



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE YUCATÁN
FACULTAD DE CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS

AÑO 10 | NÚMERO 12

MAYO 2022

ISSN 2007-8722

REVISTA YUCATECA DE ESTUDIOS LITERARIOS



Revista Yucateca de Estudios Literarios, año 10, número 12, es una publicación semestral, enero-junio 2022, 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 mayo de 2022.



REVISTA YUCATECA DE ESTUDIOS LITERARIOS

AÑO DIEZ, NÚMERO DOCE
MAYO 2022



DIRECTORIO
Revista Yucateca de Estudios Literarios
Número 12, Mayo 2022

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)
Diana Soberanis Mena (UADY)
Corrección de Estilo

Patricia Stephanie Salazar Contreras
Diagramación

Adriana Marisol Magaña Pérez
Diseño de portada



REVISTA YUCATECA
DE ESTUDIOS
LITERARIOS

Índice

Revista Yucateca de Estudios Literarios
Número 12
Mayo 2022

Editorial.....8

ARTÍCULOS

Guerra de castas y ética de la ficción: las compañías literarias en *El llamado de los tunk'ules* y *Península, península*.....12

Gerardo Allende Hernández

CEPHCIS-UNAM

“Cuaderno de los sueños”, de Manuel Iris: Un discurso metapoético, un cosmos de la palabra.....35

Kenia Aubry Ortegón

Universidad Autónoma de Campeche

Apuntes sobre un explorador francés olvidado: Désiré Charnay.....46

Luc Capique

Centro de Investigación ALTER

Auto-comprensión y modos o maneras de la acción social en *El alimento del artista* de Enrique Serna.....58

Horacio González López - Irene Marquina Sánchez - Irsa Yésica Ruiz Villa

Universidad Veracruzana

Índice

Revista Yucateca de Estudios Literarios
Número 12
Mayo 2022

Los estudios literarios y la vida cotidiana.....78

Mauricio del Olmo Colín

Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa

RESEÑAS

Un recorrido abstracto y virtuoso por la literatura mexicana de la mano de

Kenia Aubry.....89

Mayté Guadalupe Cámara Yamá

Universidad Autónoma de Yucatán

Reeves, Matthew G. 2022. *The Batman*. Warner Bros. Una acérrima

aproximación al murciélago.....92

Víctor Andrés Nieto Alonzo

Universidad Autónoma de Yucatán

Desde otros caribes, fronteras, poéticas e identidades: un rasguño al silencio.....98

Diana Soberanis Mena

Universidad Autónoma de Yucatán

Normas Editoriales.....104

Editorial

En un escenario de pos pandemia, donde lo digital ha cobrado fuerza y se ha convertido en herramienta indispensable, la comunicación es fundamental para entender y explicar el mundo desde las literaturas. Hoy en día, todo análisis discursivo es un bien intelectual que sirve a la cultura, pues implica un aprendizaje profundo (deep learning) que el uso masivo de lo digital redujo. El presente número de la Revista Yucateca de Estudios Literarios es un viaje al pensamiento libre a través de artículos críticos y profundos que develan diálogos de hondura académica.

Las publicaciones digitales como la Revista Yucateca de Estudios Literarios son un ejercicio de pensamiento y comunicación. Así lo demuestran los artículos que aquí ofrecemos, como el de Gerardo Allende que expone los límites entre la ficción y la historiografía de la Guerra de Castas en dos obras: El llamado de los tuunkùles y Península, península. Por su parte Kenia Aubry explora el discurso metapoético en la obra de Manuel Iris. Otra aportación relevante es la que explora los viajeros por Yucatán en el artículo de Luc Capique, quien narra las andadas de Desiré Charnay por la península, acompañado de imágenes que amablemente fueron autorizadas para su publicación en este número por el Museo du Quai Branly – Jacques Chirac de París.

El artículo de Horacio González, Irene Marquina e Irsa Ruiz destaca el tema de la acción social en la obra de Enrique Serna, El alimento del artista. Por último, Mauricio del Olmo Colín nos presenta un vivo artículo de hondura reflexiva sobre los estudios literarios y la relación con la vida cotidiana.

En La espiral del silencio, Elisabeth Noelle-Neumann advertía los peligros de la opinión única, la cual se produce en el individuo que, si bien es capaz de tener un pensamiento autónomo, termina por crear conexiones con su entorno político, cultural, social y económico, de tal manera que regresa al pensamiento colectivo. De ahí que todo ejercicio académico de escritura y diálogo termine reafirmando la intelectualidad, hoy en día tan despreciada. Sin estos diálogos y controversias del pensamiento, sin leer y la cultura escrita, la confianza y los referentes de nosotros mismos terminan por convertirnos en seres recelosos y paranoicos.

Como podrá apreciar el desocupado lector en este número de la Revista Yucateca de Estudios Literarios, los rumbos de la revista plantean nuevas preguntas, nuevas exploraciones e indagaciones, sin faltar las inquisiciones, siempre, desde las palabras y las letras. Ciencia, palabras y análisis es lo que este número ofrece.

Alejandro Loeza Zaldívar
Director Editorial



ARTÍCULOS





GUERRA DE CASTAS Y ÉTICA DE LA FICCIÓN: LAS COMPAÑÍAS LITERARIAS EN *EL LLAMADO DE LOS TUNK'ULES* Y *PENÍNSULA, PENÍNSULA**

Gerardo Allende Hernández
CEPHCIS-UNAM

Resumen

El presente artículo ofrece un análisis comparativo de las novelas *El llamado de los tunk'ules* (2011) y *Península, Península* (2008) y a partir de la ética de la ficción de Wayne C. Booth (2005).

La intención principal es evidenciar la pluralidad de efectos éticos que la literatura puede provocar en dos obras que (i) se sitúan en un mismo territorio: la península de Yucatán, (ii) tienen el mismo contexto histórico: la Guerra de Castas y (iii) comparten personajes que motivan el devenir ético de su narrativa. Mostraremos que la pluralidad de efectos éticos resulta efectiva gracias a los recursos (retóricos, irónicos y éticos) y a la propuesta del carácter de ciertos personajes que se ponen en juego.

Palabras clave: ética, retórica, ficción, Yucatán, Booth, literatura

THE CASTE WAR AND ETHICS OF FICTION: A VOYAGE THROUGH *EL LLAMADO DE LOS TUNK'ULES* AND *PENINSULA, PENINSULA*.

Abstract

The present article offers a comparative analysis about the novels *El llamado de los tunk'ules* (2011) and *Peninsula, Peninsula* (2008) considering the fundamental aspects of Wayne C. Booth's ethics of fiction (2005). Our main purpose is to note the plurality of ethical effects that literature can produce from works that i) take place in the same territory: the Yucatán Peninsula, ii) has the same historical context: the Caste War and iii) share some characters and events that determine the ethical flow of this narratives.

We will show that such ethical effects are effective because of the way the authors put in play certain resources (rhetorical, ironical, ethical) and because of the proposal of the character's character..

* Agradezco el apoyo del Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, así como al doctor Adrián Curiel Rivera por su valiosa asesoría para la realización del presente artículo

Key Words: ethics, fiction, Yucatan, Booth, literature

Introducción

El llamado de los tunk'ules (2011)¹⁶³ de la escritora maya Sol Ceh Moo, da cuenta del papel libertario en Yucatán¹⁶⁴ del general rebelde y anticolonialista Santiago Imán, quien, recordando a aquel aqueo de intonsa cabellera, sale de su encarcelamiento político por enfrentar al gobierno centralista de Santa Anna y emprende el regreso a casa, a Tizimín, durante una tarde lluviosa de 1839 para reencontrarse con su esposa María Nicolasa Virgilio, quien lo espera sin tejer, pero pacientemente y con las mismas ansias de libertad.

La novela acontece durante los ocho años de rebeldía maya encabezada por Imán, previo al inicio de la Guerra de Castas, y termina en 1953 con la muerte de Imán, olvidado, deprimido y decepcionado ante el devenir del proceso de liberación que él había comenzado.

El nudo ficcional de esta novela y que constituye el gesto decisivo de la narrativa, pues la desmarca de ser tan solo un relato histórico o biográfico, es la irrupción de un mito maya en la historia que trastoca y reconfigura las coordenadas de la relación entre ficción, historia y realidad: después de una dolorosa derrota frente al ejército centralista, Santiago Imán, en un estado ético-existencial propicio, es guiado por el Uicab Ek y su sabiduría ancestral para incorporarse en el mito maya de “El Volador” y así lograr la victoria frente a sus adversarios. Así entrelazadas, historia y mito consiguen generar una atmósfera que más que de realismo mágico, se antoja como una mitología realizada, como una ironía que da cuenta de lo imposible que resulta abandonar la esperanza ante lo imposible, pero a la vez es inevitable tocar suelo en la confrontación de una persona consigo misma.

El llamado es una obra bastante económica en cuanto a personajes se refiere, pues a pesar de la presencia de figuras paradigmáticas de la Guerra de Castas como los gobernadores Barbachano y Méndez o como los caciques mayas Jacinto Pat y Cecilio Chí, Ceh Moo centra su atención narrativa y sus recursos retóricos en la figura de Santiago Imán y su destino, el cual, como hemos dicho, a ratos se desmarca de los tenores históricos de la guerra y alcanza plena autonomía de sentido narrativo y ético.

Por su parte, *Península, Península* (2008)¹⁶⁵ escrita por Hernán Lara Zavala, se desarrolla durante la Guerra de Castas: comienza en 1847 y termina en 1953; va desde el autoexilio de Miguel Barbachano a Cuba, hasta la resistencia de los cruzoob, pasando por el asesinato del maya Manuel Antonio Ay y la tensión del avance de los mayas desde el oriente hacia Mérida.

Península es una novela densamente habitada y en su sobrepoblación el protagonismo termina por distribuirse casi de manera democrática, según la conveniencia de las intenciones narrativas, al punto que hay capítulos que gozan de plena autonomía, como aquel en el cual se narran los recuerdos carnales de la juventud del obispo Arrigunaga o en los diarios de la señorita Bell, la institutriz inglesa que llega a la península.

A pesar de esta sobrepoblación, el núcleo narrativo se encuentra en José Turrisa, el avatar literario de Justo Sierra O'Reilly, en torno a quien la narrativa va fluyendo y, el mismo inmerso en ella, se envuelve un nudo amoroso a partir del cual el carácter histórico de la narrativa se desdibuja y estira sus propios límites entre la realidad y la ficción.

¹⁶³ En adelante *El llamado*, para abreviar.

¹⁶⁴ Ver: Campos García (2013: pp.113-196); Taracena (2013)

¹⁶⁵ En adelante *Península*, para abreviar.

En *Península* el agua corre subrepticia, por debajo de la superficie; de esa superficie geográfica que es análoga a la humana, es una superficie que se identifica con el devenir social. Así como “la piedra blanca, la piedra ocre, piedra caliza, calcárea y porosa” la sociedad yucateca, en su dureza, se resiste a descender a lo profundo, a las entrañas de su carácter. Pareciera que a la península en su geografía le va ya su propia estructura social.

Toda la novela está permeada por el juego de superficies espaciales y superficialidades personales que, incorporadas en unos cuantos personajes y como los cenotes, permiten abrir intersticios para descender a lo esencial, a ese “río de silencios” que dan substancia ética a las existencias de la novela. Debajo de esa “loza pétrea” de la sociedad yucateca, hallaremos en las personajes “un río de palabras, de voces y de historias.”

En el presente artículo se ofrece un análisis comparativo de estas novelas. Se toma como punto de partida la crítica ética de la ficción de Wayne C. Booth (2005).

