como la primavera” (Mistral, 2006: 34). Pero también resulta elemental presentar al suicida no sólo como un ser con valores deseables, sino como uno que realmente sufrió. Victimizar a este resulta en otro modo de replantear su enfoque cultural. Si en las representaciones bíblicas nos encontramos a los suicidas como ejecutores del pecado, es decir, ellos mismos como resultado de su “maldad”, en “El ruego” ocurre lo contrario: son ellos una consecuencia de los males que los otros provocaron en ellos: “te arguyo que he tocado, /de la misma manera que el nardo su frente, /todo su corazón dulce y atormentado” (Mistral, 2006: 34). Con esta estrategia discursiva, el acto mismo del suicidio se recuerda como un suceso no aislado, en el cual hay otros que influyen para que suceda. Los versos de Mistral configuran lo que el sociólogo Emile Durkheim<sup>163</sup> explicó en su célebre estudio sobre este fenómeno:

En cuanto a los incidentes de la vida privada, que parecen inspirar directamente al suicidio y que pasan por ser las condiciones determinantes, no son más que causas ocasionales. Si el individuo cede al menor choque de las circunstancias, es porque el estado en que se encuentra la sociedad ha hecho de él una presa lista para el suicidio (2003: 225).

La última estrategia discursiva que se utiliza en “El ruego” para la representación del acto suicida, recae en cómo se retrata la voz poética, pues está construyendo ya no sólo al suicida en sí mismo, sino a quien se ve afectado por una muerte de esta índole. Roger Chartier propuso que: “Se da a la representación un doble sentido, una doble función: hacer presente una ausencia, pero también exhibir su propia presencia como imagen y, de esta forma, construir a quien lo mira como sujeto que mira” (2000: 74). En “El ruego” la presencia de aquel que pide por el suicida es importante, pue enfrenta

<sup>163</sup> El suicidio (1897) de Emile Durkheim es un texto que sigue siendo hasta hoy un gran referente sobre el tema a nivel sociológico. Él puso al suicidio como un fenómeno que debía ser estudiado desde la ciencia. Destacan sus tres clasificaciones sobre el mismo: el egoísta, es decir, aquel que se encuentra ante la muerte debido al individualismo que lo domina; al sentirse incapaz de valerse por sí mismo, de percibir que él solo no es capaz de acatar las órdenes que la sociedad le ha impuesto y por ello “escapa”. El segundo es el altruista, este, a diferencia del egoísta, se caracteriza porque su impulso no se relaciona con un alejamiento del individuo con la sociedad, sino con un total compromiso con ella, desde una percepción más bien moralista; y, finalmente, el anómico, aquel que se produce cuando el sujeto pierde algo que modifica su estilo de vida. Tomando esto como referencia, los suicidas que Mistral construye entrarían en la primera clasificación.

al lector con el impacto que este genera en un enfoque interpersonal y, por ende, social. Si bien el tono de la voz poética es más bien intimista, esta doble representación no deja de ser una manera de reforzar el impacto que la muerte provocada por un suicidio genera a nivel social: “¿Qué fue cruel? Olvidas, señor, que le quería, / y que él sabía suya la entraña que llagaba. / ¿Qué enturbió para siempre mis linfas de alegría? / ¡No importa! Tú comprende: ¡yo le amaba, le amaba!” (Mistral, 2006: 34). En este poema se enfatiza la cuestión amorosa, el vínculo afectivo-sentimental que la voz poética profesa por el suicida. Mistral propone al amor como un sinónimo del dolor, lo que resulta simbólico, dado el nombre de la sección donde se sitúa esta pieza: “Y amar (bien sabes de eso) es amargo ejercicio;/ un mantener los párpados de lágrimas mojados” (Mistral, 2006: 30).

La resolución final del poema evidencia que, aunque se tenga que pedir el perdón para el suicida, la voz poética entiende que este será otorgado, no lo pone en duda. Las reivindicaciones que Mistral hace del suicida, los valores con los cuales codifica a Dios, y su propia representación, terminan por proponer que el suicida es, pese a lo que se ha estipulado, digno; y la poesía lo postula, lo hará saber a quienes creen lo contrario:

¡Di el perdón, dilo al fin! Va a esparcir en el viento/ la palabra el perfume de cien pomos de olores/ al vaciarse; toda agua será deslumbramiento;/ el yermo echará flor y el guijarro esplendores. / Se mojarán los ojos de las fieras/ y, comprendiendo, el monte que de piedra forjaste/ llorará por los párpados blancos de sus neveras;/ ¡toda la tierra tuya sabrá que perdonaste! (2006: 35).

### Cartas para Yin Yin: el hijo suicida

Al leer las epístolas que Gabriela manda a sus familiares y amigos para responder a las condolencias que estos enviaron antes a ella, es posible notar no sólo una reconstrucción de su hijo y del trágico suceso, sino también de ella misma. De acuerdo a Darcie Doll Castillo, investigadora de la Universidad de Valparaíso:

En la carta se privilegia este rasgo, ella está constantemente dirigida, más allá o complementariamente de su dirección a un destinatario, a presentar un sujeto que se refiere a sí mismo, además de su exhibición o mostración dirigida al otro/destinatario, situación que afecta y recorre este acto de mostrarse (Doll Castillo, 2002)

Es decir, el espacio de la carta se vuelve idóneo para asumir una reconstrucción propia. Ya que la carta es un acto de habla escrito, esta caracterización y reflexión sobre la persona misma, funciona como una manera de hacer que tu destinatario “perciba” los gestos y modos que son intangibles en la carta. Gabriela Mistral narra el suicidio de su hijo, Juan Miguel, utilizando constantes aseveración sobre ella en las misivas, donde se retrata de manera poetizada en imágenes que evocan destrucción e incertidumbre. En unas líneas que le manda a su amigo cercano, Alfonso Reyes, Mistral explica su estado emocional con las siguientes palabras:

el pedido que sigue debió haber ido antes: pero yo he sido y sigo siendo un montón de escombros, los escombros míos, de mí misma, después de la muerte de mi Yin Yin, de mi Juan Miguel. Por primera vez en mi vida he tenido sueño prestado de calmantes (25 días);

por primera vez he vivido una muerte en mí y la he vivido entera, excepto no sé que fibra solitaria se me quedó afuera (citado en Vargas, 1985: 45).

Mientras Mistral se cartea con sus amistades sobre lo acontecido, se percibe, como ocurrió en los poemas que se encuentran en *Desolación*, la teoría de la doble representación de Chartier. Gabriela le escribe después a Fedor Sanz y postula algo similar: “En meses más hemos de hablar de mi desgracia. A mí me cuesta mucho todavía, mucho, tratar esta cosa tan oscura como terrible. Me voy rehaciendo fibra a fibra, como un accidentado; también esto es, como el caso suyo, un regresar de la muerte” (citado en Vargas, 1985: 45). En estos fragmentos de epístolas, Mistral se muestra a sus destinatarios con imágenes de sí misma como un ente roto. Es notable rescatar que los elementos de la naturaleza son casi nulos en las metáforas u otras figuras retóricas que utiliza para expresar su dolor. De hecho, lo que resalta ya no es la materia prima, sino aquello que ha sido procesado por el hombre y destruido. Se simboliza a la par de un objeto que se desea reconstruir. El dolor la ha deshumanizado y ella intenta refugiarse en la escritura que, sin embargo, ante la muerte de Yin, se ha vuelto incapaz de salvaguardarla: “nunca la poesía fue para mí algo tan fuerte como para que me reemplace a este niño precioso con una conversación de niño, de mozo, y de viejo, que nunca se me quedaba atrás en ella, que me pueda encandilar como él” (citado en Vargas, 1985: 48).

Luego de haber transcurrido tres meses de la muerte de Yin, Mistral elabora una carta donde cuenta la manera en que su hijo decide quitarse la vida. Se trata de un texto al cual le saca varias copias, para responder de forma general a los amigos y demás gente cercana que le hizo llegar sus condolencias. La carta comienza con una clara necesidad de la autora por entender la muerte de su hijo. Mistral refuta la idea de que su pequeño la haya abandonado, rechaza la posibilidad de que su hijo haya decidido matarse. Comienza entonces una narración de los hechos; y es que:

la epistolaridad es una realidad, un agente ficcionalizador, que desrealiza o hiperrealiza, al sujeto, aunque crea decir la verdad. Es una producción del yo que se produce causa de sus cualidades psicológicas; la memoria, que provoca omisiones, variaciones, desplazamientos temporales, añadidos, en el texto editorial generalmente de manera inconsciente; la subjetividad: que manipula la memoria, la forma que el sujeto tiene de recordar y sobre todo de mostrar (decir, escribir) lo recordado (Krasniqui, 2014: 10).

La transcripción que hará la poetisa sobre lo ocurrido, por ende, no necesita ser una calca de la realidad, pero sí permite observar los hechos a través de su mirada. Yin adquiere también un estatus de personaje; no estamos ante el hijo muerto de Mistral, sino ante una reconstrucción de valores e ideas que la poeta configura a través de la memoria del joven fallecido. Mistral no mira al suicida en su discurso como un ser culpable, sino que responsabiliza esta muerte a terceros; de acuerdo a lo que ella clama, fue una banda de chicos de la escuela quienes “obligaron” a Juan Miguel a morir por mano propia. En la carta que Mistral envía a sus amistades sobre el suicidio de su hijo, estipula que el joven se mató a sí mismo, orillado por el acoso que recibía por parte de sus compañeros. En este sentido, el suicidio se postula como un homicidio obligado. De nuevo, el factor externo al suicida es fundamental desde la visión de la chilena. Mistral expía de culpa al muerto y se la da toda a las personas, el contexto, la sociedad que generó que la única salida del muchacho fuera renunciar a la vida:

Me aliviaría, me descansaría, sólo con entender, y aunque el entender no tenga nada que hacer con el recobrar ni el aceptar. Las razones que me dan, que me agrupan, que me descubren, son casi todas resultan inválidas o tontas, o débiles. La razón de más cuerpo o la más inmediata es la de una banda de malvados que lo maltrataban de palabra en un colegio odioso lleno de xenofobia. Pero yo no lo mande allí siquiera y él habría podido dejarlo en cualquier momento (citado en Vargas, 1985: 46).

Otra manera en que su escritura delata esta certidumbre, en la que el suicida pasa a ser configurado como una víctima, se halla cuando expresa: “me libré de un país lacio y de boca pegada donde me suicidaron a Juan Miguel –porque resulta que no se suicidó, hermanito” (citado en Vargas, 1985: 50). Mistral deforma las reglas de conjugación y utiliza el término “suicidaron” inexistente a nivel gramático. Este vocablo es una creación de ella para defender su idea sobre la culpabilidad de otros respecto a la muerte de su hijo. Violenta la palabra, como fue violentado Juan Miguel, usándola ahora para demostrar su postura. Con el trascurso del tiempo la idea primera de Mistral sobre que Yin se suicidó, debido a que no supo manejar el rechazo que recibía, cambia por una teoría donde el muchacho, en realidad, fue obligado literalmente a matarse, haciéndose pasar por un suicida. Para 1954, (11 años luego de la partida de Yin) Gabriela continúa con la misma hipótesis. En una carta emitida para Alfonso Reyes, lo recalca:

Y fui a Brasil donde asesinaron a mi Yin y me lo darían por suicida. Caí en un amargo resentimiento hacia él, por meses. Al llegar la Navidad, la banda que lo perseguía en el colegio llegó entera a mi casa, los 4. Tuve el coraje de preguntarles por qué habían matado a un ser tan dulce y tan noble amigo para cada uno de ellos. Y esta fue su respuesta:

--Nosotros sabemos que la señora sigue pensando en eso, pero eso tenía que pasar.

--¿Por qué “tenía que pasar”?

--Porque él tenía cosas de más.

--¿Qué tenía de más ese niño el cual yo tenía que engañar para que saliese conmigo diciéndole que yo iba a comprar zapatos y ropa para mí?

--El tenía el nombre suyo de él y el nombre suyo de escritora que le daban prestigio. También él era blanco demás.

--Villanos, les dije: él no tenía la culpa de ser blanco ni de que Uds. Sean negros (citado en Vargas, 1985: 50).

Es interesante observar las formas en que discursivamente Gabriela va asimilando el suicidio de Juan Miguel en las epístolas que manda. Los sentimientos de culpa y coraje no recaen siempre en el mismo actor. La carta masiva que escribe en Río de Janeiro muestra una clara forma de culpabilizar, además de a la banda del colegio, a ella misma. La redacción de esta carta está cargada de un profundo sentimiento de culpa, en esta podemos ver cómo ella se reclama a sí misma mediante la escritura:

yo tal vez lo sacrifiqué al traerlo de Europa, pero, ¿cómo iba a quedarme o a dejarlo en medio de la guerra sin superlativo de vino? [...] Palmita llegó tarde para salvarlo con su camaradería, y con su amor lúcido que no es el mío. Él sabía de su llegada y tampoco puedo

comprender que se fuese teniendo la certidumbre de su viaje en dos semanas. Él la adoraba y le daba una confianza plena, más cabal que la que a mí me daba, como si se tratase de una niña de su edad” (citado en Vargas, 1985: 48).

En esta cita se percibe también cierto reclamo a Juan Miguel mismo: ¿por qué marcharse de ese modo sabiendo el amor que tanto Gabriela como Palma (amiga muy cercana de Gabriela, quien también se consideraba madre del joven, pues era adoptado) le daban sin medida? Al mismo tiempo supone que la relación entre Palma y Yin era más sólida, por lo que apremia a que ella sí hubiera sido capaz de “salvar” al hijo de la desgracia.

Otro elemento interesante de la representación tanto de Mistral como de Juan Miguel, se explica cuando la poetisa recalca la gran necesidad que él se había vuelto para ella, al grado que se culpa a sí misma de idolatría: “Le había dicho y él me oyó con espanto, que no quería morirme sin él, que me lo llevaría, porque no toleraba la simple idea de verlo vivir en la post- guerra [...] Pequé de idolatría: mi vida era suya” (citado en Vargas, 1985: 48). En las cartas existe también cierto reclamo a Dios, pues Gabriela se interroga qué pudo hacer para merecer el castigo de ver a su hijo morir de tal manera:

Ay, pero tengo que volver a mi vieja herejía o creer en el karma de las vidas pasadas a fin de entender qué delito mío fenomenal, subidísimo me han castigado con la noche de agonía de mi Juan Miguel en un hospital tan espantoso a pesar del estoicismo increíble con que soportó las brasas del arsénico en su pobrecito cuerpo querido. Tengo que echar atrás mi cristianismo y dar oído a los muchos brasileiros que me han repetido como una letanía esto: --No viene de ahora ni de aquí, sino de una orilla oscura no sabe, este golpe, este azotado, y esta ceniza (citado en Vargas, 1985: 48).

La relación con Dios, en las cartas que escribe sobre el suicidio de su hijo, resultan distinta a lo que escribió años antes en sus poemas de *Desolación*; en estas no hay una conversación directa, sino que se refiere a este desde un modo más impersonal. Cuestiona indirectamente a Dios por la muerte de su hijo, pero el acto suicida sigue siendo causado por alguien más y no por el muerto. En este caso, ella se mira como la culpable, pero, en esta ocasión, Dios es el que castiga. El ser divino ya no llega para salvar, sino que es él mismo quien provocó la muerte del ser querido para reprimir los pecados de alguien más.

### **Comentarios finales**

El estado de Yucatán ocupa, a nivel nacional, uno de los primeros en tazas anuales de suicidio. Este es un tema demasiado vigente. Se trata, sin duda, de un fenómeno multifactorial, que despierta el interés de muchas áreas para tratar de explicar todo lo que conlleva. Desde luego que el presente trabajo no ha pretendido entender el acto suicida en sí mismo, como se proponen hacer disciplinas tales como la psicología o sociología. Por mi parte, me pareció relevante exponer, a través de la literatura que siempre es un acto social, una manera más de enfrentarse a lo que el suicidio ocasiona: en este caso, desde la postura de alguien que lo vivió e interpretó a través de poemas y cartas. Lo relevante ha sido observar la forma en la que la escritura creativa e intimista evidencia y reescribe las concepciones sociales sobre la muerte autoinfligida.

Los poemas escritos para Romelio Ureta abren, desde su estructura (donde la voz poética cuestiona e interpela a Dios), una dialéctica entre el autor y el mundo al que le está hablando sobre el tema. Situándonos en la época en la cual se crearon (principios del siglo XX, Chile), estos poemas son confrontaciones que Mistral arroja a una sociedad sumamente católica y conservadora. La poesía se convierte en un espacio para interrogar, para repensar no sólo cómo vemos al suicida, sino cómo pensamos la fe y la utilizamos para categorizar y estigmatizar. Es muy importante -a nivel simbólico- que estos poemas sobre el amado suicida se encuentren en la sección “Dolor” de *Desolación*, pues este apartado del primer poemario de Mistral reconstruye los dolores particulares para otorgarles un tono de desahogo. Sin embargo, aunque los poemas al suicida en esta sección hayan sido inspirados a partir de un conflicto personal, siguen permitiendo la dialéctica antes sugerida.

El tono en las cartas para Juan Miguel, el hijo suicida, indaga más en la forma en que aquel quien perdió a alguien por un suicidio, se percibe a sí mismo. El factor social en este punto se ve plasmado en la autoconstrucción que Mistral hace de sí misma ante el trágico suceso. La relación de Mistral con Dios en éstas, cambia de forma significativa pues lo asume de algún modo como el castigador. Sin embargo, y aunque no fueron parte de mi análisis, existen oraciones que la poeta escribió para su hijo, volviendo de algún modo a la forma expresiva que tuvo con Ureta.

Desde luego que resultan normales las variaciones entre los dos suicidas de Mistral, dadas las etapas y circunstancias de los mismos; pero lo interesante es observar el proceso de representación que cada uno otorga sobre lo mismo, los elementos que comparten y que a la par toman vertientes distintas: pudimos ver cómo siempre está presente la doble representación (del suicida y de quien le canta), la figura de Dios, la infantilización y la victimización del muerto (para expiarlo de culpa). Todo ello relacionado con un diálogo entre las relaciones interpersonales y el peso social que el suicidio conlleva. Es imprescindible que la literatura sea un espacio más que nos permita cuestionarnos la forma en la que estamos interpretando y empatizando con algo tan relevante como lo es el suicidio. Este análisis discursivo se realizó con esa intención, pues me parece urgente que no olvidemos que un suicidio no engloba sólo cifras o teorías, sino seres humanos, quienes lo sienten, viven y atestiguan.

## Referencias:

Agustín, San. “*La Ciudad de Dios*”, en Librosclásicos.org, rescatado de <https://historicodeigital.com/download/la-ciudad-de-dios.pdf> (consultado el 5 de diciembre del 2018).

Augé, Marc (1998) “*Las formas del olvido*”, Barcelona: Gedisa.

Boscán, Lilia (2010) “*Mitos y símbolos en la poesía de Miguel Hernández*” en *Revista de Artes y Humanidades UNICA*, vol. 11, núm. 3, septiembre-diciembre, pp. 47-62.

Butler, Judith. *Vida precaria* (2006), “*El poder del duelo y la violencia*”, Buenos aires: Paidós.

Chartier, Roger (2002) “*Entre poder y placer*”, Madrid: Catedra.

Castillo Antonio. y Sáez, Carlos (2002) “*Del tratado a la práctica. La escritura epistolar en los siglos XVI y XVII*” en *Prácticas de la escritura epistolar*. Universidad de Alcalá, Alcalá, pp. 79-107.

Doll Castillo, Darcie (2014) “*Escritoras chilenas de la primera mitad del siglo XX: trayectoria en el campo literario y cultural como criterios para una periodización de su producción*” en *Taller de letras* no. 54, pp. 23-38.

Doll Castillo, Darcie (2002) “*La carta privada como práctica discursiva. Algunos rasgos característicos*” en Revista Signos, 35 (51-52), pp. 33-57 Recuperado en [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-09342002005100003](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-09342002005100003)).

Durkheim, E. (2003) “*El suicidio*”, Buenos aires: Editorial Losada.

Gálvez, Marissa (2017) “*El cuerpo violentado en la narrativa centroamericana de la posguerra*” en *Cuerpos abyectos: infancia, género y violencia*, editores Margaret Shrimpton Masson, David Loria Araujo, Celia Rosado Avilés, Ediciones de la Universidad Autónoma de Yucatán, Mérida, pp. 265-284

Garrido, Lorena (2005) “*Storni, Mistral, Ibarbourou: encuentros en la creación de una poética feminista*” en Documentos Lingüísticos y Literarios no. 28, pp. 34-39.

Garrison, L. (2005) “*Estrategias para la presentación del soneto del siglo de oro en cursos panorámicos de la literatura española*”, en Calíope, Vol. 11, no.2, pp. 69-80.

Hernández, C. (1996) “*El significado de la ausencia*” en Actas del XI congreso internacional de la asociación de lingüística y filología de América Latina Las palmas de la gran canaria del 22 al 27 de Julio, coords. José Antonio Samper Padilla, Magnolia Troya Déniz, vol. 1, 1999, pp. 687-696.

Krasniqui, F. (2014) “*El texto epistolar: un punto de intersección entre los géneros discursivos y los géneros literarios*”, en Tonos digital: revista de estudios filológicos, no. 26, 17 páginas.

Mistral, Gabriela (2010) “*Carta de Gabriela Mistral a Rubén Darío*” en Revista digital Operamundi, rescatado de <http://www.operamundi-magazine.com/2010/06/carta-de-gabriela-mistral-ruben-dario.html>). Consultado el 26 de abril del 2019.

Mistral Gabriela (2006) “*Desolación*”, México: Porrúa.

Muñoz, C. (2009) “*La metáfora de la niñez como recurso literario: de la cuentística decimonónica a la narrativa del siglo XX*”, North Carolina: University of North Carolina.

Pimentel, Aurora (2014), “*El relato en perspectiva*”, México D.F: Siglo XXI Editores.

Quezada, Jaime (2017) “*La lengua de Martí y otros motivos cubanos*”, Santiago: LOM ediciones.

Prada, Grace “*La educación y el feminismo en el pensamiento de Gabriela Mistral*”, en Revista Sísmica, no. 13 universidad Nacional, Pp 55-56.

Rodríguez, M. “*El suicidio en la Biblia*” en Diálogo 16, no. 13 (2014), rescatado de <http://estudiela-biblia.com/blog/la-biblia-y-el-suicidio/> consultado el 21 de marzo del 2019.

Sánchez, Jesús (1999) “*«La lámpara en la tierra» un símbolo unificador en Canto general*” en Anales de literatura hispanoamericana, no. 28, pp. 1999-1204.

Van Dijk, Teun (2000) “*El discurso como interacción social*”, Barcelona: Editorial Gedisa,

Vargas, Luis (1985) “*El otro suicida de Gabriela Mistral*”, Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.



# LA (RE)CONFIGURACIÓN DEL MONSTRUO FANTÁSTICO A TRAVÉS DE EL LABERINTO DEL FAUNO (2019): REALIDAD, FICCIONALIDAD Y REPRESENTACIÓN EN LA NARRATIVA ESCRITA Y VISUAL

---

LLL. Michelle Elisa Tun Barrera  
*Universidad Autónoma de Yucatán*

## Resumen

El presente artículo de investigación propone una perspectiva actual de la figura del monstruo en el género fantástico basado en la narrativa escrita y visual de la obra *El laberinto del Fauno* (2019) del mexicano Guillermo del Toro, siguiendo los estudios teóricos fantásticos de David Roas con *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico* (2011) y Flora Botton con *Los juegos fantásticos* (2010), la clasificación sociológica del monstruo que describe Gil Calvo, así como la visión sociocrítica de Lucien Goldmann y Yuri Lotman. El personaje del monstruo se configura como una imagen que busca concientizar y hacer reflexionar al lector —no solo a través del miedo como se visualizaba en la antigüedad— sino también por medio de la empatía con el receptor que le permita expresar su punto de vista sobre la cultura y la sociedad al interactuar en una realidad literaria y estética.

**Palabras clave:** Fantástica, monstruo, transgresión, realidad, imaginario

## Abstract

This research article proposes a contemporary analysis of the figure of the monster in the fantastic genre as present in the written and visual narrative of *El Laberinto del Fauno* (2019) by Mexican director Guillermo del Toro, following the theoretical studies of David Roas in *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico* (2011) and Flora Button's *Los juegos fantásticos* (2010), as well as the sociological classification of the monster described by Gil Calvo and the sociocritical vision of Lucien Goldmann and Yuri Lotman. The monster appears as a means to raise awareness and make the readers conscious of certain issues not only through fear —as the traditional monster did— but also through empathy, which allows them to express their point of view on culture and society through the interaction with a literary and aesthetic reality.

**Keywords:** Fantastic, monster, transgression, reality, imaginary.

## Introducción

El concepto de literatura fantástica nace a principios del siglo XVIII, durante la Ilustración, donde la razón no permitía que los fenómenos sobrenaturales tuvieran cabida. Todo hecho fuera de lo “normal” era explicado o concebido a través de la lógica, en palabras de David Roas: “lo que la razón no podía explicar era imposible y, por lo tanto, mentira, y no tenía lugar en la narrativa de la época, orientada fundamentalmente hacia el didactismo y la moralidad” (2011: 17). Sin embargo, a pesar de los obstáculos e insistencia por dejar a un lado lo fantástico, el pensamiento humano no logró separarse de aquello que había creado miedo y duda. Lo desconocido encontró el modo de adaptarse en la literatura. En su reivindicación de lo racional, el Siglo de las Luces había revelado, al mismo tiempo, un lado oscuro de la realidad y del yo que la razón no podía explicar (Roas, 2011: 19). Desde ese punto, el ser humano comenzó a interesarse por hechos imposibles, desconocidos y extraños que provocaban miedo al no pertenecer a su realidad.

La literatura fantástica se visibilizó a partir de la primera mitad siglo XIX, hasta tomar una mayor importancia en el siglo XX, donde diversos autores se sumaron no solo a la escritura sino también al debate de lo fantástico. Entre los primeros autores en proporcionar una definición fue Tzvetan Todorov con el libro *Introducción a lo fantástico* publicado en 1970, el cual generó una mayor discusión acerca del tema. Entre los conceptos mayormente estudiados de la literatura fantástica se encuentran lo real, lo imaginario, posible e imposible, los hechos sobrenaturales, lo maravilloso, el miedo, lo desconocido y lo extraño, por mencionar algunas ya que los autores han agregado otros términos en el proceso por buscar una definición. Por otro lado, entre las características que los críticos han realizado están el uso consecuente de personajes que podrían clasificar un texto como fantástico y que además generaron un debate orientado a la trama, hechos e historias. Los personajes más frecuentes son el monstruo, ente o fantasma y vampiro, por esta ocasión, el análisis se enfoca en el primero, puesto que, la figura del monstruo se ha interpretado como una representación de la realidad en la que vivimos, similar a una metáfora.

Lo fantástico a pesar de ser un producto de la imaginación, también necesita de la realidad para poder existir, esto se debe a que el autor debe conocer su propio mundo y al mismo tiempo hacer que el lector se sienta identificado para que lo irreal o imposible genere una emoción como el miedo, lo incomprensible ante lo extraño, a lo que no conoce y está fuera de su realidad. El género no puede definirse con base en la perspectiva del autor o por la aparición de personajes fuera de lo conocido, lo que hace que una historia sea fantástica es debido al contexto del lector y lo que la narrativa provoca durante la lectura. De lo contrario, cualquier cuento de hadas se clasificaría como fantástico y no como maravilloso, como se tratará más adelante.

Por otro lado, el monstruo fantástico al ser producto de un juego entre lo real e irreal está cargado de simbolismos e interpretaciones por ser una vía para que el ser humano exprese sus mayores miedos e inquietudes y, actualmente, la crítica a su contexto. Por ende, al estar asociado lo fantástico y la figura del monstruo a la sociedad, ambos se han ido adaptando constantemente y han evolucionado de acuerdo con los avances alrededor del mundo. De lo contrario, la fantasía dejaría de ser escrita.