La intención principal es mostrar la pluralidad de efectos éticos que la literatura puede provocar en dos obras que se sitúan en un mismo territorio (la Península de Yucatán), en un mismo contexto histórico (la Guerra de Castas) y que comparten algunos personajes y sucesos que autorizan un análisis ético.

Se mostrará que dicha pluralidad de efectos resulta efectiva gracias a los recursos narrativos (retóricos, irónicos y éticos) y a la propuesta del carácter de ciertos personajes que estas narrativas ponen en juego.

En lo que sigue se procede de la siguiente manera: en el primer apartado se exponen las características de la crítica ética de la ficción de Wayne Booth, poniendo énfasis en el método de “coducción” y en la notas o categorías de la amistad como criterio ético de análisis narrativo.

Contado con los recursos Booth nos ofrece y con una visión panorámica de las ficciones en cuestión, en el tercer apartado se realiza una crítica ética de las compañías que *Península* y *El llamado* nos proponen a través de sus personajes. Se evalúa, en primera instancia, aquellas compañías que ambas novelas comparten: Miguel Barbachano, Santiago Méndez, Cecilio Chí, Jacinto Pat; y los personajes singulares de cada una de ellas: Santiago Imán en *El llamado* y Justo Sierra O’Reilly (a.k.a José Turrisa, a.k.a “el novelista”) para comparar los distintos efectos que motivan y el papel ético que juegan dentro de ellas.

A modo de conclusión (o, en todo caso de coducción) se recapitula sintéticamente lo argumentado en los apartados anteriores.

1. La literatura como compañía: Wayne Booth y la ética de la ficción

La obligación principal, a la que se someten todas las personas, es hacer de una misma el mejor carácter posible, dadas las propias circunstancias. Tomar esa obligación seriamente, al pensar en la narrativa, nos conducirá a interesantes replanteamientos de nuestras responsabilidades para con otras personas.

W.C. Booth

Deudora de la escuela neoaristotélica de Chicago (García, 2000), la ética de la ficción de Wayne C. Booth constituye el último eslabón de su aproximación retórica a la literatura, de su retorología junto con la retórica de la ficción y la retórica de la ironía. La ética de la ficción propone una filosofía de la literatura que reivindica el proceso de escritura y de lectura entendido como un devenir de decisiones éticas y morales que cumplen un papel literario tan relevante como el plano estético mismo.

La retórica, siguiendo a Booth, es:

[...] el arte de explorar (*probing*) qué debería creer una persona y no el probar (*proving*) qué es la verdad siguiendo métodos abstractos. Es, entonces, ensuciarse las manos con la mera opinión, ofreciendo sus servicios en ambos lados de una controversia y produciendo resultados que son, en el mejor de los casos, desordenados. Y la retórica está siempre contaminada, desde el punto de vista de disciplinas más puras, por el interés de las audiencias. (Booth, 1974: xiii)

Para Booth, filósofos pragmatistas como Peirce, Dewey y James están en lo correcto al considerar que, para efectos de la evaluación de ficciones y las narrativas: “la lógica no puede ser una lógica proposicional abstracta que busca verdades certeras, objetivas y divorciadas de las necesidades y deseos humanos: se necesita más bien la lógica de la investigación, y la investigación es un proceso informado por propósitos y, por tanto, por valores humanos.” (Booth, 1974: 96)

Debido a esta cercanía con el pragmatismo, consideramos que el proyecto de Wayne Booth es una filosofía de la literatura y no solo una crítica literaria, pues, como él mismo sostiene:

Si se define filosofía como la investigación de cierta verdad, entonces lo que yo busco no es filosofía sino retórica: el arte de descubrir creencias sostenibles y mejorables en el discurso compartido. Pero las diferencias no están claramente definidas y yo, por supuesto, pienso en la investigación como filosófica en un sentido amplio. Hablar de mejorar nuestras creencias implica que estamos buscando la verdad, pues algunas creencias son más verdaderas que otras. (Booth, 1974: xiii)

La ética de la ficción, a contracorriente de formalismos y relativismos, parte de la premisa de que las obras literarias y sus componentes transaccionales (narradoras, personajes, lectoras)¹⁶⁶ deben tratarse, en sus propias palabras, “[...] más como personas que como laberintos, enigmas o acertijos textuales a descifrar” (Booth, 2005:10).

Desde este punto de partida, la ética de la ficción o de la narrativa, como también llega a llamarla (Cf. Booth, 2005: p.19) reivindica el aspecto conversacional de las ficciones y la proyección de compañías narrativas, las cuales están determinadas por la idea del bien (en el sentido más amplio del término) que son capaces de provocar. Asimismo, la ética de la ficción asume el carácter plural de estas compañías y las múltiples maneras en que podemos relacionarnos con ellas.

¹⁶⁶ A lo largo del presente artículo utilizamos el femenino para referirnos a cualquier persona, independientemente del género o sexo que ostente. La justificación teórica de esta decisión se puede encontrar en Allende (2018) y en Eraña (2021).

Para Booth, posicionarse de manera crítica frente a una ficción implica comprender la lectura como “una conversación fluida sobre las cualidades de las compañías que elegimos y de la compañía que ofrecemos.” (Booth, 2005: 10)

Pero antes de seguir avanzando en esta dirección, debemos dejar en claro lo que Booth entiende por ética.

Para empezar, Booth sostiene que la ética no se reduce a la moral: mientras que esta última es el conjunto de juicios de valor entre lo bueno y lo malo que operan en cierto espacio y tiempo, por contraste, la ética no es un asunto que se agote en la dicotomía entre lo bueno y lo malo, sino que involucra “[...] todo el espectro de efectos sobre el carácter o la persona o el yo”. (Booth, 2005: 20). La ética no es una valoración de ciertos actos aislados, sino un asunto integral en torno a lo que una persona elige ser. El objetivo de la ética en general y de la ética de la ficción en particular, consiste en “cambiar a las personas” (Booth, 2005: 24) a partir de una descripción del encuentro del *ethos* de un narrador con el *ethos* del lector. La ética, entonces, más que un asunto de juicios o consecuencias caso por caso, es un asunto de expresión: “Expreso mi *ethos*, mi carácter, a través de mis hábitos de decisión en cada ámbito de mi vida.” (Booth, 2005: 20)

Con esto, Booth recupera el concepto aristotélico de virtud afirmando que “[...] si virtud cubre todo el tipo de fuerza o poder genuinos, y si el *ethos* de una persona es el espectro total de sus virtudes, será crítica ética cualquier esfuerzo por mostrar que las virtudes de las narraciones se relacionan con las virtudes de las personas y las sociedades, o cómo el *ethos* de toda historia afecta o se ve afectado por el *ethos* de todo lector.” (Booth, 2005: 22)

El *ethos* es, entonces, el conjunto de virtudes que articulan las relaciones dentro de una ficción. Desde el punto de vista de la ética de la ficción, tanto narradores, personajes y lectores expresan un carácter, pues todas las relaciones narrativas se le presentan a la crítica como un intercambio constante de virtudes. De hecho, las ficciones como un todo pueden ser evaluadas en estos términos: cada ficción propone un tipo de personalidad.

Así, a contracorriente de formalismos y posmodernismos, la ética de la ficción sostiene que más allá de la estructura, de los márgenes y de los intersticios, “las historias sí importan”, las historias son el núcleo de la ficción. Como afirma Booth, una ficción “[...] ofrece una historia alternativa acomodada en un mundo creado que es en sí mismo una nueva alternativa fresca al mundo o los mundos que previamente servían como fronteras de la imaginación del lector. Cada obra de arte o artificio, aun la más simple melodía sin letra determina hasta cierto punto cómo será vivido al menos este momento.” (Booth, 2005:52)

Asimismo, privilegiar las historias y la manera en que se experimentan en un momento dado, trae implícito un compromiso filosófico con el procesualismo. que aleja a esta crítica de toda ética consecuencialista: no se piensa la ética en términos de medios y fines, sino como un proceso, como un devenir.

Para Booth, los efectos éticos no se generan al final de tal o cual ficción, no son algo así como la conclusión de un juicio. La crítica ética no se reduce al cálculo de si “una determinada narración funcionará para bien o para mal en la vida de otros lectores después de haber dado vuelta a la última página”. (Booth 2005: 171) Por el contrario, los efectos, a diferencia de las consecuencias, se despliegan a lo largo de toda la experiencia narrativa. Por lo tanto, las preguntas relevantes para la crítica ética no interpelan a los resultados. La ficción no es un cálculo, sino una vivencia.

Por lo tanto, Booth sugiere que las preguntas críticas adecuadas son, por ejemplo, “¿Tengo que creerle a este narrador y aliarme con él? ¿Deseo ser el tipo de persona que este contador de historias me pide que sea? ¿Aceptaré a este autor en el pequeño círculo de mis verdaderos amigos?” o más aún: “¿Qué clase de compañía me ofrece hoy? ¿a qué clase de encuentro vital se parece una determinada experiencia de lectura?” (Booth, 2005: 176)

Plantear estas preguntas implica posicionarse frente a una ficción como si se tratara de una oferta de amistad, implica tratarla y hacer como si ella, en su devenir, me tratara como un amigo.

Debido a ello, Booth sostiene que si una ficción debe ser tratada como una amistad, entonces los criterios relevantes para criticarla serían las invitaciones que propone, la responsabilidad que asignan, la intensidad de compromiso, la coherencia y consistencia del mundo, la distancia entre sus mundos y el nuestro, actividad sugerida o exigida.

Sumado a lo anterior, debemos mencionar que, si la ética de la ficción se comprende no como consecuencia, sino como proceso y si se trata de la elección de una compañía más que de una búsqueda por la última verdad de la misma, entonces la ruta crítica para evaluarla no puede explicarse a partir de un conjunto de deducciones (conclusiones necesarias desde premisas verdaderas vía reglas formales de inferencia) o de inducciones (generalizaciones cuantitativamente probables a partir de casos particulares), sino que exige una manera un tipo de juicio muy particular que Booth llama “coducción”.

La coducción es el recurso argumental que permite crear “comunidades retóricas”, es decir, grupos discursivos en los cuales se da cuenta de: “¿Quién cree en esto?, ¿Por qué lo creen? ¿Realmente lo creen?” (Booth, 1974: *xiv*)

A pesar del pluralismo, la coducción y la comunidad que genera, permiten desmarcarse del relativismo, ya que brinda un criterio que, sin pretensiones absolutistas (sin prescripciones y proscripciones universales, como las llama Booth, propicie la conversación con un mínimo de objetividad.

La primera característica de la coducción es que nuestras valoraciones iniciales frente a una ficción son análogas a nuestras valoraciones iniciales cuando conocemos una nueva persona, por lo cual resultan inevitablemente comparativas: debemos echar mano de nuestra propia historia y nuestras experiencias con otras ficciones para sugerir que son de tal o cual tipo. Cuando conocemos una persona, los criterios con los que contamos para evaluarlas, son nuestras experiencias previas con personas que se comportan y reaccionan de manera similar. Pues lo mismo sucede, afirma Booth, con las ficciones ya que vamos intuyendo distintos tipos de valores en función de las narrativas previas con las cuales nos hemos relacionado,

La segunda característica consiste en que, una vez realizada la comparación, se haga explícita como parte de una conversación que nos permitirá reafirmar nuestra valoración inicial, o bien replantarla a la luz de otra opinión en torno a ella.

Finalmente, vendría el juicio. Pero, debido a que no estamos ante una deducción ni ante a una inducción, éste no es una conclusión ni un cálculo; se trata más bien de una especie de una ponderación desde la cual nuestras apreciaciones son siempre provisionales, abductivas, falibles y contingentes, pues son resultado de una noción directa de que algo que ahora se encuentra frente a nosotros ha producido una experiencia que nos parece comparativamente deseable, admirable, amable, etc.