Las características que constituyen al monstruo, estudiadas y analizadas desde la historia y las ciencias, conforman la mentalidad de la época en el contexto presentado. Particularmente, la figura del monstruo expuesto en la narrativa fantástica contemporánea expone una crítica constructiva de la sociedad de manera consciente o inconsciente, dependiendo del autor. Su evolución, el rompimiento del canon de monstruosidad, las acciones que llevan a cabo, los rasgos que lo conforman están ligados al pensamiento de la humanidad de acuerdo con su contexto para establecer un juicio u opinión. De

igual manera, el monstruo a través de su configuración y composición representa la identidad de una persona, un grupo social o étnico, un país, etcétera, dentro del marco en el que se ubica.

Mi artículo liga las teorías de lo fantástico propuestas por David Roas y Flora Botton con una perspectiva nueva y actual del monstruo en la obra *El Laberinto del Fauno* (2019) de Guillermo del Toro y Cornelia Funke. Siguiendo lo anterior, se afirma que dicho ser fantástico es un medio por el cual el autor critica, expresa e interpreta su entorno, es decir, crea una fantasía a partir de su realidad mientras que el lector lo asocia al contexto en el que se desenvuelve. El análisis se basa en la narrativa escrita y visual, ya que tanto la novela como la cinta cinematográfica demuestran la importancia de la fantasía en la posmodernidad y, de igual manera, lo real y lo imaginario coexisten ante las diferencias.

El trabajo consiste en la (re)configuración del monstruo en la literatura fantástica como representación de identidad en la posmodernidad, por tanto, se divide en tres principales tópicos: *El laberinto del Fauno* (2019) como parte de lo fantástico, el análisis de lo que conforma un ser monstruoso y por último, su importancia como representación e identidad en un contexto social actual.

En primer lugar, introduzco al lector a la discusión que ha habido en torno a la literatura fantástica y lo que la conforma para plantear desde mi punto de vista el tema de lo fantástico, enfocado prioritariamente en los cambios y adaptaciones que ha sufrido este tipo de literatura, como ya he mencionado, con el objetivo de estudiar y asociar la obra *El laberinto del Fauno* (2019) en términos de lo fantástico.

En segundo lugar, enfoco la investigación no solamente en la narrativa escrita, sino también en la visual, en este caso, en la cinta cinematográfica de la obra, misma que fue producida antes de la publicación del libro en formato de novela. Con base en los elementos que constituyen lo fantástico, se analiza la figura del monstruo partiendo de las características estéticas, el espacio donde se desenvuelve y la historia que desarrolla como un personaje simbólico y de representación conforme a la categorización que propone Gil Calvo respecto a los monstruos.

En el siguiente punto se explica el cambio que ha sufrido la figura del monstruo del modernismo al posmodernismo y la resignificación que se le ha dado, concibiendo el personaje fantástico como el resultado de la interacción con la realidad. De modo que su interpretación sea una proyección del contexto social en el cual se desenvuelve.

Por último, se plantea que a partir de la literatura fantástica posmoderna, la (re)configuración del monstruo toma una mayor relevancia ante el autor y el lector por ser una vía de representación de la realidad a través de lo imposible.

### **Acerca de la literatura fantástica y el monstruo**

Desde tiempo atrás, los monstruos han sido un símbolo importante para el ser humano, pues a través de ellos se puede interpretar el mundo y las diversas problemáticas que permean cada época. Partiendo de la narrativa escrita a la visual, la figura del monstruo ha sido estudiada desde los procesos simbólicos y representativos de aspectos fundamentales de la vida del hombre contemporáneo y su cultura material y espiritual moderna.

En la Modernidad, el monstruo se configura como una imagen que busca concientizar y hacer reflexionar a un público en específico no sólo a través del miedo como se visualizaba en la antigüedad, sino también logrando una empatía que permitiera el dominio de dicho receptor para lograr su objetivo. Por ello, es preciso estudiar las características y los significados que configuran al monstruo en la

actualidad, principalmente, para comprender lo que el autor pretende expresar a través de una figura que interactúa en una realidad literaria y estética.

A lo largo del tiempo, dicho ser ha sido insertado en la sociedad no únicamente como sujeto de entretenimiento, existen diversas finalidades por las cuales sigue presente en nuestra narrativa; el problema radica en que el estudio de la figura ha sido principalmente sociológico, cuando todo aquello que rodea a este personaje va más allá de un aspecto social, hay una gran variedad de significaciones que aún no se han analizado.

El monstruo, la figura más frecuente en el mundo de la narrativa visual, mayormente, se configura para criticar cuestiones importantes de la sociedad en la cual se representa, así como para establecer un conjunto de reglas que el ser humano debe seguir. En este contexto, se identifican los elementos constitutivos básicos del plano de la significación en relación con el actual social. Pensando en la posibilidad que sean elementos como el miedo, la crítica social o normatividad establecida por un círculo, élite o grupo de poder los que se vean reflejados por medio de la figura del monstruo.

Como se ha mencionado con anterioridad, la literatura fantástica ha sufrido diversos cambios a lo largo del tiempo, ha tomado diferentes formas y sus características no son las mismas que hace unos siglos como se explicará en los próximos puntos. Por ende, el monstruo también está en una constante metamorfosis con la finalidad de seguir vigente en la narrativa.

Cabe mencionar que durante el análisis se expresa la necesidad de reiteración de un *monstruo fantástico* durante el análisis dado que el personaje también aparece en la literatura de ciencia ficción y de terror, pero lo que interesa en este trabajo es identificar los nuevos monstruos, aquellos que se han adaptado a los cambios y que tienen la función de transmitir un mensaje o generar emociones relacionadas a lo fantástico.

### ***El laberinto del Fauno* (2019): lo fantástico y lo real**

En la actualidad, la literatura fantástica en el mundo cinematográfico es más frecuente, incluso los géneros de la ciencia ficción, el suspenso, el terror, el misterio y el romance han logrado fusionarse con aspectos de lo fantástico.

Guillermo del Toro, director de cine, tiene una variedad de películas donde la fantasía es el elemento principal en sus historias. Tal es el caso de *El laberinto del Fauno*, estrenada en el año 2009 y que, diez años después, logra plasmar en papel al publicar la novela con la colaboración de la escritora Cornelia Funke, dicha obra se analiza en este trabajo en conjunto con el filme.

*El laberinto del Fauno* (2019) cuenta tres historias, la primera deriva del contexto en el que se desarrolla la trama, es decir, narra la problemática de la guerra civil española, la segunda es la de Ofelia y la tercera cuenta brevemente la vida de la princesa Moanna. El libro se divide en 12 partes, incluyendo el prólogo y epílogo, donde al inicio de cada uno se narran cuentos del mundo de Moanna.

La historia transcurre en el año de 1944, cinco años después del fin de la guerra civil española, cuando los franquistas querían eliminar a los rebeldes republicanos. Ofelia, una niña de 13 años es trasladada a los Pirineos Aragoneses, un pueblo antiguo en medio del bosque. Su madre se encuentra en un estado de salud grave debido al embarazo y durante el camino pide detenerse ante el dolor provocado por el bebé. Ambas bajan del transporte y mientras su madre es atendida, la niña es atraída por una extraña criatura. A punto de tropezar, Ofelia se da cuenta que debajo de ella hay una piedra con la forma

de un ojo que pertenece a una piedra grabada, al colocarla la criatura decide seguir a la niña hasta su nuevo hogar. El capitán Vidal es un hombre muy frío, manipulador, violento y solo está interesado en Carmen por la espera de su hijo, dejando a un lado a Ofelia, a quien claramente no desea como parte de la familia. Esa misma noche, mientras madre e hija dormían, la extraña criatura decide aparecer y guiar a la menor hacia las ruinas de un laberinto, las mismas que ella encontró después de su llegada, antes de ser detenida por Mercedes, la ama de llaves y sirvienta del capitán. Al ingresar al laberinto bajo la oscuridad, Ofelia se encuentra con el Fauno, quien le informa que ella es la princesa Moanna y que para volver al Reino Subterráneo necesita pasar unas pruebas y del mismo modo le informa que la habían estado buscando por cientos de años desde que escapó de su mundo. Ofelia tiene que vencer cada una de las pruebas para lograr volver a su reino y así estar con sus padres nuevamente. La trama transcurre entre lo real y lo imposible, es decir, entre el Reino Superior y el Reino Subterráneo.

La obra de Guillermo del Toro y Cornelia Funke se analiza con el objeto de ejemplificar la literatura fantástica desde la mirada de David Roas, con apoyo de Flora Button y los juegos fantásticos.

El libro *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico* (2011) por David Roas aborda y propone una definición de lo fantástico en un constante diálogo con el lector desde diversos autores como Todorov, Caillois, Vax, Borges, Lovecraft, Cortázar, entre otros. Está dividido en cinco capítulos: en los primeros dos describe con profundidad, establece características y marca una limitante entre la realidad y lo imposible. En el tercer capítulo trata específicamente del miedo, tema comúnmente debatido entre los teóricos, mientras que, en el cuarto capítulo analiza el lenguaje de la literatura fantástica y, en el quinto dirige la mirada hacia una perspectiva posmoderna a partir de lo discutido en los capítulos anteriores. Roas comienza el ensayo comentando acerca del concepto que se tenía sobre la realidad a partir del siglo XVIII, posteriormente, expone el mismo término con teorías científicas para cuestionar si la realidad ha sufrido modificaciones y cómo este se adapta a la posmodernidad.

Dado lo anterior, desarrolla a manera de introducción lo fantástico ante los nuevos paradigmas de realidad, por ejemplo, lo neofantástico. Continúa con la convivencia de lo real con lo imposible y de esa forma hace hincapié en aspectos importantes: lo maravilloso cristiano, el realismo mágico, lo pseudofantástico y la risa grotesca. El siguiente punto trata acerca del miedo. Roas enfoca su atención en apuntes psicológicos y hace una distinción del miedo físico y metafísico, siempre apuntando hacia la literatura fantástica. Una vez aclaradas las características que pueden conformar lo fantástico, el autor se adentra en el lenguaje y la percepción. Concluye el trabajo con un resumen de la importancia de Kafka en la posmodernidad fantástica y añade una lista de escritores españoles de la misma época que sostienen su análisis previo.

Por otra parte, Flora Button a través de *Los juegos fantásticos* (2010) realiza una aproximación a la literatura fantástica, conforma, delimita y propone, además de una definición del concepto, una posible clasificación. Inicia el trabajo con la definición acerca de lo fantástico dentro de la literatura y brinda ejemplos de estudios realizados con anterioridad, es decir, coloca al lector en el panorama de lo fantástico a partir de la teoría, de lo establecido. En los primeros apartados expone de manera individual y a detalle lo maravilloso, lo extraordinario y lo fantástico con la finalidad de no catalogar todos los textos como literatura fantástica, puesto que cada uno posee características diferentes. Después retoma los diferentes conceptos que existen respecto desde el punto de vista de varios autores: Caillois, Castex, Propp y Todorov, los cuales tienen en común dos términos en sus definiciones: lo real y lo imaginario. Entre los puntos a tratar están las etapas de la fantástica, el miedo, los cuentos feéricos, folclóricos y maravillosos, así como el debate del psicoanálisis frente a lo fantástico.

Ante la controversia declara una necesidad de categorización en que se hable de motivos, no de temas. Por consiguiente, dedica un apartado a las características generales de lo fantástico, tales como la temática, la situación de equilibrio inestable que lleva a la confusión, los tipos de desenlace y la transgresión. Partiendo de lo anterior, menciona la importancia que posee el papel del lector para que se considere un texto como fantástico, mismo une a la idea de un lenguaje propio y prosigue con describir los requisitos esenciales para que un relato o historia sea verosímil. En conjunto, explica los dos tipos de realidad a tratar y finalmente la autora cierra su trabajo con la recapitulación de los aspectos principales sobre cómo se manifiestan los juegos fantásticos.

Como se ha visto, la literatura fantástica en opinión de David Roas y Flora Button se caracteriza por tener dos mundos: lo real y lo imposible. Para que una historia se considere como fantástica no es necesario que contenga solamente elementos imaginarios, como veremos a continuación.

En esta escena de su relato «El libro de arena», Borges identifica magistralmente la esencia de toda narración fantástica: la confrontación problemática entre lo real y lo imposible. Ese «No puede ser, pero es» que destruye las convicciones del personaje y del receptor acerca de lo que se considera como real. Individuos desdoblados, tiempos y espacios simultáneos, monstruos, rupturas de la causalidad, fusión de sueño y vigilia, disolución de los límites entre la realidad y la ficción, objetos imposibles... los motivos que componen el universo fantástico son expresiones de una voluntad subversiva que, ante todo, busca transgredir esa razón homogeneizadora que organiza nuestra percepción del mundo y de nosotros mismos. (Roas, 2011: 13-14)

Los monstruos y el hecho fantástico que creamos a partir de la imaginación provienen de lo desconocido, se necesita diferenciar entre el mundo real y lo imposible para crear algo diferente a lo que se conoce. Esto genera que el lector cuestione su realidad y los límites que existen y esta es vista como una construcción social. Cabe aclarar que no se habla de una realidad verdadera, como menciona Nelson Goodman: el mundo que conocemos no es mas que una versión de las que fabricamos, es otras palabras, es una ficcionalidad o una percepción. Lo que diferencia a un hecho fantástico es lo inexplicable por parte del lector, esto supone una relación entre el mundo del texto y el mundo extratextual.

El objetivo de lo fantástico va a ser precisamente desestabilizar esos límites que nos dan seguridad, problematizar esas convicciones colectivas antes descritas, en definitiva, cuestionar la validez de los sistemas de percepción de la realidad comúnmente admitidos. Borrar el círculo de tiza que nos «protege» de lo desconocido. Como afirma Rosalba Campra, «la noción de frontera, de límite infranqueable para el ser humano, se presenta como preliminar de dos estatutos de realidad, la actuación de lo fantástico consiste en la transgresión de este límite<sup>163</sup>». Una transgresión que al mismo tiempo provoca el extrañamiento de la realidad, que deja de ser familiar y se convierte en algo incomprensible y, como tal, amenazador. (Roas, 2011: 35-36)

<sup>163</sup> Campra, R. (2001). Lo fantástico: una isotopía de la transgresión en Teorías de lo fantástico. Arco/Libros: Madrid, 161.

Ahora bien, la realidad debe estar presente tanto en el texto ficcional como en el extratextual para que el lector pueda identificarse la historia como parte de su contexto.

En contraste a lo fantástico, el mundo maravilloso no sufre de confrontaciones, es una “realidad” en la cual todo es común, los seres fantásticos pertenecen al mismo mundo, es algo normal que no causa miedo, desequilibrio o duda. Así como los personajes están acostumbrados a dichos seres, también aplica para el narrador. No hay cuestionamiento alguno, se da de manera natural.

Por consiguiente, el lector se involucra en el espacio maravilloso desde el principio, lo adopta y acepta aunque no sea la realidad que él conoce. Al no enfrentar su realidad extratextual dentro del texto ficcional se vuelve parte del mundo mágico. Es el caso de los cuentos de hadas como *La Cenicienta* y *La Bella Durmiente* o historias como *El Señor de los Anillos* y *Juego de Tronos*, en los cuales no existe alguna transgresión, la historia se ambienta en un espacio fantástico o mágico, los hechos no cruzan el límite entre lo ordinario/extraordinario, todo es posible, desde los encantamientos hasta los dragones.

Como ha señalado Roas, en lo maravilloso el hecho fantástico se desarrolla de otra manera, de tal forma que el hecho fantástico no transgrede en la realidad del mundo intratextual ni en el extratextual. La historia comienza desde el mundo de fantasía, por lo tanto, el contexto del lector no interviene o logra empatizar con el texto narrativo. De este modo, no crea incertidumbre.

Esto no quiere decir que *El laberinto del Fauno* (2019) no pertenezca al género, por el contrario, los juegos fantásticos, como los que menciona Flora Button intervienen en la novela para crear conmoción en el lector ante lo inexplicable, sumado a ello, las figuras de los monstruos también tienen un papel importante para crear dicho ambiente.

La novela de Guillermo del Toro y Cornelia Funke podría parecer que se clasifica en lo maravilloso por los tintes de cuento de hadas que hay en la historia o incluso que fuese extraordinario, en palabras de Button: “cuando el fenómeno extraño se explica, al final, por medio de las leyes del mundo conocido” (Button, 2010: 18), sin embargo, el final no resulta ser lógico dentro de las leyes que rigen la realidad del ser humano.

Ofelia cree en los cuentos de hadas porque conoce diversas historias al ser amante de los libros y está en un constante sueño, alejada de su realidad al relacionar sus vivencias y las personas que la rodean con personajes de los cuentos maravillosos. No obstante, distingue con facilidad su mundo real de lo imposible con acciones que desafían su inestabilidad y creencias hasta cuestionar ambos mundos. Cabe mencionar que el mundo, su verdadera realidad, donde ella proviene es el fantástico, el Reino Subterráneo, como ella lo llama.

Mercedes estaba de pie tras ella. El chal que cubría sus hombros parecía tejido con hojas de lana. Si era hechicera, era una hechicera hermosa, no como esas viejas y marchitas que veía Ofelia en la mayoría de sus libros. Sin embargo, ella sabía por los cuentos que las hechiceras a menudo no mostraban su rostro verdadero. (Del Toro, Funke, 2019: 23)

Su relación con el mundo maravilloso no impide que sienta miedo, duda, asombro a lo desconocido. Al estar frente a los monstruos su reacción demuestra que es parte de la realidad que conoce tanto ella como el lector, en medio de la guerra, en un España de 1944:

Al rostro le faltaba un ojo: justo como un rompecabezas al que solo le falta una pieza, en espera de ser completado.

Ofelia sujetó la piedra en forma de ojo y dio un paso al frente.

Debajo de la nariz, cincelada con líneas rectas sobre la superficie gris, una boca abierta mostraba sus dientes marchitos. Ofelia retrocedió dando tumbos cuando de pronto se agitó entre aquellos dientes un cuerpo alado tan delgado como una ramita, apuntando sus largos y temblorosos tentáculos hacia ella. Las patas del insecto emergieron de la boca, y la criatura, más grande que la mano de Ofelia, rápidamente se escabulló hasta lo alto de la columna. Una vez en la cima, levantó sus larguiruchas patas delanteras y comenzó a gesticular. La hizo sonreír. Hacía tanto tiempo que Ofelia no sonreía... Sus ojos ya no estaban acostumbrados.

-¿Quién eres?- le preguntó en un susurro.

La criatura volvió a saludarla con sus patas delanteras y emitió un par de melódicos chasquidos. Quizá fuera un grillo. ¿Así eran los grillos? ¿O era una libélula? No estaba segura. Se había criado en una ciudad, entre muros de piedras que no tenían ojos ni rostro. Ni bocas abiertas. (Del Toro, Funke, 2019: 16)

Si la trama transcurriera en el Reino Subterráneo y fuese narrada solo a través de los cuentos que describe al inicio de cada apartado, probablemente sería maravilloso en lugar de fantástico. Aunque igualmente dentro de los cuentos de hadas se involucran o relacionan algunos personajes de la realidad intratextual, como un paralelismo entre ambos mundos.

Retomando lo extraordinario por Button, la novela aparentemente tiene una explicación pero esta no resulta lógica, lo inexplicable cumple su función, en el lector se genera vacilación, como bien mencionaba Todorov y, al mismo tiempo, un sentimiento de extrañeza:

En las galerías superiores, la gente se puso de pie. A través de sus aplausos, sin embargo, Ofelia aún podía escuchar el llano de Mercedes mientras la sangre de la niña moribunda en sus brazos caía hasta lo más hondo del pozo. Reconoció la canción de cuna que tarareaba.

Y luego...

Ofelia sonrió débilmente y dejó de escuchar.

Y Mercedes se inclinó sobre el cuerpo de la niña muerta y lloró hasta que su cabello oscuro quedó empapado con sus lágrimas. (Del Toro, Funke, 2019: 272)

El final es un cruce de ambos mundos, se cruzan los límites pero también permanecen visibles. El juego fantástico toma lugar, es un desenlace sin respuestas, en el cual lo fantástico transgrede lo real. El final resume dos puntos a considerar para que una historia pueda ser fantástica: a) la participación del lector y b) el juego lector-texto.

Por consiguiente, la posición del lector frente al texto es importante en la literatura fantástica, así como el camino que tome el autor para llevar a su lector por un contexto que le sea familiar.

## El juego fantástico posmoderno

Ahora bien, tras la aproximación a la teoría se tiene que, *El laberinto del Fauno* (2019) es una historia fantástica con referencias conceptuales hacia lo maravilloso o feérico (féérique), denominado así por Caillois y a lo extraordinario pero pertenece al género fantástico por generar un conflicto entre lo posible y lo imposible, lo real e irreal, genera en el lector una inestabilidad y no logra encontrar explicación lógica a los hechos.

El objetivo de lo fantástico, tal y como se ha planteado en los capítulos precedentes, es desestabilizar los códigos que hemos trazado para comprender y representar lo real. Como señala Jackson<sup>164</sup>, lo fantástico supone introducir zonas oscuras formadas por algo completamente «otro» y oculto: los espacios que están más allá de la estructura limitadora de lo «humano» y lo «real». Y ante ello no cabe otra reacción que el *miedo*. (Roas, 2011: 81)

Hasta este punto, no se puede definir o limitar la fantasía a una sola característica pues los elementos recurrentes, como hemos visto, son diversos y cada juego fantástico es diferente en las narraciones. Lo que se puede asegurar es que la literatura fantástica debe contener un mundo real para poder contrastar el hecho fantástico y eso dependería del contexto de cada lector. Del mismo modo, tampoco se descarta que las hadas, los duendes o las brujas, por mencionar algunos ejemplos, sean considerados como un personaje fantástico ya que la definición dice que es un ser que únicamente habita en la imaginación, lo cual generaría un segundo debate dependiendo la realidad en la que se viva.

En resumen, de acuerdo con lo que propone David Roas:

IRREAL → CONCEBIDO COMO REAL

REAL → UNA POSIBLE IRREALIDAD

Aquí se hace énfasis en una literatura fantástica que depende del lenguaje, la participación del lector y el manejo de los límites entre lo posible e imposible, como se detalla en el próximo apartado.

### La sombra del monstruo en la sociedad

Una criatura desconocida caminando en medio de la oscuridad, dejando huellas en forma de algún animal del bosque, con el cuerpo encorvado, daba pasos lentos mientras inhalaba profundamente para luego soltar un gruñido; todo se oscurece, en su lugar hay un hombre común y corriente siguiendo el sendero. Los monstruos están en todas partes, desprenden miedo, misterios, suspenso pero también pueden ser la valentía misma que inspira al ser humano.

La existencia de dicho ser fantástico tiene como principal adjudicación el representar a la sociedad por medio de su configuración tanto psicológica como física y que es constantemente analizado e interpretado por el ojo crítico en el mundo del cine y la literatura. Sin embargo, a pesar de que vemos

<sup>164</sup> *Fantasy, the literature of subversión*, obra citada por Roas.

a estas criaturas en el cine, en pinturas antiguas, en imágenes digitales, cómics y mangas, incluso se describen en novelas, cuentos o son mencionados en poesía, el problema es que no se le ha dado la importancia adecuada y justa más que como un villano dentro de las historias visuales y escritas, cuando la realidad es que está insertado en lo mundano por su significación ante la vista ciega de la sociedad. Más allá de representar un mundo fantástico, expresado metafóricamente, su dimensión no está lejos de la del hombre, esto quiere decir que siendo analizada su existencia, se pretende descubrir el lado positivo y negativo de lo que somos y lo que nos rodea.

Desde el punto de vista sociocrítico que engloba esta investigación, el monstruo y su interpretación será analizado con las teorías de Lucien Goldmann y Yuri Lotman, sobre los temas de significación, cultura, conciencia y sujeto, con el fin de comprender y justificar que la existencia del monstruo tiene un propósito, al igual que una razón para no permanecer en el mundo de las sombras, es decir, que deje de pasar desapercibido para el hombre.

El monstruo resguarda historia, es un símbolo tan variable que su aspecto físico no siempre es el mismo y cada uno posee características distintas que el investigador sociólogo Enrique Gil Calvo denomina como *máscaras*, centrándose específicamente en el género masculino, el cual se asocia frecuentemente con el término de *monstruo*, aunque esto no descarta, elimina y limita el papel de la mujer dentro de la categoría fantástica, por el contrario, el mundo monstruoso es extenso y amplio, tanto como el mundano, pero para el presente trabajo se utilizará el concepto sin hacer inclinación a un género u otro.

Antes que nada, Lucien Goldmann habla acerca de la comprensión del hombre y de la creación cultural: “En el plano humano, nada está jamás desprovisto de sentido” (Goldmann, 1970: 76), por lo tanto, si nos referimos a la figura del monstruo podemos constatar que posee una significación y que dicha información influye de alguna manera en la conciencia real y la conciencia posible, las cuales se dilucidarán más adelante. Asimismo, Lotman permite ampliar el cuadro de estudio del monstruo complementando el arte como el medio de expresión de una cultura, en este caso, el ser monstruoso simboliza uno o varios aspectos de la vida del hombre. Debido a ello, Gil Calvo clasifica esta figura en: criaturas malignas, agentes del mal y poderes satánicos, cada uno con características que los identifican.

El ser fantástico está en presente en nuestra imaginación y en el mundo que nos rodea, por lo que miraremos de manera particular todo aquello que el ojo crítico es capaz de percibir e interpretar.

### **Hacia una interpretación: Goldmann y Lotman**

Todo existe, todo significa. Para poder llegar a la comprensión del hombre se deben estudiar todos los factores que rodean al sujeto, como sucede con la cultura; esta posee una *significación*<sup>165</sup> que, al pasar por un proceso de conciencia, nos aproxima a una realidad contemporánea o del pasado.

Siguiendo el pensamiento de Goldmann, el monstruo pertenece a la cultura del hombre, esto quiere decir que dicho ser pretende acercarnos a alguna parte de nuestra realidad, puesto que los elementos para su creación provienen de la conciencia humana, como de la vida histórica. Y ante la necesidad de mejorar las condiciones de vida debido a los avances, el hombre encontró en el lenguaje y la comunicación la posibilidad de división de trabajo que, a su vez, poseía una función simbólica.

<sup>165</sup> Resolución biológica, corporal, implícita, de un problema planteado en una situación dada. (Gil, 2006: 77)

Para comprender la significación de la figura del monstruo, primero se debe situar aquel ser en un punto fijo, en el que se tomen elementos económicos, políticos y sociales, esto para lograr vincular los hechos históricos al momento de realizar dicha interpretación. Por ejemplo: un monstruo situado durante la Edad Media presentará rasgos característicos de la época, de no ser que funcione como una crítica. Muy distinto sería que la Edad Media se situara en la contemporaneidad, tendría que darle otro valor.

Para profundizar en el tema de la interpretación del monstruo se tiene que hay tipos de conciencia según Goldmann: conciencia real y conciencia posible. La primera hace referencia a lo que un ser humano piensa, de manera individual, y la segunda se trata de todos aquellos cambios posibles que puedan surgir o producirse sin que cambie su naturaleza, en otras palabras, los cambios que se presentan y se adecúan. Asimismo, hasta dónde es posible que se comprenda. Determinados por una serie de filtros biológicos, psicológicos, familiares, grupales, de clase social, etcétera, los tipos de conciencia al dejar pasar información, es factible que sus ideologías se incluyan en la creación del monstruo.

Por ello la función más importante de la creación literaria y artística es aportar, en el plano imaginario, esa coherencia que los hombres no pueden alcanzar en la vida real, exactamente de igual modo como, en el plano individual, los sueños, los delirios y lo imaginario procuran el objeto o el sustituto del objeto que el individuo no había podido poseer en la realidad. (Goldmann, 1970: 91)

El ser humano a menudo exterioriza sus frustraciones individuales o colectivas, por lo tanto, busca una vía por la cual desahogarse sobre aquel malestar en la cultura, y el único obstáculo al que debe enfrentarse es hallar la dirección correcta. ¿Qué mejor forma que crear monstruos? El miedo hace reflexionar, pero la valentía reivindica.