Por lo tanto, la coducción no es demostrativa ni apodíctica, pues tan solo pretende sugerir y depende fuertemente del deseo de poder ser revisada y corregida en un constante diálogo con una misma y con otras ficciones y personas: “[...] únicamente el tiempo puede producir las demás comparaciones capaces de enseñarnos, nuevamente por coducción, si nuestras apreciaciones originales pueden confirmarse en la experiencia ulterior.” (Booth, 2005: 80)

En suma, al recuperar los conceptos aristotélicos de carácter, virtud y amistad, la ética de la ficción es una alternativa crítica que, frente a los excesos formalistas y las ligerezas relativistas, permite reivindicar el pluralismo sin claudicar en la búsqueda de contextos de intercambios conversacionales guiados por la objetividad y apuntando, sin dogmatismos ni moralinismos, al carácter eminentemente ético de la narrativa.

Sumado a la coducción, otro aspecto interesante de la ética de la ficción, es la tarea de desarrollar un “vocabulario de discriminaciones entre los tipos de amistad.” (Booth, 2005: p.175)

La ética de la ficción posibilita tratar y hacer como si el proceso de lectura de ficción existiera una complicidad amistosa entre autoras, lectoras y personajes: la narrativa de ficción sería un caso de amistad.

Como afirma Booth:

En nuestros amados amigos encontramos estas mismas variables. Algunos de ellos ofrecen mucho de aquello para lo que son buenos; otros ofrecen preciosas gemas, aunque pocas. Otros dominan la conversación, o lo intentan, mientras que otros ofrecen representar papeles equitativos, y otros incluso nos piden a nosotros que dominemos. Algunos se abren a una intimidad audaz y potencialmente terapéutica, revelando nuestra propia profundidad o acaso profundidades que jamás habíamos sospechado, mientras que otros preservan cortésmente nuestras ilusiones, aplicando los cosméticos que todas las filosofías del como si dicen que requiere la vida por su misma naturaleza [...] Algunos nos despiertan o nos ahuyentan por la intensidad o ritmo de lo que ofrecen, mientras que otros se dan por satisfechos con un andar apacible y distraído que puede consolarnos o aburrirnos. Algunos son lo suficientemente coherentes para hacernos sentir que estamos tratando con toda una persona, un carácter sólido, mientras que a otros se los siente frívolos, esquivos, débiles o indignos de confianza. (Booth, 2005, p.182)

De esta manera es cómo las opciones morales se recorren, confortan y, si es necesario, se re resuelven. La amistad es el caso paradigmático para dar cuenta de cómo podemos experimentar simpatía o empatía por cada obra y sus personajes: podemos considerarlas compañías gratas o compañías indignas.

La tarea ética de las narradoras es construir caracteres, la tarea de quien lee, es elegir cuáles queremos como compañías: “Algunos compañeros encajan con nuestras viejas maneras como viejos y confortables zapatos y otros son tan otros como para sacudirnos, quebrarnos o incluso destruirnos o remodelarnos, Y, por último, algunos nos ofrecen un solo tipo de placer o provecho, mientras que otros reúnen muchos de los valores de la vida” (Booth, 2005, p.182)

Así, Booth sugiere al menos seis notas que pueden guiarnos para evaluar el tipo de amistad que una ficción nos ofrece:

La primera es la *cantidad de invitaciones*. La valoración cuantitativa se sostiene a partir de la idea de la suficiencia. Lo que esperamos de una ficción, siguiendo a Aristóteles, consiste en que sea capaz de “dar suficiente para nuestra percepción y nuestra memoria” (Booth, 2005: 185)

La cantidad puede dividirse, a grandes rasgos, en aquellas obras que “tienen mucho que decir” y aquellas que “nos encantan por unos momentos u horas y luego se retiran en silencio” (Booth, 2005: 184)

El efecto ético que experimentaremos será el de gratitud por la ofrenda y el tiempo de compañías que nos brinda.

La segunda se centra en la *responsabilidad*. Hay ficciones, afirma Booth, en las cuales los autores “se acercan a nosotros como maestros, gurúes, genios, eruditos, dando a entender que están por delante de nosotros” (Booth, 2005, p.187); hay otras que invitan a la camaradería, la cual brinda la sensación de que nuestra imaginación podría también estar escribiendo la narrativa, pues se genera una especie de isomorfismo entre narrador y lector: “nuestras amistades más completas según esta escala son con aquellos que parece comprometidos con el mismo tipo de actividad significativa que ellos esperan de nosotros.” (Booth, 2005:188) Por lo tanto, el efecto ético que se espera desde este aspecto es la posibilidad de que, como lectores “ampliamos nuestras propias capacidades para pensar cómo se debería vivir la vida” (Booth, 2005: 188)

La tercera nota es el *intensidad de compromiso*. Lo que está en juego es la intimidad o la reserva con que una narradora y las personajes se exponen. De este punto depende “el grado en que somos admitidos en sus vidas interiores” (Booth, 2005, p.193) a partir de la conversación. El efecto ético es la confianza o la desconfianza, la fraternidad o la frialdad que es posible establecer con la ficción en su totalidad o con los personajes.

La cuarta nota es la *coherencia* pensada en términos de la familiaridad o extrañeza del mundo en el que entramos. El gran valor ético de una ficción es la potencia que tiene para liberarnos, ofrecernos otro mundo y otra manera de ser, aunque sea por un corto tiempo: “[...] todo relato nos ofrece el placer de imaginar caracteres y eventos en algún mundo que no es exactamente el nuestro, de preguntarnos cómo acabarían esos eventos, y de concluir que de alguna manera han sido coherentes. Estamos tan determinados a tener este placer que intentaremos encontrarlo incluso donde nos lo ofrecen.” (Booth, 2005, p.193) El compromiso con la obra permite intervenir con el anhelo de que nuestras propias vidas también tengan una historia. Así, pareciera que la ficción tiene efectividad cuando las obras son consecuentes consigo mismas, o bien reconocen sus propias inconsistencias. Como afirma Booth, “algunos autores se regocijan en la libertad de su propia contradicción... todos parecemos amarlos por ello.” (Booth, 2005: 194)

La penúltima nota es la *distancia*, la cual de la mano con la anterior nos permite evaluar en función de la cercanía y distancia con respecto de nuestras normas habituales. A partir de ellas se genera el efecto, o bien de aceptación o bien de rechazo.

Finalmente, Booth propone la nota de la *actividad*. La exigencia de la compañía a veces tiene que ver con la verdad de las cosas que ocurren en el mundo propuesto y a veces con las decisiones que hay que tomar dentro de éste.

2. Ficción y carácter: crítica ética de los personajes

2.1. Personajes compartidos: Santiago Méndez y Miguel Barbachano.

En el presente apartado nos enfocaremos en los personajes que ambas novelas comparten para dilucidar el tipo de compañías que nos ofrecen y los efectos éticos que producen. Se trata de dos duplas de personajes, cada una de ellas perteneciente a uno de los bandos que conformaron la guerra de Castas, a saber, los mal llamados “blancos” y los mal llamados “indios”.

Del bando de los blancos, *El Llamado* y *Península* comparten a Santiago Méndez y a Miguel Barbachano, mientras que por del bando de los mayas comparten a Jacinto Pat y a Cecilio Chí.

Desde el inicio de *Península*, el autor le dedica demasiada tinta a la descripción de Santiago Méndez, a quien le atribuye un “aspecto grave y circunspecto”, alguien que “no esbozaba la más mínima sonrisa” (Lara Zavala, 2008: 28). Se le adjudica una naturaleza de hierro, un forjado carácter, afirmando que el tabaco es una de sus pocas debilidades (Lara Zavala, 2008: 29). A partir de estos tras, el autor propone a Méndez como una compañía con un carácter: “Ordenado, riguroso y sagaz, rígido, inflexible” (Lara Zavala, 2008: 29-30)

Por contraste, Barbachano es delineado de tal manera que resulta como una compañía más parsimoniosa, Barbachano es descrito con la misma paciencia y detalle que Méndez, pero ostentando virtudes como una “enorme personalidad e impecable gusto” (Lara Zavala, 2008: 22) así como una “atractiva presencia; simpatía natural; delicadas maneras, amplia cultura” (Lara Zavala, 2008: 23)

A diferencia de *Península*, en donde Méndez propicia el nudo central del devenir de la novela y tanto a él como a Barbachano se les otorga un papel central en los destinos políticos de la Península a partir del contraste de personalidad e intereses entre ambos, en *El llamado*, Méndez y Barbachano son casi que unos personajes más, al grado de lo accesorio. Aparecen ya bastante avanzada la novela. Lo interesante de su aparición, es la manera en que la autora, sin ningún empacho, interviene retóricamente para sugerir -a contracorriente de *Península*- que las disputas políticas de Méndez y Barbachano son superficiales y que, a final de cuentas, sus gobiernos e intereses pueden meterse en un mismo saco: el saco de los “los elegantes políticos” (Ceh Moo, 2011: 282) Este recurso retórico e irónico permite dar a entender que, ética y políticamente, para efectos del desenlace libertario de los mayas, representan lo mismo.

Por lo tanto, mientras que en *Península* se les otorga un carácter sustancial, una personalidad abierta a la decisión ética en torno a ella, en *El llamado* nos sugiere apartarnos de esas compañías que representan lo mismo y que en su aparición misma, carecen de virtudes, pues lo que podemos encontrar es simplemente el interés por no perder el duopolio del control de Yucatán.

Es tal la indistinción ética y política entre ellos que no es casual el hecho de que la autora se refiera a ellos, la mayoría de las veces, en plural, formando un solo conjunto; carentes de personalidad, apenas individualizados.

En *El llamado*, entonces, se sugiere un cortocircuito radical en cuanto a los efectos que pueden producir ellos y aquellos efectos libertarios que, como veremos más adelante, surgen de la potencia que en la narración misma adquiere no solo Santiago Imán.

Adelantándonos un poco en este punto, podemos resaltar a manera de ejemplo cuando la autora le otorga a Santiago Imán la propiedad de ser un “misterio absoluto” a ojos del poder (p.292), lo cual sin

duda alguna le adjudica retóricamente una función literaria superior frente a Méndez y Barbachano, quienes, por el contrario, no pasan de ser las figuras de lo normal, lo predecible, lo mundano. Esto se aprecia cuando la narradora, irónicamente, se refiere a la relación entre estos como “enemigos de ley, antagonistas por necesidad, irreconciliables hasta la muerte...” para inmediatamente dar cuenta de lo falaz de todo ello, pues “hicieron tregua pal sentir que otro podía ocupar la silla que ellos se disputaban” (Ceh Moo, 2011: 281).

Pero yendo más lejos, *El llamado* no solo se contenta con la mera indiferencia, sino que también pretende propiciar una antipatía hacia ellos al sostener, por ejemplo, que Méndez solo utilizaba a los mayas como carne de cañón a la luz de sus conflictos con Barbachano en 1846, previo a que se desatara la Guerra de Castas.

Con respecto a estos personajes, podemos apreciar, entonces, que, en tanto novelas históricas y si entendemos la historia como un mero conjunto de hechos objetivos, entonces los efectos éticos que son capaces de producir son casi nulos. Por el contrario, aquí, como Booth nos ha hecho ver, la retórica, la ironía y la ética de la ficción autorizan la intervención decidida de la autora para propiciar los efectos éticos de antipatía o simpatía frente a ellos: mientras que en *Península* se ofrecen con ciertos caracteres que los hacen lucir incluso históricamente relevantes y éticamente sugerentes, en *El llamado* la autora actúa retóricamente al considerar que el efecto mayor que estos nos producen es indiferencia y desconfianza.

2.2. *Jacinto Pat y Cecilio Chí.*

Así como se han hecho notar los contrastes que existen entre estas novelas con respecto a Méndez y Barbachano, ahora haremos lo propio con respecto a los líderes mayas Jacinto Pat y Cecilio Chí.