La figura del monstruo ha evolucionado, y con el paso del tiempo se fueron clasificando de acuerdo con varios aspectos. Como se ha mencionado, Gil Calvo las clasifica en tres apartados: a) *Las criaturas malignas*, quienes siendo parte de la ficción tienen como capacidad extraordinaria el hacer el mal y colocan al ser humano como víctima bajo su poder, son inhumanos, bestias salvajes, inmunes al cazador; b) *Los agentes del mal*, personas, plenamente humanos, son aquellos que se conocen como villanos que actúan movidos por el “lado oscuro”, en las historias son vistos como ese enemigo “natural” del héroe, y c) *Los poderes satánicos, sobrehumanos y universal*, con trascendencia natural, seguidores o que se identifican con la figura de “El maligno”, representan un miedo específico de la sociedad.

En contraste, Yuri Lotman propone un pequeño universo llamado *semiósfera*: es el espacio semiótico en el cual estamos inmersos, allí entran, ya sea las lenguas naturales, como los signos, los símbolos y de cualquier fenómeno cultural (Navarro, 1998: 1), entonces desde este punto de vista y en relación con lo ya analizado acerca de la teoría de Goldmann, el monstruo es un fenómeno cultural, símbolo de la sociedad inmerso en nuestra semiósfera. Ahora bien, si ampliamos y enfocamos nuestra visión en la figura física del monstruo, como un retrato, Lotman menciona que este es un doble espejo: en él, el arte se refleja en la vida y la vida se refleja en el arte (Lotman, 1996: 42). Respecto al último punto, el arte es un medio de conocimiento con lenguaje propio, la monstruosidad también.

## Significación y clasificación del monstruo fantástico en *El laberinto del Fauno* (2019): una mirada sociocrítica

Criaturas malignas, agentes del mal, poderes satánicos, ¿todo aquello que hace referencia a la maldad es lo que conforma un monstruo? Hay muchos mitos que giran en torno a la sociedad cuando se trata de esta figura tan emblemática para el hombre, misma que lo ha acompañado a lo largo de la vida desde siglos atrás, donde el monstruo tenía apariencia de un animal o una bestia:

La posibilidad genérica surgida en el Medioevo de interpretar el mundo humano en conceptos y términos del mundo de los animales y, al mismo tiempo, la humanización de los *sujets* e ilustraciones ligadas al zoofolclor [...] La necesidad de incluir en la iconografía imágenes visuales de la santidad hacía a las artes plásticas buscar en el hombre lo sobrehumano. Este último era asociado a lo de arriba sacro: de ahí las alas, la introducción de rasgos angélicos de las encarnaciones pictóricas de la imagen del niño, la posibilidad de representar al ángel como una cabeza con alas pero sin cuerpo. (Lotman, 1996: 43-44)

Luego, durante el siglo XIX se exigía que el arte modificara la temática siendo ahora la realidad misma y los trabajos expusieran preguntas del hombre de aquella época. Esto señala y confirma que el monstruo en el arte es símbolo de lo que acontecía en el pasado del colectivo, es decir, el hecho sociohistórico influye en la creación del arte y la cultura.

En nuestra época contemporánea, se ha retomado mucho del pasado en el aspecto de presentar una figura monstruosa como esa vía por la cual el hombre realiza una crítica para exponerla sin ningún problema, y podemos hablar de una infinidad de ejemplos que, aunque no parezca un tema común dicha representación, el interpretar es sumamente importante debido a que podemos comprender mejor a la sociedad en la que el ser humano se desenvuelve.

En suma, el monstruo es alguien que no respeta normas, convenciones ni reglas, que no busca la aprobación de los demás, no teme sus castigos o represalias ni espera tampoco alcanzar ningún premio de ellos, obedeciendo solo al dictado de su propio *daimon* o genio interior que anida en su futuro interno sin comunicación alguna con los otros. (Gil, 2006: 308)

A continuación dirigamos la mirada al cine, quien se ha encargado de poner en pantalla grande cada uno de los diversos monstruos que logran cautivarnos con sus historias trágicas y que en alguna escena despiertan nuestras debilidades, haciéndonos sentir en duelo con lo que se cuenta de forma dolorosa, esto por el simple hecho que dichos lapsos son semejantes a algo que sentimos o que quizás no literalmente se asemeja a algún suceso de nuestra vida.

Tenemos primero a las criaturas malignas, mismas que se ven –en su mayoría– como bestias, son todo aquello inhumano que hace sentir miedo o nos mantiene en suspenso. En *El laberinto del Fauno* (2019) el personaje que encajaría en la presente categoría es el Fauno<sup>166</sup> al ser el monstruo que desde el comienzo de la historia mantiene al lector absorto en la narrativa. Sus apariciones y las misiones que le encarga a Ofelia crean duda.

<sup>166</sup> Véase anexo 3 y 4.

Lo que Ofelia había creído un viejo árbol se sacudió, se enderezó y se dio la vuelta. Fuera lo que fuera, era enorme, igual que los cuernos torcidos sobre su abultada cabeza. El rostro que la escudriñó con ojos felinos no se parecía a nada que Ofelia hubiera visto antes. Una barba de chivo le cubría la barbilla, mientras que sus mejillas y su frente ostentaban los mismos ornamentos tallados en la columna. Cuando la criatura se desprendió de la telaraña del musgo y vides secas que la mantenía unida a la pared, Ofelia vio que su cuerpo era mitad hombre, mitad cabra. Insectos y piedra cayeron de su piel y los huesos le crujieron al mover las extremidades, como si hubiera permanecido en las sombras por una eternidad. (Del Toro, Funke, 2019: 56)

Él, como monstruo, no puede asimilarse negativamente, pues en varias escenas el Fauno logra demostrar que siente como cualquier humano. Su frustración y desesperación por tener de vuelta a la princesa Moanna desencadenan en él cierto enojo mas no llega a hacerle daño a Ofelia y su instinto animal está presente únicamente en pequeñas acciones como los sonidos que emite o su forma de moverse. A pesar de tener aspecto de bestia, el vínculo que crea con la niña provoca confianza y a su vez, es quien aconseja y protege en la realidad<sup>167</sup>. El Fauno es un monstruo que rompe con el canon de lo fantástico. La figura ya no es vista como una amenaza para el ser humano, sino como un refugio de la crueldad del mundo real. Dicho ser representa la naturaleza, el hecho fantástico y al igual que el fauno de la mitología romana, es profético. Tanto en el libro como en la película, Pan, como algunos solían llamarlo, es la voz del bosque y el bien que Ofelia necesitaba. Este ser es un conjunto de historias mitológicas, su nombre refiere a la cultura griega, Pan es el hijo de Hermes y la ninfa Driope, es dios de los pastores y de los rebaños y su aspecto físico es muy parecido al de un fauno.

La leyenda cuenta que Pan se podía escuchar a través del viento y su canto era superior, tenía el poder de cumplir peticiones y en ocasiones asustaba a los mortales que se perdían en los campos o montes. Para los egipcios era símbolo de fecundidad. De ahí que el fauno tenga relación con el nacimiento del hermano de Ofelia, que pareciera que los árboles canten y que se vincule con el laberinto.

Proseguimos con agentes del mal, en esta sección el ser monstruoso pasa a ser completamente humano, pero que está inclinado siempre a la maldad, satisface sus deseos oscuros sin importar el daño causado, por el contrario, piensa en él antes que nada.

Es el caso del capitán Vidal, quien desde el primer encuentro que tiene con Ofelia luce como un monstruo disfrazado de un ser humano. Es un asesino, mata, destruye, elimina al otro por saciar su deseo individual, es un ícono de virilidad perversa.

Ofelia sabía que el hombre al que pronto tendría que llamar “padre” era malo. Tenía la sonrisa del cíclope Ojáncano y, en su mirada oscura, la crueldad de los monstruos Cuegle y Nuberu, criaturas que ella había conocido en sus libros. Su madre, sin embargo, no veía su forma verdadera. La gente tiende a ennegrecerse a medida que crece, y es probable que Carmen Cardoso no se diera cuenta de la sonrisa lobuna del capitán Vidal porque era muy apuesto y siempre iba impecablemente ataviado con su uniforme de gala, sus botas y sus guantes. Ansiaba tanto ser protegida que quizá confundió su sed de sangre con el poder y su brutalidad con la fuerza. (Del Toro, Funke, 2019: 19)

<sup>167</sup> Véase anexo 7.

El aspecto que poseen estos monstruos es como una trampa que oculta sus verdaderas intenciones con la finalidad de tener a su presa entre las manos. Suelen engañar y escabullirse con facilidad. En contraste a la criatura “maligna”, el agente del mal resulta ser el monstruo de la historia, refiriéndonos no a su aspecto, sino a la descripción de una persona cruel y perversa. Vidal es un monstruo, la representación de la injusticia, el mal, la violencia, la muerte, la dictadura y el machismo durante la época en la que se desarrolla la historia. No cree en los cuentos de hadas debido a la decepción que sufre ante las obligaciones con su padre y el pesimismo ante la guerra.

Por último, están los de poderes satánicos. Aunque este engloba varios personajes, uno de los más comunes resulta ser la figura del mago o un tipo de maldad divina. En este tercer ejemplo podemos añadir al Hombre Pálido un Devorador de Niños<sup>168</sup>, quien se encarga de devorar a los niños que prueben un solo bocado de la mesa repleta de alimentos.

Sólo lo recordó al acercarse a su extremo de la mesa. Mirarlo de cerca la dejó sin aliento. Estaba desnudo, tal como en el libro; su piel pálida colgaba sobre sus huesos como una mortaja demasiado grande para él. Era una visión aterradora, pero lo peor era su rostro... o su falta de rostro.

La cara de la criatura era un vacío obscuro, desfigurada solo por dos fosas nasales y una boca fina como navaja: una hendidura manchada de sangre, enmarcada por pliegues de piel colgante. Y sus manos, inmóviles a los lados de su plato dorado, terminaban en garras negras y puntiagudas, con la piel de los dedos enrojecida de sangre. (Del Toro, Funke, 2019: 142)

El Hombre Pálido es un personaje paralelo al capitán Vidal, es sí mismo pero en su forma fantástica. Ambos aparecen en dos escenas similares. Sentados en un extremo de la mesa, con la chimenea de fondo y un gran banquete al frente. El Devorador de Niños representa la hambruna ocasionada por la guerra, así como el egoísmo del capitán al brindar pequeñas raciones de comida a la gente de los alrededores, dejándolos sin comer.

También, en la primera categoría perteneciente a las criaturas malignas, se pueden encasillar los héroes que actualmente están en la pantalla grande. Híbridos, con ciertas características de humanos y de alguna otra especie. Por ejemplo, el Hombre Anfibio<sup>169</sup>, personaje principal de la película *La forma del agua* (2017), quien, como su nombre lo indica, es mitad hombre, mitad anfibio y fue encontrado por una chica en un laboratorio. En esta categoría se pueden encontrar personajes que llevan una vida cercana a la realidad y que al ser híbridos les brinda un equilibrio entre el bien y el mal.

Así, se podrían mencionar diversos tipos de monstruos pero no sería suficiente. Las categorías son tan amplias que probablemente al intentar encasillarlos podrían surgir diversos conflictos respecto a las características, sobre todo cuando en la actualidad los monstruos resultan ser una mezcla de diversas culturas y un juego de elementos con significado.

¿Qué es la verdadera monstruosidad y qué implica el término? Enrique Gil Calvo hace una excelente reflexión acerca de ello:

<sup>168</sup> Véase anexo 1 y 2.

<sup>169</sup> Véase anexo 9.

Pero la verdadera monstruosidad no es la de quién está dispuesto a morir para cultivar su egolatría, sino la de quien se arroga el derecho a disponer de la vida de los demás, tanto si es atentando contra ellos para quitársela de primera mano como si sólo se trata de utilizarles como instrumento del propio placer soberano. Y para quien haga suya la máxima de que «nada de lo humano me es extraño», esta experiencia de la monstruosidad es la prueba suprema, por la que muchos desean atravesar a sabiendas de que no se puede salir indemne de ella. (Gil, 2006: 348).

## **El monstruo en la actualidad**

La poca luz de la noche desapareció un instante y ante un pestañeo, el monstruo y el hombre fueron uno solo. Bestia y hombre al mismo tiempo. Pasivo bajo la soledad, agresivo cuando es atacado. El monstruo en la actualidad tiene distintas vertientes, por lo que las características varían de acuerdo con su clasificación. Un monstruo no precisamente tiene que provocar sentimientos negativos como el miedo o terror, el monstruo es todo aquello que está fuera de lo ordinario, esto quiere decir que, si un hombre actúa de manera extrema o se muestra como una persona fuera de lo común, en otros términos, rompe con las leyes que rigen la naturaleza, automáticamente se encasilla como este ser que es parte de nuestro mundo desde tiempo atrás.

Es evidente que la anormalidad ante la cultura no es meramente aceptada, sino, basta con recordar las épocas antiguas, cuando una persona sufría algún tipo de enfermedad degenerativa o nacía con alguna deformación, esta era vista de una manera singular, como si fuese producto de lo grotesco, de lo monstruoso.

También, podemos constatar que debido a la falta de información, las personas creen y relacionan esta figura con algo que no es apto para menores, que es sinónimo de terror, pero que finalmente, no es así. Un monstruo puede ser tan hermoso como una piedra brillante, y tan feo como aquello que no quieres ver nunca más ni a la luz del día, de igual forma, puede ser tan amable como feo o tan horroroso como apuesto o normal.

Concluimos que, de acuerdo con la teoría aplicada de Yuri Lotman y Lucien Goldmann, todo aquello que esté insertado en la cultura forma parte de un simbolismo, pues es a través del arte que el hombre encuentra el punto exacto para plasmar su pensamiento y este puede contener una crítica constructiva pero también una queja o negativa hacia algo.

Por supuesto, el monstruo posee significación, con ello hacemos referencia que la figura fantástica no está insertada sin razón alguna dentro del mundo del hombre y que, por lo tanto, con su interpretación se pueden deducir problemas realmente preocupantes en la sociedad, sin olvidar que con ello se logrará comprender mejor a sí mismo y a lo que nos rodea.

## **Transgresión y desorden en el monstruo: del modernismo al posmodernismo** **Las eras del progreso y la regresión**

El mundo atraviesa cada determinado tiempo un cambio incesante debido a la necesidad del ser humano por renovarse, adaptarse y progresar, es por ello que hasta la actualidad existen etapas a lo largo de la vida a las cuales se les ha dado un nombre y se le han adjudicado características específicas con el fin de identificarla de otras. Entre las más importantes se encuentran el modernismo y posmodernismo, mismos que han generado un sinfín de teorías, ideas, debates acerca de sus diferencias y

similitudes, en especial el modernismo, a través del cual la humanidad dio un gran salto desligándose casi por completo de la época clásica, con ello quiero referirme de igual manera a que estos cambios se reflejaron especialmente en el arte, la forma de expresión del ser humano.

El modernismo dio pie a nuevas ideas, abrió la brecha de una nueva búsqueda de la pureza del arte y la innovación, es decir, se basaba en constantes rupturas y discontinuidades que negaban la tradición ocasionando que la sociedad se volviera compleja y caótica. Más allá de una reinención, el modernismo dejó envuelto al nuevo mundo en una crisis que más tarde se manifestaría por medio del posmodernismo. “El modernismo es vector de la individualización y de la circulación continua de la cultura, instrumento de exploración de nuevos materiales, de nuevas significaciones y combinaciones” (Lipovetsky, 1990: 88).

Como menciona Lipovetsky, la era del modernismo pretende liberarse del canon, rebelarse contra lo ya dado y, a partir de ello, propone un orden distinto que se inclina hacia la autodestrucción, que aunque en su momento pareció positivo debido al progreso, con el paso del tiempo resultó vacía y nula de originalidad. Por lo tanto, el posmodernismo, ante la crisis de la reciente era, centró su búsqueda en el pasado histórico al percatarse de que no podía reproducir lo que llevó al ser humano a vivir atrapado entre el capitalismo y una cultura antinómica.

A diferencia del modernismo, lo que ahora se presenta es el rescate de las características del pasado, tanto en el arte como en la sociedad, se evidenció la regresión a lo clásico y tradicional, donde la ideología y sociedad no parecieran una mezcla de ideas contrapuestas, donde había una forma establecida y donde se dio paso a la cultura popular para invisibilizar la línea trazada entre el arte y el comercio.

Uno de los motivos que dirigió la mirada del posmodernista al rescate y a la regresión fue la nostalgia por un pasado que difícilmente podía retomarse, ahora se tiene una sociedad que no es capaz de enfrentarse con el presente, con el tiempo y la historia y, para demostrar esta transición de una era a otra, tomo como ejemplificación la figura del monstruo en el arte narrativo y visual, para ello conviene subrayar que el posmodernismo se resume en “la búsqueda de la tradición, combinada con un intento de recuperación, parece más importante para el postmodernismo que la innovación y la ruptura” (Huysen, 1998: 152).

Con respecto a las características establecidas permanentes o ausentes en el monstruo durante este proceso de cambio, quisiera proporcionar una cita más de acerca de la posmodernidad que justifica una de las dificultades más grandes de la era: la falta de originalidad, en gran medida. “El postmodernismo ha perdido esa capacidad de alcanzar el valor asociado a la sorpresa a partir de su originalidad, excepto quizás en relación a ciertas formas de conservadurismo estético muy tradicionales” (Huysen, 1998: 157).

Ahora bien, aclarados los puntos principales que determinan el posmodernismo, simplifico la transición con un signo que ha estado presente a lo largo del tiempo y que hasta la actualidad sigue en un profundo intento por la renovación.

### **La (re)configuración del monstruo**

Por lo que se refiere a la figura del monstruo durante el modernismo, tenemos que, ante la idea de mostrar la realidad del hombre, el ser monstruoso se configuró como un medio de expresión enfocado principalmente en la estética. El ser monstruoso se instala entre la sociedad como una posibilidad, existe y en ocasiones es deformado para la risa. Se puede transformar a partir de un exceso que ter-

mina por convertirlo en un ser grotesco desde el punto de vista de Bajtín, marcado en su nueva teoría literaria moderna. No se trataba únicamente de rupturas, sino también de un constante juego del lenguaje que se basaba primero en colocar al lector en el centro del suspenso para luego confundirlo hasta sumergirlo en la angustia, amenaza y acabar en el terror con un final mayormente abierto. El monstruo moderno tenía derecho a su existencia, escondía detrás de una máscara su verdadera estética y vivía tanto dentro como fuera de la sociedad.

Desde el Siglo de las Luces, que arroja aún hoy sus últimos resplandores, las diversas filosofías de la época se basaron, absolutamente todas, en una ideología del control, una lógica de la dominación de las personas y de las cosas. Es posible, ante la dificultad cada vez más grande de controlarlas y regirlas, que el retorno a lo fatal y necesario –todo aquello en relación a lo cual no podemos hacer gran cosa– nos remita a pensar en el cambio, es decir, a lo que hace que el ser se encuentre en perpetuo devenir. (Maffesoli, 2005: 38)

En pocas palabras, la ideología del control mostraba la realidad bajo lo grotesco, por consiguiente, el hombre posmoderno consciente del caos ocasionado, comenzó a retomar su interés por volver al mundo clásico, en particular porque la figura del monstruo ya no poseía una estructura ordenada, es decir, basada en lo opuesto a la belleza o el canon y continuamente se añadían características que le quitaban su monstruosidad, con esto quiero referir a que la misma experimentación de cambio apenas alcanzaba a asombrar al público, se iba perdiendo el sentido por el cual fue creado. Uno de los recursos más usados fue el pastiche –frecuentemente confundido y relacionado con la parodia–, podemos añadir que ambos “implican la imitación o, mejor aún, el remedo de otros estilos y, en particular, de sus manierismo y crispamientos estilísticos” (Jameson, 2002: 18). De forma que:

De allí, una vez más, el pastiche: en un mundo en que la innovación estilística ya no es posible, todo lo que queda es imitar estilos muertos, hablar a través de las máscaras y con las voces de los estilos del museo imaginario. Pero esto no significa que el arte contemporáneo o posmodernista va a referirse de un nuevo modo al arte mismo; más aún, significa que uno de sus mensajes esenciales implicará el necesario fracaso del arte y la estética, el fracaso de lo nuevo, el encarcelamiento del pasado. (Jameson, 2002: 22)

Por otro lado, el posmodernismo se encuentra en el dilema de reconstruir lo perdido y tras el traumatismo del cambio se generan diversas ideas para sorprender al público. “Es en este sentido, igualmente, que los escritores y artistas de la hora actual no pueden ya inventar nuevos estilos y mundos: ya se han inventado; sólo son posibles una cantidad limitada de combinaciones; las singulares ya han sido pensadas” (Jameson, 2002: 22).

El monstruo permanece en el mundo real, se convierte en algo posible y se despoja de su monstruosidad, por lo que dicha adaptación enfoca al lector o espectador en un universo de lo desconocido, lo extraño e imposible.

La navaja de afeitar de Vidal era una maravilla con su hoja brillante, más afilada que los dientes de un lobo. Tenía mango de marfil y era de acero alemán. La había obtenido del aparador de una tienda saqueada en Barcelona, una tienda de artículos de alta gama para caballeros: neceseres de viaje, objetos de aseo personal, pipas, plumas y peines de carey. Para Vidal, sin embargo, esa navaja no era únicamente un artículo de aseo: era una herramienta que a un hombre le permitía cortar y morder. La navaja era sus garras, sus dientes. (Del Toro, Funke, 2019: 60)

Esta reinención del monstruo con nuevas características y estilos logra convivir con las ideas clásicas y evidentemente la mezcla de ambos retoma el objetivo primordial de dicha figura: generar miedo mediante la hiperrealidad, no se marca un límite, la realidad no se diferencia de la fantasía.

### Aproximaciones al *nuevo mundo*: posmodernidad

En conclusión, tras la sensibilidad de la modernidad, el hombre posmoderno recuerda aquello que marcó el origen de la aventura, transmite la nostalgia del pasado de manera escrita y visual mientras que, los obstáculos y errores atravesados durante el nomadismo le permiten advertir un evidente fracaso que requiere la reconfiguración del arte, en este caso, la del monstruo.

La producción cultural ha sido llevada hacia el interior de la mente, dentro del sujeto monádico: éste ya no puede mirar directamente con sus propios ojos el mundo real en busca del referente signo que, como en la caverna de Platón, debe dibujar sus imágenes mentales del mundo sobre las paredes que lo confinan. Si queda aquí algún realismo, es el “realismo” surgido de la conmoción producida al captar ese confinamiento y comprender que, por las razones singulares que fueren, parecemos condenados a buscar el pasado histórico a través de nuestras propias imágenes y estereotipos populares del pasado, que en sí mismo queda para siempre fuera de nuestro alcance. (Jameson, 2002: 26)

Es importante agregar que el observador se dinamiza, ya no se plantea un punto de vista determinado para su contemplación y el cuerpo se relaciona con el medio ambiente.

Las antenas se sacudieron y los extraños chasquidos que emitió su visitante le recordaron la máquina de coser de su padre, y la aguja que golpeaba suavemente contra un botón mientras confeccionaba un nuevo vestido para su muñeca.

—Eres un hada, ¿verdad?

Su visitante parecía no estar segura.

—¡Espera! —Ofelia tomó de la mesita de noche uno de sus libros de cuentos de hadas y comenzó a hojearlo para dar con la página que mostraba la silueta de papel negro que le gustaba observar tan a menudo—. ¡Aquí! —le mostró el libro abierto a su visitante—. ¿Ves? Esta es un hada.

Bueno, si la niña eso pensaba... La visitante de Ofelia decidió seguirle el juego. Se incor-

poró sobre sus patas traseras y, dándole la espalda a la niña, hizo que desaparecieran sus antenas y que su cuerpo largo y seco se asemejara a la diminuta mujer de la ilustración. Al transformarse, dio a sus alas una forma ligeramente distinta: hizo que parecieran hojas. Luego levantó las manos, ahora humanas, y, rozando sus puntiagudas orejas con sus dedos recién nacidos, comparó su nueva silueta una vez más con la ilustración. Sí, la metamorfosis era todo un éxito. De hecho, este cuerpo podía incluso resultar uno de sus nuevos favoritos, con todo y que en su vida inmortal había adquirido innumerables formas. El cambio era parte de su naturaleza. Era parte de su magia y su juego preferido. (Del Toro, Funke, 2019: 53-54)

Pongo por caso el caso de un pequeño cambia formas parecido a un insecto que Ofelia relaciona con un hada<sup>170</sup>. El ser fantástico sufre una metamorfosis, al igual que sucede con el monstruo. El cuerpo se relaciona con el entorno. Si el monstruo no hubiese cambiado de forma y hubiera negado ser un hada como el del libro probablemente la niña se asustaría. Estamos entonces ante una figura monstruosa que no provoca miedo, se adecúa y logra empatizar con la realidad, con lo que Ofelia conoce. Por esta razón, el monstruo es orientado a distintas formas conservando características específicas; el cuerpo y la estética juegan un papel esencial pero también aquello que lo rodea, es decir, el lugar donde coexiste.

### **Lo fantástico posmoderno: la interpretación del monstruo**

En resumen, la novela *El laberinto del Fauno* (2019) desarrolla los elementos principales de la literatura fantástica, por ende, los monstruos también pertenecen a lo fantástico y al ser una narrativa donde lo real e imposible coexisten, parte del contexto, es decir, de la realidad, se plasma en la obra.

Las tres historias, la de Ofelia, la princesa Moanna y la España de 1944 convergen en una donde lo irreal transgrede el mundo que se conoce, creando así, hechos fantásticos que ante la realidad extratextual e intratextual resultan inexplicables.

Lo fantástico exige constantemente que el fenómeno descrito sea contrastado tanto con la lógica construida en el texto como esa otra lógica —también construida— que es nuestra visión de lo real. La narración fantástica siempre nos presenta dos realidades que no pueden convivir: de ese modo, cuando esos dos órdenes —paralelos, alternativos, opuestos— se encuentran, la (aparente) normalidad en la que los personajes se mueven (reflejo de la del lector) se vuelve extraña, siempre postulado como excepción a una determinada lógica que organiza el relato, una lógica que no es otra que la de la realidad extratextual. (Roas, 2011: 41)

Por otro lado, los hechos fantásticos que nos hacen cuestionar el mundo en el que vivimos no solo se dan debido a objetos o narraciones del espacio sino también son consecuencia de las acciones de los personajes, de los diálogos y del lenguaje que el autor decide usar para que el mundo que describe sea similar al del lector.

<sup>170</sup> Véase anexo 5.

Tal es el caso del universo cinematográfico, los hechos fantásticos son mayormente adjudicados a lo que viven los personajes, en especial cuando hay presencia de monstruos, como hemos visto en la novela y en la película. Las escenas donde lo imposible se hace presente son principalmente cuando intervienen los seres monstruosos. Por ejemplo, cuando Ofelia se mete debajo de la cama de su madre para revisar la mandrágora, una raíz que el Fauno le proporcionó para que tanto el bebé como su madre estuvieran bien y es encontrada por el capitán Vidal, este le pregunta si estaba enferma, en el sentido de locura pues en la realidad del hombre solo era un pedazo de raíz maloliente, en cambio para la niña la mandrágora era un bebé<sup>171</sup>, como el feto de su hermano en el vientre de su madre. Dicho monstruo o ser fantástico se alimenta con leche fresca<sup>172</sup> y unas gotas de sangre, emite sonidos y sus raíces parecen darle forma de un bebé en crecimiento.

Luego arrojó la mandrágora al fuego.

—¡No! —Ofelia intentó alcanzar la raíz que se retorció, pero su madre la tomó de los hombros.

—¡Ofelia! ¡La magia no existe! —su voz estaba ronca de agotamiento y rabia por todos los sueños que nunca se hicieron realidad—. ¡Ni para ti ni para mí! ¡Para nadie!

Un agudo chillido se alzó desde el fuego. Era la mandrágora que ardía, se retorció de dolor y gritaba como un recién nacido mientras las llamas devoraban sus pálidas extremidades.