Comenzando con el primero, en *Península* se ofrece un Jacinto Pat como “rico y poderoso” (Lara Zavala, 2008: 90), lo cual condiciona la concepción moral que podemos tener de él, pues apela a la capacidad creativa del lector en torno a cómo ha obtenido este personaje su dinero y su poder, poniendo en cuestión desde el inicio el mito del buen salvaje con el cual se suele ser condescendientes con los indígenas.

A partir de ello, la narradora interviene para hacernos saber que no comprenderá La Guerra de Castas desde el punto de vista maniqueo del indígena pobre, agachón y resignado y del blanco poderoso y conquistador. Al menos desde el punto de vista ético, el autor complica más las cosas para que el lector intervenga.

La guerra no es, entonces, entre los buenos y los malos: el autor evita caer en la *westernización* de la historia y consigue hacer de esta guerra un espacio propicio para que los caracteres morales y sus efectos no se distribuyan necesariamente por cuestión de raza, sino que respondan a razones éticas de carácter existencial, aunque ciertamente no liberadas del todo de algún tipo de determinación filial, pues, como sostiene el narrador, Jacinto Pat posee una “ascendencia moral y capacidad de mando según la costumbre maya.” (Lara Zavala, 2008: 91)

Lo interesante de esta descripción, es que deja mucho a la imaginación, es decir, a diferencia de la caracterización que el autor realiza de Méndez o Barbachano, la de Jacinto Pat abre un margen para que se convierta en una compañía construible y no condicionada por la historia concreta.

Así, la caracterización de Pat comienza con una pregunta “¿Cómo podemos imaginarnos a Jacinto Pat?” (Lara Zavala, 2008: 92) y con ello se consigue involucrar a las lectoras, hacerlas partícipes de la construcción, ser cómplices de aquello que pueda ofrecer un líder maya.

Asimismo, Pat incorpora uno de los dilemas morales más recurrentes en el asunto de la libertad de los mayas, a saber, la influencia del alcohol¹⁶⁷ en los comportamientos: “el aguardiente es el único consuelo para los que nada tienen y no queremos recurrir a los blancos para obtenerlo” (Lara Zavala, 2008: 215).

En Pat se desmonta el mito del buen salvaje de los mayas, pues es alguien susceptible de venderse y traicionar sus ideales, de dejarse adular por la vanidad y el poder que Barbachano le ofrece al reconocerlo como Gran Cacique de la Península.

Por contraste, a Cecilio Chí se le otorga la voz retórica y el carácter moral para denunciar esta traición cobarde y juzgar a Pat como enemigo del pueblo maya.

Aunque el juicio no es sumario y no resulta éticamente suficiente para condenar a Pat como un personaje incapaz de despertar empatía o confianza, pues una vez descubierto en su vanidad y su traición al pactar con Barbachano, también se expone a Pat como sujeto de compasión ante la muerte de su hijo después de ser herido por una bala: “Llegaron al cementerio. Pat no había derramado una lágrima. Sin embargo, la muerte de su hijo le producía un profundo pesar que se le manifestaba en el rostro macilento y la mirada apagada. Trataba de mitigar su dolor solo, bebiendo aguardiente, sin hablar con nadie” (Lara Zavala, 2008: 249)

Por su parte, Cecilio Chi es puesto en escena a partir de una distorsión de la estereotípica imaginación del narrador, quien se atreve, de manera irónica, a intervenir abruptamente: “Por su nombre lo imaginaba de estatura baja, regordete, moreno, de cara redonda, ojos rasgados, bigotillo ralo y nariz más bien chata comparada con la prominente nariz de la aristocracia maya.” (Lara Zavala, 2008: 88) Imaginación distorsionada que es corregida por otra distorsión, a saber, la de la alegoría: “Pero cuando visité Tepich -dice el narrador- vi una estatua que representa a Chi delgado, sin camisa y sin alpargatas, machete en mano, con la típica cabeza maya, ancha de atrás, mirada indómita, pómulos salientes, nariz aguilina” (Lara Zavala, 2008: 88).

Pero lo más irónico de ello, es que la distorsión de la distorsión es confirmada por el testimonio de un personaje, José Turrisa, quien da cuenta de la esbeltez de Chi debido a las prácticas alimenticias de los indios en Yucatán:

[...] el novelista que lo llegó a conocer personalmente, explica que los indios de Yucatán¹⁶⁸ solían ser delgados por las costumbres sencillas y frugales, ya que en la mañana solo bebían chocolate, a mediodía pozol con chile y sal, y comían una vez al día, dos horas antes de ponerse el sol; principalmente maíz, tortilla, chile y frijol; la carne solo la consumían en fiestas y regocijos, salvo pollo y cerdo que podían criar en casa, pero por lo general la carne que comían era producto de la cacería e incluía venado jabalí, pavo de monte, jaleb, armadillo e iguana. En cuanto a su carácter, comenta que eran indómitos y guerreros y pone como prueba la resistencia que opusieron a la invasión española. Tenían enorme sentimiento de independencia aun en medio del despotismo de los españoles, pues el estado de guerra era característico y habitual en ellos. Quién sabe pues cual haya sido su fisionomía, pero imaginémoslo así. (Lara Zavala, 2008: 89)

¹⁶⁷ Las consecuencias éticas y sociales del uso y abuso de alcohol entre las comunidades mayas es un tema relevante en esta novela y recurrente en la narrativa de Ceh Moo, lo cual se puede apreciar principalmente en Ceh Moo (2013).

¹⁶⁸ Esta explicación hace alusión a Justo Sierra O'Reilly (1995).

La ironía que guarda la última línea de esta cita es muy reveladora con respecto a las intenciones del narrador, pues dejar que sean las afirmaciones de una personaje sobre otra la que se imponga para modular las sensaciones éticas del lector, permite generar una distancia que no es de indiferencia sino de independencia transaccional entre personajes y lectoras.

En fin, a partir de este modo de exposición, en *Península* el carácter de Chi se ofrece como “el más feroz e indómito de los rebeldes” (Lara Zavala, 2008: 191) lo cual se hace explícito, por ejemplo, en la respuesta que Chí le da a uno de sus prisioneros blancos, un comisionado del gobernador Santiago Méndez, que intentaba negociar con él: “Ni tú ni los tuyos me vuelven a dar órdenes. Te trato como me da la gana y cállate porque ahora haremos como yo quiera y no como tu digas. ¡Entendido!” (Lara Zavala, 2008: 194)

Como ya hemos dicho, al no tolerar la traición de Pat y sus relaciones con Barbachano, Cecilio Chí no solo resulta una compañía indómita y rebelde, sino que también cuenta como una amistad íntegra y leal, como alguien que no tolera la traición y que se mantiene firme a sus convicciones más allá de las apariencias. El refinamiento lingüístico que la narradora le otorga no se reduce al tono altanero y crudo con el cual se dirige a sus prisioneros, sino que también se le da la fuerza retórica para ser firme y elegante, como cuando se dirige por escrito a Pat con la elocuencia suficiente para hacerlo reflexionar y retractarse de su acuerdo con los blancos: “A partir de hoy considérate enemigo del pueblo maya y sábetelo que no descansaremos hasta la total destrucción de la raza odiada” (Lara Zavala, 2008: 222)

Gracias a este carácter diverso, Chí no es en esta novela un personaje idealizado, pues más adelante su carácter quedará ambiguo debido que el narrador lo edulcora con el defecto de la envidia hacia Pat por sus reconocimientos: Cecilio Chi, sostiene el narrador, “... aunque aliado, era sumamente receloso de los rangos de poder.” (Lara Zavala, 2008: 223)

Por su parte, en *El llamado* y al igual que Méndez y Barbachano, Pat y Chi son expuestos como inseparables. Pero, a diferencia de los recursos retóricos que la narradora pone en juego para provocar efectos de indiferencia frente a los blancos, para Pat y Chí reserva un tono literario que pretende ofrecerlos como compañías fieles y leales.

Tanto Chí como Pat asumen un protagonismo cuantitativamente menor del que gozan en *Península*, pues se trata de personajes que deben aparecer como aún subordinados a los intereses de Santiago Imán, como aún secundarios en tiempos previos al comienzo de la Guerra de Castas.

En *El llamado*, aunque no protagonistas, Cecilio Chí y Jacinto Pat ostentan la fidelidad a las rebeliones mayas encabezadas por Imán. Así, aunque su aparición en la novela es cuantitativamente breve, resulta cualitativamente relevante. En 1839, le envían incondicionalmente hombres a Imán para la rebelión: “no importa si mueren. Ellos te mandarán más gente” (Ceh Moo, 2011: 212).

Asimismo, son ellos a quienes la narradora otorga voz para hablar en nombre de la comunidad maya, pues son ellos quienes reconocen a Imán como “el único hombre blanco que tenía una cita en el libro sagrado de los mayas” (Ceh Moo, 2011: 260)

Al igual que en *Península* o incluso de manera más decidida, en *El llamado* se enfatiza que, a pesar del compartido “deseo de nuestra libertad” (Ceh Moo, 2011: 291), existen diferencias internas entre Pat y Chí. Mientras que al segundo se le adjudica un postura extrema frente a los blancos, el primero adopta una postura conciliatoria. La narradora hace adoptar a Chi una retórica extrema: “No vamos a tener ni siquiera un poco de compasión por ellos, hay que degollarlos, hay que borrarlos para siempre de nuestra tierra. Hay que acabar con toda su estirpe maldita para siempre.” (Ceh Moo, 2011:

290) Edulcorándola ella misma con elementos de personalidad innegociables: “el odio acumulado sazónaba cada palabra que salía de la boca de Cecilio Chí, y tomaba aire incesante mientras profería maldiciones...” (Ceh Moo, 2011: 290)

En cambio, a Pat el conciliador, se le hace hablar de esta manera: “lo mejor para nuestra raza y la de ellos está en hacer las leyes que sean parejas, que si hay tortillas para nosotros, las haya para todos.” (Ceh Moo, 2011: 291)

En suma, considerando cada dupla de personajes y a la luz de las categorías de la amistad de Booth, podemos coducir que, a partir de ellos, estas novelas:

En primer lugar, *Península* y *El Llamado* difieren en cuanto a la *cantidad de invitaciones* propuestas en ambas duplas de personajes: mientras que en la primera Méndez y Barbachano son propuestas de amistad por derecho propio, en la segunda apenas y alcanzan un tipo de carácter distintivo como para poder decidir si seguirlos o no.

En el caso de Chí y Pat la diferencia también es notoria: *Península* les ofrece un espacio de desarrollo mayor, juegan un papel ético relevante que, en el caso de *El llamado* se ve opacado por las propias intenciones de la narradora de encumbrar las sensaciones éticas y existenciales de Santiago Imán sobre cualquier otro tipo de decidibilidad.

Haciendo analogía con la música, con respecto a estos personajes, *Península* opera como un *concerto Grosso* en el cual la relevancia interpretativa y sus ofertas están distribuidas de manera casi simétrica. Por contraste, *El llamado* no es más que el concierto para un solista virtuoso en el cual los demás instrumentos son casi un pretexto para generar el contexto digno para el lucimiento del solista.

En franca dependencia con el punto anterior, *El llamado* y *Península* difieren también en el grado de *responsabilidad* que asignan, pues como hemos visto, en el llamado Méndez y Barbachano, al carecer prácticamente de carácter, al aparecer como títeres del poder, son poco lo que exigen a las lectoras. Por contraste, en *Península* y desde sus descripciones iniciales, ambos se antojan como opciones reales de compañía, aunque ciertamente terminan por difuminarse perderse entre la multitud de personajes que se ofrecen en la novela.