Carmen volteó hacia el fuego y, por un momento, Ofelia habría jurado que su madre presenciaba la magia ante sus ojos: que escuchaba los gritos, que veía la raíz retorcerse...

Pero de pronto perdió el aliento y se agarró del estribo de la cama. Sus piernas se vencieron y cayó al suelo, con los ojos como platos de pánico e incredulidad, mientras la mandrágora seguía chillando entre las llamas. (Del Toro, Funke, 2019: 197-198)

La mandrágora al ocasionar el malestar en la madre por ser consumida por ante el fuego rompe cualquier límite entre lo real e imaginario y la extrañeza aparece al igual que el miedo ante lo desconocido en el mundo intratextual y extratextual. Si la magia no existe, ¿entonces por qué permite que la tragedia suceda en el mundo posible? ¿Cuál es la realidad?:

Esa sería, a mi entender, la justificación —entrando en el terreno de la ficción literaria y cinematográfica— de los diversos monstruos y fenómenos imposibles que pueblan las narraciones fantásticas: encarnar simbólicamente nuestros terrores más universales, sintetizados en el arquetípico miedo a lo que escapa a nuestro conocimiento: «La emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido<sup>173</sup>». (Roas, 2011: 83).

<sup>171</sup> Véase anexo 8.

<sup>172</sup> Véase anexo 6.

<sup>173</sup> Lovecraft, H. (1984). *El horror en la literatura* (1927). Alianza: Madrid, 7.

Lo que Carmen, la madre de Ofelia, entiende por desconocido es lo que causa pánico en ella. Simbólicamente, la narrativa fantástica refleja nuestros miedos al mismo tiempo que nos hace preguntarnos si lo que conocemos es la única realidad existente. Como sucede con la niña al enterarse que es la hija del rey del Submundo: “¿De qué hablaba? Sus palabras la asustaron más que la noche o ese lugar tan alejado de la cama que entibiaba el cuerpo de su madre. Aunque a veces la deseemos, la magia verdadera es escalofriante” (Del Toro, Funke, 2019: 58).

Actualmente, lo fantástico está ligado a provocar que el ser humano ponga en duda su realidad, las historias ahora deducen que la sociedad vive bajo un constructo social, que todo está establecido bajo unas leyes establecidas y aquello no permite ver más allá de lo que realmente existe. Gracias a eso, el elemento de lo inexplicable y lo desconocido han tomado el lugar principal en la literatura fantástica, especialmente en el cine donde escasean los desenlaces regidos por la lógica, estos son inestables, dudosos y extraños, incluso rozan lo increíble, como el caso de la madre de Ofelia en *El laberinto del Fauno* (2019) ante la mandrágora.

Nuestros códigos de realidad —arbitrarios, inventados, pero, esto es lo importante, compartidos— no solo dejan de funcionar cuando leemos las narraciones fantásticas actuales, sino que actúan siempre como contrapunto, como contraste de unos fenómenos cuya presencia imposible problematiza el precario orden o desorden en el que fingimos vivir más o menos tranquilos. (Roas, 2011: 177)

Pero el papel del monstruo no se basa meramente en participar en el hecho fantástico, el ser monstruoso en la posmodernidad es un objeto de significación, su esteticidad, en conjunto con la trama a desarrollar, tienen el propósito de transmitir un mensaje o de igual forma, si el autor no lo crea con esa finalidad, de manera inconsciente el lector asocia su interpretación con el actual social.

En definitiva, lo fantástico —a través de vampiros, fantasmas, dobles y el resto de las figuras y motivos del imaginario sobrenatural— tiene que ver con los miedos colectivos que atenazan a los seres humanos, con todo aquello que escapa a los límites de la razón. (Roas, 2011: 92)

Prueba de lo dicho por Roas es el *Hombre Pálido*<sup>174</sup>, al significar la hambruna ante la guerra, el monstruo tiene la piel casi adherida a los huesos, demostrando la escasez de comida entre los habitantes del pueblo y a su vez es un personaje en paralelo al capitán Vidal pues es debido a él que las raciones de comida son insuficientes. El *Hombre Pálido* se alimenta de niños inocentes que intentan obtener un poco de comida de gran banquete como el capitán Vidal acaba con las vidas de los rebeldes, quienes también son inocentes e intentan saquear la bodega de provisiones para sobrevivir en una situación tan precaria. Y la sangre en la boca así como en las manos es una evidencia de las muertes provocadas por el capitán Vidal y el monstruo. Por último, su nariz no es tan pronunciada porque las manos toman mayor importancia al ser un símbolo de la violencia, son la extremidad con la cual atrapan a sus víc-

<sup>174</sup> Véase anexo 1 y 2.

timas. El tacto y la vista son los sentidos que minimizan al olfato, tanto que el Hombre Pálido no reconoce la presencia de su víctima por el aroma, sino por la vista. Como dato extra, el mismo director Guillermo del Toro ha dicho que el adjetivo «pálido» hace referencia al hombre blanco, lo cual es una crítica al mal provocado por este en la sociedad. Pero esa no es la única, hay otras semejanzas: la pintura de *Saturno devorando a sus hijos* del pintor Francisco de Goya, el mito de Perséfone, el mito de las Grayas y la representación de Cronos por el reloj de arena en la misma escena del Hombre Pálido.

Lo que hay que evidenciar es cómo lo fantástico ha ido transformándose (aun conservando muchas de sus convenciones formales y temáticas) en función de los cambios en nuestro trato con lo real. Lo fantástico contemporáneo asumen —como dije antes— que la realidad es fruto de una construcción en la que todos participamos. Pero dicha asunción no impide que siga siendo necesario el conflicto entre lo narrado y la (idea de) realidad extratextual para que se produzca el efecto de lo fantástico. Porque su objetivo esencial es cuestionar dicha idea. (Roas, 2011: 154-155)

En suma, la creación de la figura del monstruo no parte de un mundo desconocido, a pesar de ser criaturas diferentes a lo que se conoce, sus características estéticas y su actuar se basan en el contexto social, en la cultura, en la sociedad, en todo aquello que se aprende, con esto se llega a la conclusión que la realidad y la fantasía no son totalmente opuestos y una existe a causa de la otra.

“Si examinamos la historia de lo fantástico, comprobaremos que están íntimamente relacionados: una progresiva e incesante intensificación de la cotidianidad, unida a una constante búsqueda de nuevas formas de comunicar, de objetivar lo imposible” (Roas, 2011: 175).

Entonces, la fantasía posmoderna no sigue las reglas, toma diferentes elementos y los adapta, unas veces hace uso de todas las herramientas y otras basta con usar dos para crear ese ambiente fantástico. Asimismo, la re(configuración) del monstruo no está solo vigente en la actualidad, cada una de las épocas tuvo que pasar por el mismo proceso para que la literatura fantástica continúe en las historias que se narran. El ser monstruoso significa, representa y es identidad.

## Conclusión

El monstruo fantástico posmoderno no siempre busca provocar miedo, por el contrario, genera empatía con el lector, sugieren lo que está mal en la realidad, la cuenta desde otra perspectiva, mediante el otro. Lo grotesco, lo feo y anormal es aceptado y deja a un lado los prejuicios. Por ende, la figura del monstruo está mayormente ligada en la posmodernidad a un hombre que cruza los límites de la moralidad. Es temible por su actuar y no por la apariencia que suele ser engañosa, ya que la realidad del lector parece un conjunto de reglas que la fantasía rompe, de ahí que se cuestione el lugar en el cual habita.

Este ser fantástico no puede definirse, abarca cuestiones del bien y del mal, es un monstruo porque transgrede las líneas entre lo posible y lo imposible. No se encasilla de una forma u otra, es mutable, cambia constantemente para transmitir un mensaje o simplemente como medio para cuestionar las diversas realidades, ya sea individual o colectiva.

Es común encontrar en la cultura popular una infinidad de monstruos fantásticos que retoman elementos clásicos puesto que son parte de la sociedad, de un pasado del ser humano. Sin embargo, en la posmodernidad se reinventa, adapta lo tradicional para simbolizar ideas que funcionen armónicamente con lo actual, tal como se ha visto en el personaje del fauno. El monstruo y el posmodernismo tienen en común la búsqueda por sorprender al público (o lector), crean combinaciones de todo lo que conoce con la finalidad de no caer en lo repetitivo pues aquello podría dejar de causar emociones en los hechos fantásticos al confrontar lo real e irreal. Lo fantástico es un tema en constante debate, la presente aportación demuestra que este tipo de literatura va de la mano del desarrollo del ser humano, justifica que los elementos planteados en un principio, cuando lo fantástico se conceptualizó, se han modificado con el paso del tiempo y conforme los creadores de estas narrativas continúen imaginando, la teoría irá creciendo, adaptándose y sufriendo una metamorfosis como la figura del monstruo. Esto no implica que las definiciones sean erróneas, por el contrario, al ser un tema relacionado con el contexto, pueden existir una gran variedad de ellas. Intentar definir la literatura fantástica posmoderna es también limitar la imaginación.

Hay que tomar en cuenta que el ser humano solo conoce una realidad, la que vive, en la que se desenvuelve a diario, la misma que se ha ido forjando a través de los siglos pero hay una infinidad de mundos posibles como los hay imposibles. Si la fantasía deriva de lo conocido, podría haber un sinfín de variantes de mundos irreales, demasiadas combinaciones a partir de lo que está en la conciencia real, en un solo individuo.

La esencia de este trabajo es la vinculación de la literatura fantástica con la sociocrítica y la significación del monstruo a partir de tres clasificaciones que aunque son mínimas ante el extenso mundo de lo fantástico, permiten tener una mejor visión de los tipos de monstruos ocultos entre el mundo real e imaginario, puesto que las teorías no involucran una categorización de dicho ser fantástico. Cabe agregar que la propuesta de Gil Calvo no es una limitante, es una base para echar a andar la imaginación y obtener una perspectiva general de lo que podría ser un monstruo, así como brindarle una mayor importancia a su significación.

El cartel de la película de *El laberinto del fauno* colgaba en las paredes de la casa donde escribo antes de que Guillermo del Toro me propusiera transformar en palabras todo su mágico universo. Desde el primer momento consideré que era ejemplo perfecto de lo que es capaz de hacer la fantasía puede ser a su vez poética y política, y eso es una herramienta perfecta para comprender la realidad fantástica de nuestra existencia. (Del Toro, Funke, 2019: 277)

Por consiguiente, el estudio y análisis de la representación del monstruo en conjunto con las ciencias y el arte, como aplica en este caso, podría generar un mejor panorama a lo que somos como sociedad, como personas e incluso como significado. En el monstruo, producto de nuestra imaginación, de lo desconocido y lo creado a partir de los miedos se puede conocer todo lo que resguarda la mente de un

individuo y de igual manera, lo que piensa todo un colectivo. Sea de manera individual o en conjunto, los seres fantásticos aportan conocimiento, albergan ideas y hacen que cuestionemos el mundo en el que vivimos. En otras palabras, la literatura fantástica posmoderna y el monstruo tienen un papel importante en el arte, existen por una razón y contribuyen a explorar la realidad, la evolución, la forma de comunicarnos hasta la extrañeza del mundo.

## Bibliografía

Antón, L. (2017) “Reconociéndose como lo otro. La narrativa audiovisual del re-encuentro de la mujer con el monstruo” en Fotocinema. Revista Científica De Cine Y Fotografía, (15), 87-109. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2017.v0i15.3498>

Arnheim, R. (2009) “Pensamiento visual”, Barcelona: GG.

Bajtín, M. (2003) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Franco Rabelais*, Madrid: Alianza Editorial.

Bottom, F. (2010) “Los juegos fantásticos”, México: Universidad Nacional Autónoma de México Facultad de Filosofía y Letras.

Calleja, S. (2005) “Desdichados monstruos: la imagen grotesca y deformada de «el otro»”, en Los nuevos rostros del monstruo, Madrid: Ediciones de la Torre.

Cohen, D. (1989) “La enciclopedia de los monstruos”, México: Edivisión.

Cotterel, A. (2008) “Mitos. Diccionario de mitología universal”, Barcelona: Ariel.

Del Toro, G. (Director). (2006) “El laberinto del Fauno” [Film]. Coproducción España-México-Estados Unidos, Estudios Picasso, Tequila Gang, Telecinco, Sententia Entertainment, Esperanto Filmoj, Wild Bunch.

Del Toro, G. (2019) “El laberinto del Fauno”, México: Alfaguara.

Del Toro, G. (2019) “En casa con mis monstruos”, México: Océano/Turner.

Di Nucci, H. (2010) “Diccionario de mitología: dioses, diosas, héroes y seres mitológicos de todo el mundo”, México: Océano.

Eco, H. (2007) “Historia de la fealdad”, Barcelona: Lumen.

Farga, M. (2011) “Monstruos y prodigios: el universo simbólico desde el Medievo a la edad moderna”, México: Universidad Iberoamericana de Puebla.

Gil Calvo, E. (2006) “Máscaras masculinas: héroes, patriarcas y monstruos”, Barcelona: Anagrama.

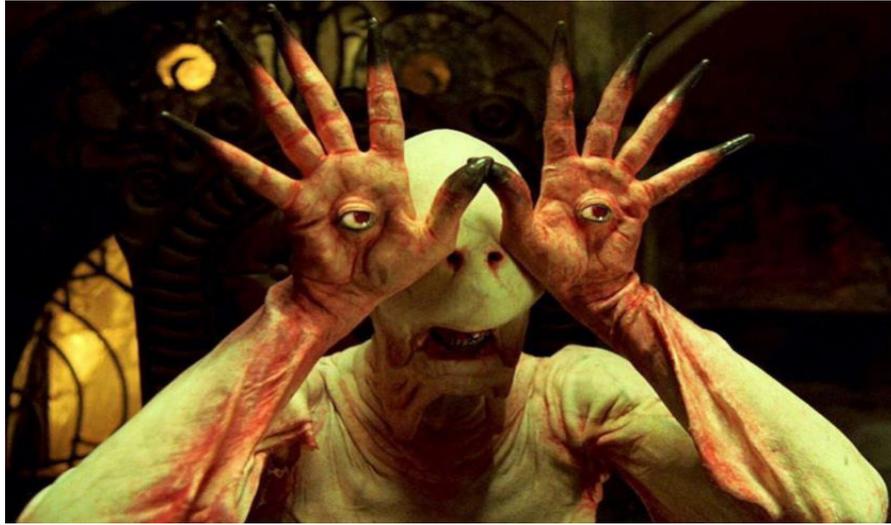
Gil, E. (2006) “Máscaras masculinas: héroes, patriarcas y monstruos”, Barcelona: Anagrama.