Con respecto a Chi y Pat sin duda que ambas novelas proponen un tipo de responsabilidad de estos personajes: en ambas son el punto de decidibilidad entre los bandos que disputan la guerra de Castas. A ambos y en ambas novelas se les adscriben virtudes y defectos contrastantes que queda en la lectura la decisión de seguirlos o tornar el oído hacia otras melodías éticas.

Pasando ahora a la nota o categoría de la *intensidad de compromiso*. En ambas novelas Méndez y Barbachano apenas y generan las sensaciones suficientes como para decidirse a comprometerse con su amistad; por su parte, Chi y Pat alcanza un alto grado de intensidad, pero al ser tan dependiente del devenir histórico y concreto, apenas y alcanza a sentirse el poder de una compañía literaria.

Las dos siguientes notas, las que tienen que ver con la *coherencia* del mundo y con la *distancia* entre su mundo y el nuestro amerita considerarlo a la luz de cada una de las novelas entendidas como un todo, así que los reservaremos para nuestras conclusiones.

En suma, por caminos plurales y sensaciones diversas tanto *El Llamado* como *Península*, aciertan en los recursos retóricos e irónicos para que estos personajes generen una textura ética que involucra a las lectoras dentro de un entorno de decisiones no solo en torno al bien y al mal, sino a las consecuencias de la libertad y sus cifras enmarcadas bajo las flexibles fronteras existenciales del

conflicto y de la guerra. Ambas ofrecen diversos tipos de amistad y sus esfuerzos por inclinarnos hacia tal o cual compañía se atempera con los gestos literarios que se ponen en juego.

3.2 El Volador y el Novelista y: personajes singulares

Una vez expuestos los personajes que *Península* y *El llamado* comparten, así como el tipo de compañías que nos ofrecen, pasaremos ahora a trazar lo que sucede en estos mismos términos con los personajes singulares de cada una de estas novelas y que, a la vez, son los protagonistas de éstas.

Aunque ambos son personajes históricos, no alcanzan a cruzarse en la atmósfera ficcional que se genera en la intersección de estas obras: si bien Imán aparece de pasada en *Península*, José Turrisa luce por su ausencia en *El llamado*. Por el contrario, cada uno en sus confines es capaz de llevar la batuta en las valoraciones de cada narradora.

Recordemos que, desde el punto de vista de la ética de la ficción, “el *ethos* de una persona es el espectro total de sus virtudes” (Booth, 2005) a partir de esta concepción no reduccionista de la ética, es como intentaremos considerar a Santiago Imán y a José Turrisa.

3.2.1 Santiago Imán en *El llamado*.

Si, como veremos más adelante, el ofrecimiento de José Turrisa en *Península* se realiza en la zona aparentemente segura del recuerdo y la imaginación, el caso de Santiago Imán es distinto, pues la espesura atmosférica en que se genera su aparición es plenamente corporal, concreta y geográfica:

Llovía a cántaros la tarde en que Santiago Imán piso las anegadas calles del poblado de Tizimín. Después de varios meses de reclusión en la prisión militar de la capital del estado, volver a su pueblo natal tenía sabor a triunfo. Sus botas negras de cuero de vaca eran el único resabio de su recién clausurada carrera militar. Sin mediar recato, las metía entre los charcos y lodazales que poblaban las callejuelas solitarias de aquel día de lluvia. (187)

Santiago Imán, el personaje principal, no puede comprenderse de manera individual, es un sujeto colectivo que apenas y alcanzaría relevancia alguna si no fuera por el peso retórico, irónico y ético que la narradora le otorga, por un lado, a María Nicolasa Virgilio, a quien desde una lectura particular de esta novela se le podría considerar la verdadera personaje singular¹⁶⁹, pues incluso en lo militar su peso es preponderante:

Santiago Imán ha estado sospesando la situación con adusta seriedad, pero estalla en franca risa, mientras dice:

-¡Esta mujer me va a quitar la chamba, mira nada más con lo que me has salido! -Los participantes ríen a manera de reconocimiento a la astucia de la dama.

¹⁶⁹ La relevancia literaria y ética que juega tanto María Nicolasa Virgilio, así como el que juega la comunidad negra de San Fernando Aké es de tal magnitud que merecen un trabajo por sí mismo. Esperamos contar con otro espacio y tiempo para cumplir con rigor tal empresa.

-En la guerra, como en la vida, la estrategia es un arte y la astucia una habilidad: gana el que lo sabe -rubricó la esposa del Comandante. (Ceh Moo, 2011: 224)

Esto no es casual y la manera en que la narradora propone en Imán una compañía humana, demasiado humana la conduce incluso a someterlo bajo el rigor de la ironía más sutil:

En la entrada del campamento, Pastor Gamboa y María Nicolasa Virgilio no encontraban sosiego en el reloj del tiempo, frente a formidable tarea de enlistar a los que llegaban a enrolarse a un ejército, en donde los descalabros eran tan comunes que, cuando estaban a punto de ganarle a los soldados del gobierno, bajaban las armas y tocaban la retirada. La verdad por todos conocida era que el caudillo del Oriente sabía muy poco de cuestiones de guerra, además de que el penetrante olor a pólvora le producía alergia. (Ceh Moo, 2011: 222)

Y, por otro lado, la relevancia del maya Uicab Ek, quien es el mediador que orchestra los devenires existenciales de Imán, en quién recaen todas las preguntas relevantes que éste se hace: “¿Quién soy Uicab?” (Ceh Moo, 2011: 258); “¿Por qué, Uicab, he hecho algo malo? (Ceh Moo, 2011: 287); “¿Por qué no se pudo cumplir el destino, Uicab? (Ceh Moo, 2011: 315).

Es entonces la presencia de Uicab la que condensa la vía ético-existencial de Imán: “Era una tarde de mayo [...] cuando Imán supo que su final estaba cercano. Lo supo porque justamente en un suspiro comprendió la profecía de Uicab Ek. Moriría cuando supiera cuál era el dolor más grande del mundo. Esa tarde entendió que el dolor mas grande era la terrible soledad...” (Ceh Moo, 2011: 314)

Y, por otro lado, la relevancia del maya Uicab Ek, quien es el mediador que orchestra los devenires existenciales de Imán, en quién recaen todas las preguntas relevantes que éste se hace: “¿Quién soy Uicab?” (Ceh Moo, 2011: 258); “¿Por qué, Uicab, he hecho algo malo? (Ceh Moo, 2011: 287); “¿Por qué no se pudo cumplir el destino, Uicab? (Ceh Moo, 2011: 315).

Es entonces la presencia de Uicab la que condensa la vía ético-existencial de Imán: “Era una tarde de mayo [...] cuando Imán supo que su final estaba cercano. Lo supo porque justamente en un suspiro comprendió la profecía de Uicab Ek. Moriría cuando supiera cuál era el dolor más grande del mundo. Esa tarde entendió que el dolor mas grande era la terrible soledad...” (Ceh Moo, 2011: 314)

Ahora bien, sin duda alguna, el gesto distintivo de este personaje y que determina el devenir de la narración, es la irrupción en la historia del mito del Volador. Ante una aparente victoria militar que en su propia alegría y tras las gotas del alcohol anunciaría su propia derrota:

Por la tarde el laurel de la victoria, vía litros de aguardiente se ceñía en el cogote de los hombres ... Los tunkules sonaban con ese ritmo melancólico, que desentonaba con la algarabía que, cono trofeo de guerra, portaban los cantantes de glorias presentes y por venir. Entrada la noche los hombres y mujeres habían sido derrotados por los efluvios del alcohol, trasegados sin compasión [...] el estruendo que causo el cañón en el campamento

de los insurrectos despertó a quienes podían despertar. Para los demás, anestesiados por el alcohol, el estampido pasó inadvertido, [...] fueron insuficientes para contener a los soldados centralistas que tomaron por asalto el acantonamiento rebelde en la madrugada. (Ceh Moo, 2011: 228-230)

Después de esta humillación, el asunto de la guerra para Santiago Imán (y para el propio devenir de la narrativa) se torna en un asunto existencial, en algo en lo que se decide el sentido de la vida, lo cual la narradora hace explícito en voz de los adversarios de Imán: “Imán no podrá soportar la humillación que le hemos provocado, su ejército ya no existe, sus hombres están muertos. Lo que sea, es un hombre de honor, así que es predecible que por su propia mano se pegue un tiro en la cabeza.” (Ceh Moo, 2011: 231)

El tiro en la cabeza que materialmente le adjudican sus adversarios no es más que el acceso figurado, literario, con el cual la narradora da paso a una nueva vida para Imán. Pero una vida que ya no es del orden de lo biológico ni de lo humano, demasiado humano; requiere de un acontecimiento, de una interrupción del curso de la historia: “[...] el sonido de los tinkúles iniciaba un diálogo extraño, críptico en indescifrable, con el sonido emanado del asta de un toro sin historia. La selva de medio día se llenó de algarabía. La rebelión seguía viva.” (Ceh Moo, 2011: 232) Pero, como hemos dicho, más allá de los recursos materiales de la guerra, el maya Uicab Ek es quien sabe que se necesita algo más que la estrategia bélica: “Existe una forma de predisponer a los gobiernistas a la derrota”, pero esa forma tiene una peculiaridad, la cual le da consistencia ética a la irrupción: “Sólo, Capitán, que usted lo tiene que hacer todo, completamente solo, sin recibir ayuda de nadie.” (Ceh Moo, 2011: 237)

Este acontecimiento, esta singularidad, como ya hemos adelantado, se expresa a través del mito del Volador, el cual cambia por completo los ritmos y las tonalidades de la narrativa tal y como se venía desarrollando.

El mito es relatado extensamente por Uicab, pero expuesto de manera esquemática, consiste en un brujo malo que por las noches se convertía en un caballo negro que arruinaba los sembradíos abundantes de cierta región de la Península. Desesperados, los campesinos recurrieron a un brujo bueno para que les ayudara. El brujo bueno accedió y combatió al caballo negro (que resultó ser su hijo) adoptando la forma de un caballo blanco. Después de matarlo, les pidió a los campesinos que pronto lo destazaran en cuatro partes y que colocara cada una de ellas en un punto cardinal antes de que se convirtieran en piedra y les sentenció: “quien logre juntar las cuatro partes de piedra disponiendo de su propia fuerza, podrá volar en el caballo...” (Ceh Moo, 2011:240)

Imán acepta el mito y el riesgo de sus consecuencias y Uicab le hace saber que él es “el llamado de los tinkules” (Ceh Moo, 2011: 240) Imán cumple con todos los rituales del mito y se convierte en El Volador, lo cual dará paso a los triunfos militares y libertarios que buscaba.

Pero lo interesante no termina aquí, por el contrario, apenas comienza y la advertencia que en este sentido le hace Uicab es clave: “Solo volando sabrás quién eres” (Ceh Moo, 2011: 243) Dado el carácter épico en que el mito se incorpora en imán, uno supondría que su destino y su existencia serían de carácter homérico, cercanos a los de un semidios. Pero el gesto irónico es que más que de Homero, la desproporción entre el mito y la realidad es de tal índole que esta metamorfosis le es más propia a Kafka: convertirse en el Volador no conduce a Imán a la gloria, sino que lo devuelve de tal manera a la realidad que el peso de su existencia termina por decidir su carácter y, de paso, el carácter de la novela misma. El mito del volador, más que alegoría, es una ironía. Durante la victoria y el hermanamiento con los mayas, Imán -dice la narradora- “[...] se sentía bien, en esos momentos el nudo de la soledad que siempre le había apretado y le hacía pesada la existencia, se había desatado.”;

pero, advierte la narradora, “Quizá solo por el momento, ya que la soledad es un mal que no se cura nunca.” (Ceh Moo, 2011: 267)

Bajo esta sentencia, es como aquel que tras el mito parecía destinado a encumbrarse en la inmortalidad, termina más bien con “La misma soledad del pasado [y] el dolor de sentirse innecesario en la vida le dolía en la mera punta del alma.” (Ceh Moo, 2011: 286-7)

La novela, de la mano de los destinos de Santiago Imán tras conocerse míticamente, es la historia de “una voz quebrada por el cansancio de vivir” (Ceh Moo, 2011: 293)

Pues bien, una vez que hemos enmarcado el devenir de Santiago Imán a través de los recursos retóricos, irónicos y éticos que la narradora pone en juego, análisis en torno a las notas o categorías de la amistad.

En cuanto a la *cantidad de invitaciones*, Imán resulta sumamente estimulante. Desde el comienzo, el carácter vigoroso de Imán ofrece el riesgo de una compañía que va “en contra de lo establecido” (Ceh Moo, 2011: 191), que lucha por convicciones y que guarda una “inmensa indiferencia” ante las clases sociales, el reconocimiento del talento María Nicolasa, etc.

Pero nuevamente, estamos lejos de una idealización, de la oferta de un personaje pleno de virtudes despojadas de conflicto. pues las invitaciones que la narradora pone juego para hacernos simpatizar también con el Imán existencialmente conflictuado, nos colocan ante una compañía humana, demasiado humana.

Para efectos de la cantidad, Booth distingue entre aquellas obras o personajes que tienen mucho que decir y aquellas que “nos encantan por unos momentos u horas y luego se retiran en silencio.” (Booth, 2005: 184) Consideramos que, siguiendo estos criterios, lo seductor del papel ético y literario que juega Santiago Imán en El llamado es que provoca ambos efectos: es una amistad que tiene mucho que decirnos porque está pronto a desaparecer, en silencio: “por la mañana un feo ataúd se paseó por el centro de Tizimín rumbo al cementerio general [...] Llovía a cantaros el día en que Santiago Imán salía del pueblo de sus amores.” (Ceh Moo, 2011: 316).

Por lo tanto, podemos afirmar que el efecto ético de gratitud se satisface bajo la compañía de Imán.

En cuanto al *grado de responsabilidad* que asigna el hecho de considerar a Santiago Imán como una compañía se encuentra ligado con el asunto de la cantidad de invitaciones, pues el hecho de que Imán ofrezca un carácter existencialmente tan diverso, hace responsable a las lectoras de decidir hasta dónde seguirlo, en palabras de Booth, una vez que se desentraña el gesto irónico del recurso al mito y se accede al Santiago Imán, no solo histórico, sino existencial, las lectoras “somos esencialmente sus iguales en la empresa imaginativa” (Booth, 2005: 186). El papel retórico de la narradora en este respecto la convierte en una acompañante en el proceso de empatía con Imán: indica, pero no prescribe; persuade, pero no predispone.

Las lectoras pueden hacerse responsables de seguir a aquel que regresa a casa y comienza la rebelión, pero tal vez de sospechar de aquel que acepta erigirse mitológicamente como el Volador que guía los destinos de la liberación maya o que quedar decepcionada ante el Imán cansado de vivir.

La narrativa propicia la *responsabilidad* de serle fiel o abandonarlo, lo cual espesa éticamente la lectura. ¿Estoy dispuesta a aceptar en todo su *ethos* a este personaje? Es una pregunta que va determinando todo el proceso de lectura. Y, como ya hemos apuntado, el gesto literario interesante es que esta responsabilidad reside principalmente en el uso de la ironía por parte de la narradora.

Por su parte, la *intensidad de compromiso* que la narradora propone al lector vía Santiago Imán, se aprecia en todo el espectro de su desarrollo desde su “peleo por convicciones” en el ámbito político y el rechazo de todo trato con “los políticos”, pasando por sufrimientos ante la derrota y de ahí a lo agridulce de la plena existencia: “Escuchó su nombre miles de veces. Primero le causó alegría, después sintió cómo el nudo de la soledad le apretaba la respiración, hasta sentir los síntomas de la asfixia.” (Ceh Moo, 2011: 259). Intensidad en su última charla con Uicab:

-Las guerras no son buenas, Uicab, solo te dejan un sabor a sangre en la boca.

-Nada es bueno, nada es malo, amigo. Todo es necesario.

-¿Cuándo volverás al rancho?

-Nunca, Imán, ya no tengo a qué volver. Cuídate, Hombre blanco, que ahora tu estrella va empezar a apagarse, muchos te mostrarán la espalda.

-Eso no me importa.

-claro que sí. Porque tu nombre será olvidado para siempre.

(Ceh Moo, 2011: 287-88)

Intensidad en el ya mencionado cansancio de vivir y en su devenir ermitaño: “Seco como un plao, barbado t con largos hilachos de pelo descendiendo hacia su rostro, tenía un aire de ermitaño. Las culpas e incertidumbres lo acosaban.” (Ceh Moo, 2011: 296) o en la percepción que maría Nicolasa tenía de él: “Vivir al lado del hombre fue para ella un total misterio. A veces el reía sin pudor alguno y otras la tristeza se apoderaba de su vida.” (Ceh Moo, 2011: 298)

Como ya hemos dicho, consideramos que las dos siguientes que tienen que ver con la *coherencia* y la *distancia* apelan a la compañía de la novela como un todo, así que, pasando, finalmente, al tipo de *actividad sugerida* o exigida y guiados por la intensidad manifestada en la nota anterior, podemos decir que el esfuerzo que se le exige a la lectora es bastante significativo. Acompañar a Imán bajo las sensaciones diversas de su existencia e incluso el propio hecho de aceptar la incorporación del mito de el Volador, descifrar su gesto irónico más que épico, es un constante trabajo de asimilación de una compañía que reclama su propia soledad.

3.2.1 “El novelista” en Península.

El personaje singular de *Península* es el misterioso novelista que guía nuestras miradas y nuestro acceso a *Península*.

El primer gesto literario interesante en torno a él es la manera dosificada en que se va revelando su identidad. Como fotografía de cámara Polaroid, reconocer al novelista es algo que se experimenta lentamente, y es casi hasta el final cuando nos enteramos de que, incluso, es posible hoy en día contemplarlo en lo alto del Paseo de Montejo, la más afamada avenida de Mérida.

Poco a poco, este personaje va abandonando su textura ficcional para adoptar su dimensión histórica, demasiado histórica. Desde la abstracción, el primer acceso que tenemos al novelista es a través de

su mente. La introducción del primer acontecimiento relevante de *Península*, el Baile Verde, surge mediado por su pensamiento; el inicio de la novela es un recuerdo del novelista: “El novelista se concentra en lo vivido un año atrás. Así surge la primera escena: “ocho calles conducen a la Plaza Mayor, dos desde cada punto cardinal. La ciudad se extiende sobre una vasta porción del terreno calizo.” (Lara Zavala, 2018: 16) Su pensar y su recuerdo se extiende por un buen tramo de la novela: “La mente del novelista transita otras esquinas. “el flamenco”, “el elefante”, “el toro” y “la culebra” donde se encuentra la casa en la que, sin saberlo, pasará él sus últimos días, una vez que asuma la penosa decisión de abandonar las letras para siempre” (Lara Zavala, 2008: 17).

En este pasaje, el novelista aparece como un personaje del cual aparentemente se tiene ya toda la información, pero a ratos esta visión a vuelo de pájaro desaparece y pareciera que es el propio novelista quien lleva las riendas de la narración misma. Esto se aprecia, por ejemplo, cuando se expone su “[...] iluminación de escribir sobre todo aquello que había vivido en la Península, su amada y detestada Península” (Lara Zavala, 2008: 18). Esta ambigüedad, como hemos dicho, se va desdibujando conforme se va pasando del genérico “el novelista” hacia su pseudónimo: José Turrisa y, finalmente, a su identidad histórica: Justo Sierra O’Reilly. “Es hora -dice la narradora, ya avanzada la novela- de que nos concentremos en el carácter, vida y pensamiento del novelista, que se ha movido como un fantasma a través de esta historia peregrina” (Lara Zavala, 2018: 321).

¿Pero por qué dejar hasta el final el carácter concreto e histórico de este personaje, tales como haber sido secretario (y yerno) del gobernador Santiago Méndez, o su papel como representante ante Estados Unidos para buscar apoyo durante la guerra o su relevancia para la redacción del código civil? ¿Por qué la atención se centra en el novelista y en sus “devenires fantasmales”?

Coducimos que esto se debe a que esa es la compañía que *Península* propone con intenciones propiamente éticas. No la del político, sino la de aquel que, no de manera tan distinta como el rol ético y existencial que juega Santiago Imán en *El llamado*, entre el amor y las letras construye su destino, por más que este parezca de antemano asignado. A diferencia de Méndez o de Barbachano, no es en la política donde hallaremos las notas éticas de este personaje, sino en la vida, en los devenires que acontecen entre el corazón y la pluma.

Bajo estos términos recurrimos ahora a las seis notas o categorías de la amistad de Booth para redondear nuestro análisis.

Al igual que con Santiago Imán en *El llamado*, José Turrisa provoca el efecto de gratitud gracias a su devenir en Península, pues la *cantidad de invitaciones* deja la sensación de no querer separarte de él y sus múltiples avatares: “hombre bien parecido, abogado de profesión, vestido de levita negra, con quevedos, abundante cabello y rizado, bigotillo cortado al estilo inglés. Su nombre: José Turrisa.” (Lara Zavala, 2008: 25). Desde esta descripción estandarizada que insinúa un tipo predecible, sorpresivamente se desprenderán gran parte de los efectos y dilemas éticos. Es en José Turrisa en quien recae el propio devenir retórico de *Península*, pues su presencia incierta conduce a que la novela se cuestione sobre sí misma. En él recae la potencia misma de la totalidad narrativa: “¿Cómo escribir una novela basada en hechos reales del siglo XIX sin rendirse a las convenciones de la novela decimonónica? ¿Cómo resolver el conflicto, si acaso existe, entre ficción e historia? El novelista solía recordar que el viejo Aristóteles argüía que la historia se encarga de narrar los sucesos tal y como sucedieron mientras que la literatura los cuenta cómo pudieron o debieron haber sido [...] Con estas reflexiones en mente busco infundirle animo a nuestro novelista...” (Lara Zavala, 2008: 99)

Con esta espesura histórica y ficticia, cargada de una imaginación interventora a la par de la que la narradora pone en juego, José Turrisa se ofrece en la medida justa. Su compañía durante la narración jamás estorba y siempre intriga.

Pasando ahora al grado de *responsabilidad* que asigna, esta sin duda es directamente proporcional a la cantidad de invitaciones que hemos referido arriba. Seguirlo cuando escribe e imagina que escribe en voz de la narradora y vincularlo con el que a la vez forma parte del grupo político campechano, para encontrarlo finalmente, como veremos más adelante, siendo el sujeto de las intensidades éticas y eróticas de la novela entera, exige de las lectoras un involucramiento al grado de la complicidad.

El novelista es una compañía que nos permite hacernos responsables al permitir que amplíemos “nuestras propias capacidades para pensar cómo se debería vivir la vida” (Booth, 2005: 188)

En cuanto a la tercera nota y la *intensidad de compromiso*, como ya hemos dicho, el gesto retórico cumbre de la narradora de *Península* consiste en la manera en que le permite a José Turrisa “llevarnos al mundo de la imaginación” y apartarnos de la historia. Y es desde este enrarecimiento veritativo que quisiéramos esbozar la intensidad de nuestro personaje, pues es en la ficción que interrumpe la historia donde la realidad ética de José Turrisa se realiza tras las cifras del amor.