Goldmann, L. (1975) “Marxismo y ciencias humanas”, Buenos Aires: Amorrortu.

- González, C. (ed.). (1993) *“La otra historia: sociedad, cultura y mentalidades”*, Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Huyssen, A. (1988) *“Modernidad y postmodernidad”*, en *En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70*, ed. J. Picó, trad. A. Torregrossa, Madrid: Alianza Editorial.
- Jameson, F. (2002) *“El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998”*, Buenos Aires: Manantial.
- Kappler, C. (2004) *“Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media”*, Torrejón de Ardoz: Akal.
- Llaugé, F. (2013) *“Diccionario universal de ángeles, demonios, monstruos y seres sobrenaturales”*, España: Ediciones Obelisco.
- Le Goff, J. (1991) *“Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval”*, Barcelona: Gedisa.
- Lipovetsky, G. (1990) *“La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo”*, Barcelona: Anagrama.
- Lotman, I. (1996-2000) *“La semiósfera III. Semiótica de las artes y la cultura”*, Madrid: Cátedra Valencia, Universitat de Valencia.
- Maffesoli, M. (2005) *“El nomadismo”*, Vagabundos metafísicos. México: FCE.
- Merleau-Ponty, M. (1985) *“Fenomenología de la percepción”*, México: Origen/Planeta.
- Mora, M. (2007) *“Los monstruos y la alteridad. Hacia una interpretación crítica del mito moderno del monstruo”*, Heredia: Universidad Nacional, Escuela de Filosofía.
- Munck, T. (2001) *“Historia social de la ilustración”*, Barcelona: Crítica.
- Nobile, A. (1992) *“Literatura infantil y juvenil: la infancia y sus libros en la civilización tecnológica”*, Madrid: Morata.
- Piñol, Marta (ed.). (2015) *“Monstruos y monstruosidades. Del imaginario fantástico medieval a los X-Men”*, Barcelona: Sans Solei Ediciones.
- Roas, D. (2001) *“La amenaza de lo fantástico”*, en *Teorías de lo fantástico*, Madrid: ed. D. Roas, Arco/Libros.
- Roas, D. (2011) *“Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico”*, Madrid: Páginas de Espuma.
- Santesteban, H. (2003) *“Tratado de monstruos”*, Ontología teratológica, México: Plaza y Valdés.
- Sung, M. (2013) *“De la narración literaria a la narrativa visual. Proyecto de ilustración”*, Valencia: Valencia: Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts.
- Thompson, J. (1998) *“Cultura visual e identidad. Los media y la modernidad”*, Barcelona: Paidós.

Todorov, T. (1998) *Introducción a la literatura fantástica*. Coyoacán: México.

## Anexos



Anexo 1. El Hombre Pálido.

Del Toro, G. (Director). (2009) *“El laberinto del Fauno”* [Film]. Telecinco Cinema, Tequila Gang, Warner Bros, Esperanto Filmoj.



Anexo 2. Del Toro, G. (2019) *“El Hombre Pálido”*, Exposición *En casa con mis monstruos*: Guadalajara, México.



Anexo 3. Del Toro, G. (2019) “*Pan, el fauno*”, Exposición *En casa con mis monstruos*: Guadalajara, México.



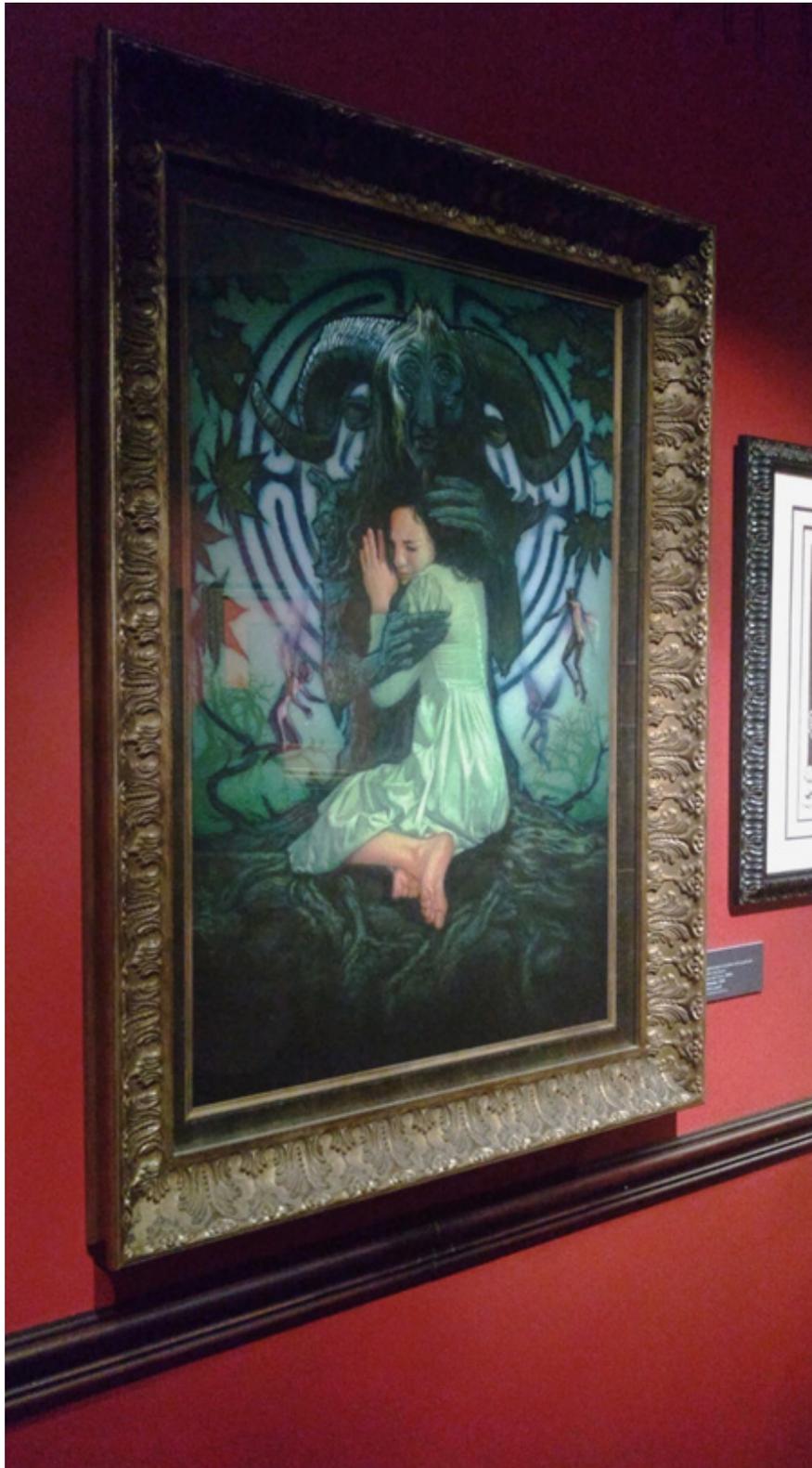
Anexo 4. Del Toro, G. (2019) “Pan, el fauno”, Exposición *En casa con mis monstruos*: Guadalajara, México.



Anexo 5. Del Toro, G. (2019) “*Pan, el fauno con sus hadas en el bolsillo*”,  
Exposición *En casa con mis monstruos*: Guadalajara, México.



Anexo 6. Del Toro, G. (2019) “Ofelia con la mandrágora en leche”, *The World is a Cruel Place*. Exposición *En casa con mis monstruos*: Guadalajara, México.



Anexo 7. Del Toro, G. (2019) “Ofelia protegida por el fauno”, Exposición *En casa con mis monstruos*: Guadalajara, México.



Anexo 8. Del Toro, G. (2019) “Mandrágora real perteneciente a Guillermo del Toro”, Exposición *En casa con mis monstruos*: Guadalajara, México.



Anexo 9. Del Toro, G. (2019) “*El Hombre Anfibio del filme La forma del agua*”, Exposición *En casa con mis monstruos*: Guadalajara, México.



**NORMAS**

**EDITORIALES**

## NORMAS EDITORIALES

La *Revista Yucateca de Estudios Literarios*, editada por la Facultad de Ciencias Antropológicas de la Universidad Autónoma de Yucatán, es una publicación especializada en el área de las humanidades que privilegia las aportaciones en las disciplinas de la Literatura, la Filosofía y la Lingüística; se interesa por las interpretaciones y el análisis de los discursos socioculturales de todas las épocas y de todas las regiones.

La revista incluye artículos producto de investigación, notas críticas, ediciones críticas y reseñas. Todos los materiales propuestos a esta *Revista Yucateca de Estudios Literarios* son sometidos a dictamen por dos especialistas anónimos. El resultado final de la evaluación será notificado al autor en un plazo de sesenta días hábiles a partir de la fecha de recepción de la obra. En el caso de los artículos, el autor deberá incluir, en español y en inglés, un resumen de 60 a 100 palabras y entre 4 y 6 palabras clave, así como la traducción a la lengua inglesa del título del trabajo. Un autor no puede colaborar en dos números consecutivos. Los evaluadores tampoco dictaminan trabajos para dos números consecutivos.

### **Criterios generales:**

- Artículos: entre 15 y 30 cuartillas.
- Notas críticas: entre 6 y 14 cuartillas.
- Ediciones críticas de obras no mayores de 25 cuartillas.
- Reseñas: entre 2 y 6 cuartillas. Debe incluir al inicio del texto la ficha bibliográfica del texto reseñado. En archivo aparte enviar la carátula del libro reseñado en formato JPG con resolución de 300 ppp a color.
- Tipografía: Times New Roman 12 puntos, interlineado sencillo. Sangría de 0.5 cm.

No se utiliza separación interparrafal. Los números romanos y las siglas se escriben con versalitas, cuyo tamaño equivaldrá a fuente 11 para cuerpo del texto, nueve para párrafo sangrado y 8 para notas al pie, o pies de imágenes. Los acrónimos se escriben con inicial mayúscula y las demás en minúsculas. Para destacar conceptos se usa cursivas.

Las notas explicativas deben escribirse al pie de la página, con fuente tamaño 9, y estar numeradas. Al final de la colaboración aparecerá la sección de Bibliografía citada.

Las citas de cuatro o menos líneas se escriben en el cuerpo del texto entre comillas, a partir de cinco líneas, en párrafo sangrado, con letra de 10 puntos, precedidas de dos puntos, separadas del cuerpo del texto. A cualquier cita sigue su referencia (apellido del autor, año de la edición: número de página). Todas las obras mencionadas deben ser referidas en el cuerpo de texto y en la bibliografía final. No se utilizan locuciones latinas.

Los cuadros y tablas son enviados tanto en el cuerpo del texto (mismo que puede estar en Word o en ODT), como en archivo aparte, con formato de PDF (esto por si se deformaran los cuadros y las tablas durante el proceso de edición, tuviéramos la versión original). Planos, dibujos y fotografías, son enviados en formato JPG con una resolución a partir de 300 ppp.

Las imágenes, planos y fotos, llevan al pie de sí mismos su referencia en fuente tamaño 9 con negritas y centrada. Si tiene título el pie de imagen abarcará dos líneas, una para él otra para la referencia. Van separadas del texto anterior por una línea vacía, y del texto consecutivo por dos.

Para las ediciones críticas, las notas originales de la obra irán tal como en esta aparezcan; las introducidas por el editor estarán marcadas con números romanos.

Las transcripciones de las obras (para el caso de las ediciones críticas) se realizan en fuente Arial de 11 puntos.

## **Bibliografía**

### **Formato para ficha de libro completo:**

Apellido(s) del autor, Nombre(s) del autor (año de publicación) *Título del libro*, Ciudad de edición: Editorial. (formato para fichas de libro completo) [Traducción: Nombre(s) Apellido(s) del traductor; año de la primera edición].

Apellido(s) del autor, Nombre(s) del autor (año de publicación) *Título del libro*, Ciudad de edición: Editorial. (formato para fichas de libro completo) [Traducción: Nombre(s) Apellido(s) del traductor; año de la primera edición].

### **Para citar dos obras de un mismo autor:**

Apellido(s) del autor, Nombre(s) del autor (año de publicación) *Título del libro*, Ciudad de edición: Editorial. (formato para fichas de libro completo) [Traducción: Nombre(s) Apellido(s) del traductor; año de la primera edición].

— (año) *Título del libro*, Ciudad: Editorial. [Traducción: Nombre(s) Apellido(s) del traductor; año de la primera edición]. (Formato para segunda y sucesivas fichas de un mismo autor).

### **Formato para ficha de artículo en revista o capítulo en un libro:**

Apellido(s) del autor, Nombre(s) del autor (año de publicación) “Título del artículo”, en Apellido(s), Nombre(s) (editor/director/coordinador): *Título del volumen colectivo*, Ciudad, Editorial: página de inicio-página de término. [Traducción: Nombre(s) Apellido(s) del traductor; año de la primera edición].

### **Formato para sitios web:**

Apellido, Nombre del autor (Año). “Título del artículo”, revisado el día de mes de año, en *Nombre de la publicación* en: <https://goo.gl/> (las direcciones deben ser las acortadas, para lo que se recomienda usar el Google URL shortener).

**El autor enviará una síntesis curricular que incluya:**

**Nombre completo.** Grado académico por la institución donde lo obtuvo. Adscripción institucional actual, país. Publicaciones recientes (máximo tres); correo electrónico.

**Estructura del nombre del archivo**

RYEL\_apellido1\_nombre\_titulo\_de\_colaboración (sin nexos), ejemplo:

RYEL\_Cortés\_Rocío\_imagen\_mujer\_novela\_histórica\_Justo\_Sierra\_O'Reilly