Así como en *El llamado* es el mito quien interrumpe la historia y permite que sea la ficción quien tome las riendas éticas de la narrativa, de igual manera (aunque ciertamente de manera más dispersa) un amor ficticio nos desproyecta de la historia e, irónicamente, posiciona los procesos eróticos bajo una dimensión preponderante frente a las belicosidades de lo mundano.

“Amor” es el título de uno de los capítulos centrales de *Península*. El capítulo donde José Turrisa se va encarnando y sus proceso ya no son ni políticos ni literarios, sino existenciales: “Este fenómeno [el amor más allá del matrimonio] se acendró como consecuencia de la guerra, pues la vida de la gente pendía de un hilo; nadie sabía si estaría vivo al día siguiente y aprovechaba el momento sin pensar mucho en ello.” (Lara Zavala, 2008: 339)

La guerra alejó a una tal Lorenza Cervera de su esposo, un tal Genaro Montore y gracias a ello José Turrisa la pudo conocer más allá de los límites de su prometida, la hija del gobernador Méndez.

La autoconciencia de la propia intensidad que este acontecimiento añade a la narrativa es puesta en palabras del propio Turrisa cuando le declara su amor a Lorenza y ante la resistencia de ésta: “Usted conoce lo cruenta que ha sido esta guerra... La vida es breve. ¿cuántos años nos quedan? Nadie lo sabe. Lo que nos resta es vivir lo poco que falte con intensidad” (Lara Zavala, 2008: 344)

Y esa misma intensidad y sus efectos éticos son reafirmados por la narradora, cuando sostiene que Lorenza, al claudicar ante Turrisa: “Se da cuenta de que la felicidad y la infelicidad existen solamente en lo más íntimo de nuestras vidas secretas.... Si acaso nos atrevemos a pensar en ellas.” (Lara Zavala, 2008: 347)

Así, tras las cifras de Eros, la ya de por sí intensa presencia de Ares es opacada para hacer recaer, como hemos dicho, en la ficción realizada de Turrisa los efectos más intensos de la narración.

Nuevamente las notas de la coherencia y la distancia las dejamos para el final y pasamos al tipo de *actividad* sugerida o exigida, parece, si bien implica involucramiento, a veces seguir los pasos y acompañar al novelista se asemeja más a la tarea de un testigo que a un cómplice, lo cual tiene como efecto cierto grado de ensimismamiento y de distancia, de una expectativa constante en su devenir plural.

4. Conclusión

Gracias a la ética de la ficción hemos podido vincular dos novelas que se caracterizan por compartir el mismo territorio, los mismos acontecimientos históricos y algunos personajes que, desde el punto de vista crítico, nos han permitido generar una atmósfera de efectos éticos plurales, los cuales propician la elección de compañías durante el proceso de lectura y la toma de decisiones en situación. Dichas decisiones no son conclusiones morales categóricas, como Booth sugiere, el proceso mismo de relación sea de coacción.

El acierto pluralista que reivindica la ética de la ficción se aprecia en el hecho de que los colores, los tonos y las húmedas andanzas a través de estas novelas, involucran compañías que *Península* y *El llamado* comparten, pero más diversas y sustanciales son gracias a sus personajes singulares y a los recursos retóricos e irónicos a partir de los cuales se nos ofrecen.

Gracias al ineludible lazo que se traza entre ética y política, las valoraciones de cada narración nos colocan en un espacio de deliberación y extrañeza en el cual, a ratos, la compañía se vuelve provocativa.

Asimismo, bajo las notas de la amistad que interpelan a la coherencia y la distancia del mundo en estas novelas entendidas como candidatas a convertirse en compañías, en amistades, nos parece que, en el caso de *El llamado*, no solo existen motivos para creerle en términos de veracidad y de la coherencia interna que la narrativa construye, sino que también hay motivos para comprometerse con ella al punto de la complicidad que aumenta conforme el devenir de las notas del tunk'ul y de los silbidos. *El llamado* despierta afectos de lealtad e involucramiento en el andar y el sonar que conduce hasta ese final desolado que podría ser del de cualquiera, lo cual consigue una empatía plena y el deseo de permanecer acompañado por estas sensaciones, de no separarse de esta amistad. El mundo de *El llamado* comienza con una esperanza acompañada con la lluvia que caía a cantaros y se cierra con una desolación que, también se deja acompañar por una lluvia de tal índole. El proceso entre un aguacero y el otro justifica el haberse demorado con las batallas, cansancios y soledades de una persona más.

Por su parte, si bien la veracidad y el entramado narrativo de *Península* es plenamente coherente y consistente, la cantidad de efectos que produce, a ratos tan fugaces, hacen difícil generar una empatía integral ante su compañía. La identificación y simpatía por tal o cual personaje resulta efectiva, pero a partir de los elementos aquí analizados, resulta complicado sentir una confianza e intimidad auténtica ante una compañía de tal magnitud.

En el camino estrecho que este trabajo podía trazar, hemos dejado del lado a muchos personajes que cohesionan esta novela: la señorita Bell, el doctor Fitzpatrick, Manuel Antonio Ay, etc. Pero a final de cuentas, no cabe duda de que, en las fronteras narrativas en que la narradora y el personaje principal se difuminan, es posible dejarse acompañar por un amigo de “tierras inhóspitas, cielos candentes, paisaje misterioso, en donde han ocurrido mucho más cosas de las que los seres humanos nos hemos atrevido siquiera imaginar.” (Lara Zavala, 2005: 449)

Ya para cerrar, utilizando los criterios de Booth, podríamos decir que estas obras que tanto comparten ofrecen efectos éticos diversos debido a que *Península* ofrece una amistad que “tiene mucho que decir” y a la cual habrá que regresar una y otra vez para conversar con ella, mientras que el llamado, Coducimos, se antoja más como esas amistades que “encantan por unos momentos u horas y luego se retiran en silencio” (Booth, 2005: 184)

A partir de estas valoraciones iniciales, de estas coducciones, dejamos así abierta la crítica ética en espera de una conversación que nos permita reconsiderar la elección de estas compañías y abrimos camino para redondear las presentes consideraciones con aquellas coducciones que desde un análisis de los personajes de estas novelas se pueda desprender en un trabajo posterior.

Bibliografía

Allende, Gerardo (2018) “*Más allá de la ocurrencia y la neutralidad*”, 29 de septiembre de 2018 en Reflexiones Marginales: showrtnr.com/zJjGM

Booth, Wayne (1974) “*Modern Dogma and the Rhetoric of Assent*”, Illinois: The University of Chicago Press.

Booth, Wayne (1983) “*The Rhetoric of Fiction*”, Illinois: The University of Chicago Press.

Booth, Wayne (2005) “*Las Compañías que elegimos*”. México: Fondo de Cultura Económica.

Campos García, Melchor (2013) “*Que todos los yucatecos proclamen su independencia: historia del secesionismo en Yucatán*”, 1821.1849, México: UADY

Ceh Moo, Sol (2011) “*El llamado de los tunk`ules*”. México: CONACULTA.

Ceh Moo, Sol (2013) “*El alcohol también rompe otros corazones*”, México: CONCACULTA-SEDECULTA.

-García Rodríguez, Javier (Comp.). 2000. “*Neoaristotélicos de Chicago*”. Madrid: Arco Libros.

-Eraña, Ángeles (2021) “*De un mundo que hila personas*”, México: UNAM-UAM,

-Lapointe, Marie (1997) “*Los rebeldes mayas de Yucatán*”, México: Maldonado Editores.

-Lara Zavala, Hernán (2008) “*Península, Península*”. México: Alfaguara.

-Reed, Nelson (1964) “*La guerra de castas de Yucatán*”. México: Era.

-Taracena, Arturo (2013) “*Héroes olvidados: Santiago Imán, lo huites y los antecedentes bélicos de la Guerra de Castas*”, México: UNAM.

Ficha biográfica:

Gerardo Allende Hernández.

Doctor en Filosofía de las ciencias y el lenguaje por la Universidad Autónoma Metropolitana. Becario posdoctoral en el CEPHCIS-UNAM. México.

Publicaciones: “Tres objeciones a Robert Brandom y su vía intermedia entre fiabilismo e internismo” (Reflexiones Marginales, Número 62, 2021); “Ni Kant ni Hegel: notas para una lectura de Robert Brandom como un fichteanismo implícito” (Reflexiones Marginales, Número 52, 2019); “Más allá de la ocurrencia y la neutralidad: el cuantificador personal como política cultural de género” (Reflexiones Marginales, Número 47, 2018).

gallendeh@modelo.edu.mx.

ORCID: ORCID: 0000-0001-6988-5490



CUADERNO DE LOS SUEÑOS, DE MANUEL IRIS: UN DISCURSO METAPOÉTICO, UN COSMOS DE LA PALABRA

Kenia Aubry Ortegón
Universidad Autónoma de Campeche

“[...] regresar por la palabra, al paraíso primero y compartirlo”.

María Zambrano, *Filosofía y poesía*.

Resumen

En este artículo se explora el concepto de metapoesía a través del libro *Cuaderno de sueños* de Manuel Iris. El texto explica cómo el autor construye una referencia a su propio libro de poesía y evidencia -desde la prosa poética y poesía- el proceso de escritura. El desdoblamiento del autor abre un espacio para la reflexión sobre el qué hacer poético: se cuestiona, a través de la personificación de la poesía, qué implica el acto de escribir poemas. ¿El poeta hace al poema o el poema hace al autor? Son algunas de las preguntas que Iris recorre en su poemario y que el artículo de Kenia Aubry desglosa a nivel discursivo. Pero la labor de Iris, según Aubry, al generar esta obra metaliteraria, es también una novedad necesaria dentro de la poesía contemporánea, pues al plasmar esta autoconsciencia de la escritura de poesía, Manuel Iris se aleja de los temas más convencionales de la poesía, como el amor o la soledad. La metapoesía, de algún modo, expone y reivindica las posibilidades de la poesía misma.

Palabras clave: Metaliteratura, metapoesía, desdoblamiento.

CUADERNO DE LOS SUEÑOS, BY MANUEL IRIS: A METAPOETIC SPEECH, A COSMOS OF THE WORD

Abstract

This article explores the concept of metapoetry through Manuel Iris's book *Cuaderno de Sueños*. The text explains how the author builds a reference to his own book of poetry and evidence -from poetic prose and poetry- the writing process. The unfolding of the author opens a space for reflection on what to do poetically: it is questioned, through the personification of poetry, what the act of writing poems implies. Does the poet make the poem or does the poem make the author? These are some of the questions that Iris explores in her collection of poems and that the article by Kenia Aubry breaks down at a discursive level. But Iris's work, according to Aubry, in generating this metaliterary work, is also a necessary novelty within contemporary poetry, because by expressing this self-awareness of

poetry writing, Manuel Iris moves away from the more conventional themes of poetry, like love or loneliness. Metapoetry, in some way, exposes and claims the possibilities of poetry itself.

Keywords: metaliterature, metapoetry, unfolding.

El dominio de la escritura

No sabemos en qué momento empezó a desvirtuarse el sentido de la poesía, tanto para los que, con ligereza, se llaman poetas como para los lectores. El que escribe –y el que lee sin pleno conocimiento del género poético, aunque éste tiene más justificaciones a su favor– parece preferir el tema amoroso y hace de la poesía un vertedero de sentimientos mal contruidos que no llevan a ninguna parte. No por nada el poeta y narrador José Manuel Caballero Bonald comenta en una entrevista: “Ya sabemos que se ha institucionalizado, o casi, una novela y una poesía banales” (Cruz, 2007), porque “cada vez hay una tropa mayor de majaderos, fantoches y tentetiesos” (Cruz, 2007) que se dicen artistas, que se dicen poetas y, como mucho, alcanzan la categoría de versificadores.

Por fortuna, *Cuaderno de los sueños* (2009), de Manuel Iris (Campeche, 1983) pertenece a la literatura que da que pensar. Es una obra contemporánea que se aleja de la introspección íntima y melancólica. Este discurso, en cambio, está habitado por el juego de varias voces, por el desdoblamiento poético y por una subjetividad crítica que se pone en diálogo con la propia escritura poética. De hecho, escribimos las reflexiones de *Cuaderno de los sueños* con el cuadro *Drawing hands* (1948), de Maurits Cornelis Escher de frente, porque la escritura de Iris está en diálogo con esa obra. En la pintura del holandés se mira un boceto en el que dos manos ya dibujadas se trazan una a la otra parte del antebrazo, por ello, ambas sostienen sus respectivos carboncillos; lo inquietante, como es toda la obra del artista, las manos truecan en reales y se liberan del propio boceto. En el poemario de Iris, así como Escher suelta las manos del pintor en un “claro ejemplo de autoconsciencia y autorreflexividad artística” (Orejas, 2003: 165), la poesía cobra autonomía para postularse como su propia hacedora.

Cuaderno de los sueños está conformado por tres secciones y en “Nota del autor” se explica que los apartados “Parado en el umbral” y “Llegar a tu silencio”, forman parte de un libro aún inédito que llevará por título *Llamarte por discordias*. El apartado “Cuaderno de los sueños” es el más amplio y el que responde a nuestros intereses literarios. Este segmento poetiza en simultaneidad (con la prosa poética y con la poesía) dos situaciones: la que refiere a la reflexión sobre la escritura, en específico, sobre la escritura de la poesía; y aquella que pone su empeño en confundirnos con la mención de un “Cuaderno de los sueños” que es ficción y que se titula como el libro que tenemos en las manos.

En este sentido, la naturaleza del poemario de Iris es *autorreferencial*, esto es, un poemario que remite a sí mismo “convirtiéndose en texto-espejo” (Orejas, 2003: 137) en el que describe su propio proceso escritural; con un término más específico podemos decir que es un complejo discurso metapoético apartado de los temas más aludidos en el género (el amor, la soledad, los paisajes pintorescos, entre otros); en contraste –tomamos la definición de Leopoldo Sánchez Torre–, en “Cuaderno de los sueños” “la reflexión sobre la poesía resulta ser el principio estructurador, esto es, aquellos poemas en los que se tematiza la reflexión sobre la poesía” (ap. Orejas, 2003: 162) a través de un “lúcido proyecto cognoscitivo, como raíz y eje de todo un programa de escritura” (Sánchez Torre, 2005: 115).

“Cuaderno de los sueños” es un libro metapoético por lo externado antes, pero también es metaliterario, las reflexiones no se quedan sólo en el ámbito de la poesía, sino, como también lo dijimos con anterioridad, reflexiona en torno a los procedimientos escriturales de la literatura, esto significa que, además, estamos, ante un texto que trata de literatura *sobre* literatura (Ródenas de Moya, 2005: 47), o bien consideraciones en torno a la literatura en la que ésta “se adopta como tema a sí misma” (Orejas, 2003: 69)¹⁶³. Con todo el peso del valor que la escritura literaria tiene, “Cuaderno de los sueños” no cancela el valor dialéctico ni el compromiso de la literatura con la sociocultura que se nos da como predeterminada: otorgar sentidos que modifiquen la visión de las cosas para y por el hombre. Ciertamente, la obra del autor peninsular se aparta de los temas sociales, aunque repensar la preeminencia de la escritura literaria no es menos importante que los asuntos de nuestra colectividad en sociedad. Al respecto, Leopoldo Sánchez Torre señala:

la metapoésía habla de la poesía, pero, al hacerlo, habla también –y sobre todo– del mundo. En otras palabras: si la metapoésía pone en evidencia el carácter ficcional del poema, no deja de advertir igualmente acerca de las ‘celadas’ de la realidad ‘objetiva’. En realidad, decir que el metapoema plantea que el lenguaje sólo puede hablar de sí mismo es una ilusión –una nueva paradoja– provocada, eso sí, por el propio metapoema (2005: 118).

Se pensaba que la *metaficción* era más común en la narrativa que en la poesía, suponemos porque es relativamente más fácil explayarse en la arquitectura que permite la novela para contar una historia que decide mirar sus propias costuras¹⁶⁴. Sin embargo, la poesía contemporánea también ha incursionado en el campo de la metaficción desde diferentes parámetros ideológicos y culturales y desde diferentes concepciones de la poesía (Sánchez Torre, 2005: 115)¹⁶⁵; Linda Hutcheon emplea el término metaficción para definir a “aquellas obras de ficción que autoconsciente y sistemáticamente llaman la atención sobre su condición de artificio, planteando así cuestiones en torno a las relaciones entre ficción y realidad” (*ap.* Orejas, 2003: 32).

Y cabe añadir a la idea de Hutcheon que “[e]l carácter metafictivo de una obra no [está] determinado por la proximidad o identidad entre autor, narrador y personaje [estas dos últimas entidades más concernientes a la narrativa] sino por la voluntad de servirse de los recursos de la ficción para, precisamente, desvelar la ficcionalidad del texto” (*ap.* Orejas, 2003: 112).

En la meditación de la poesía autoconsciente, Manuel Iris plantea en uno de sus poemas la preocupación existencial del artista en el acto de la escritura respecto de la certeza terrible de la hoja en blanco y de la fuerza enigmática de la palabra, aunque los versos que citamos de inmediato no son los que inauguran el libro, consideramos que sienta las bases para la reflexión en torno al ejercicio de la escritura poética:

¹⁶³ F. G. Orejas toma la cita del libro *Movimientos literarios* (1981), de José María Valverde.

¹⁶⁴ En ese tipo de discurso tenemos a *Rayuela*, de Julio Cortázar; *El libro vacío*, de Josefina Vicens; *Muerte por agua* y *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*, de Julieta Campos; *Farabeuf* y *El hipogeo secreto*, de Salvador Elizondo; *Los detectives salvajes* y 2666, de Roberto Bolaño; *Ritmo Delta*, de Daniel Sada; y, desde luego, no podemos omitir los cuentos de Jorge Luis Borges, de los primeros latinoamericanos que traslada la reflexión literaria a la narrativa

¹⁶⁵ Pensamos en los poetas Gabriela Mistral, Efraín Huerta, Nicanor Parra, Amanda Berenguer, Rosario Castellanos, Juan Gelman, Cristina Peri Rossi, Carmen Ollé, Minerva Margarita Villarreal, Cristina Rivera Garza, entre muchos otros.

Mi aliento se detiene. Estoy alerta: los vocablos intentan destruirme. Han realizado una conflagración. Continúo: *los muslos intocados y la lengua que los lame...* pero esa línea ha sido escrita en contra de mi voluntad. Quiero decir: *hacia más ancho y más profundo el ámbito...* paro de nuevo. Es mío el aliento del que salen sus palabras (2009: 26; las cursivas son del original).

El poema anterior refiere, en lo aparente, a un acto involuntario del artista con la escritura. Carlos Javier García explica, para el caso de la narrativa, que en las novelas autorreflexivas “el sujeto narrativo asume que puede tener control total y definitivo sobre la propia escritura” (2005: 69). En “Cuaderno de los sueños”, contrario a lo que dice García para la narrativa, el sujeto poético parece sometido por la escritura, incluso la palabra literaria, camuflada en los nombres de Mía e Inés, se corporiza: “Su cuerpo sigue allí: en la palabra cuerpo, en la palabra Inés, en la palabra allí. Su cuerpo está en el cuarto. [...] Atrás, Inés me sueña algo que ignoro. Adelante, Mía escribe esta página” (Iris, 2009: 54). Además, la personificación de la escritura en los nombres femeninos abre el poemario a la polifonía –como el mismo enunciador poético lo revela: “Escribo un libro de diversas voces” (2009: 44)–, las voces se materializan y se dejan escuchar, en ocasiones y cara a cara, para ningunear al ser poético:

No seas ridículo, hablante. ¿A quién le gustaría/ que la llamen Mía? Me pertenezco/ de maneras menos obvias/ y mi nombre es Inés. Me llamo Inés/ y tengo voz en este asunto.
// Este libro no es tuyo [...] Este verso no es tuyo, Manuel Iris, no seas infantil./ No sabes escribir y no tienes derecho/ de nombrarme (Iris, 2009: 25).

Sabemos, sin embargo, que el vilipendio de la escritura sobre la voz que enuncia es parte del juego metapoético. El artista está consciente del acto mismo de escribir y está consciente de que la escritura lo domina porque habita en ella la grandeza de la palabra poética. Es por esto que la recurrente figura del Ángel se trastoca en metáfora de lo improbable, en el sentido de que el lenguaje literario de las obras trascendentales nunca se repite, de ahí la significación de la imagen de lo incierto como la piel del Ángel “siempre de paso/ de una voz a otra” (2009: 29). En el mismo emblema angelical se incorpora otra conjetura literaria: la de entrar al lenguaje poético sin que éste pierda su sentido literario: “Tocar al Ángel/ y que siga siendo Ángel/ será el poema” (2009: 47).

El enunciador no se amilana ante el dominio de la escritura, sino que sostiene una lucha con la fuerza de la palabra que intenta vulnerar su voluntad artística: “Como esta voz, mi lengua busca/ el laberinto de tu oreja/ y yo te escribo y sé muy bien/ que hay algo –hay un lugar– más bello/ que tu vientre [...] Afuera del poema algo te dice un canto [...] sonido bajo letra [...] Hoy puedo hacer un verso en que no mueras nunca” (2009: 33). Hacia el final del segmento de “Cuaderno de los sueños” el ser poético se impone: “y ya es momento/ que me dejes escribirte (2009: 55)”.

No pasa desapercibido el erotismo de los versos que aluden al cuerpo femenino y a lo sensorial. Mas se trata de una relación erótica con la palabra al modo de Roland Barthes: el erotismo como representación del goce de la escritura: “Prefiero entonces ubicarme/ frente a mi escritorio/ para palpar esta escritura que se abre/ como un par de muslos [...] ese lugar/ en que me hundo de placer/ a deletrear/ la perla de tu forma” (2009: 36). Las observaciones metaliterarias de “Cuaderno de los sueños” hacen de la poesía otra posibilidad de acceder y de entender el mundo de la creación poética.

La práctica intertextual, en algunos casos, forma parte del recurso metafictivo. El libro de Iris establece diálogos con poetas como Rubén Bonifaz Nuño, José María Rilke, Gilberto Owen y Javier Villaurrutia. De manera específica, la polifonía del poemario está muy vinculada con la obra de Salvador Elizondo; el título *Cuaderno de los sueños* nos recuerda al libro de ensayos *Cuaderno de escritura* (1969) del narrador capitalino. Y en los umbrales del poemario se inscribe el epígrafe extractado de la novela *El hipogeo secreto* (1968): “¡Eh!, –exclamó de pronto–. No sé si te haya ocurrido lo mismo que a mí; pero a mí se me ocurre que esto que ahora hemos sentido, tal vez haya sido escrito. Después de todo, ¿por qué no habría de ser así?” (2009: 15; las cursivas son del original). El acto perlocutivo de este paratexto –y la totalidad de la obra para quien la conoce– nos anuncia que la materia poética estará relacionada con la metaficción. El diálogo con *El hipogeo secreto* se estrecha a través de Mía, que en el texto de Elizondo es la personaje a la que el narrador refiere su proceso de escritura; en “Cuaderno de los sueños” Mía (e Inés) son la encarnación de la materia poética:

Sigue dormida. A la mitad del camino entre la cama y mi estudio recuerdo unos versos de Alí: *si acaso el ángel frente a mí dijera / la última palabra / la decisión mortal de mi destino / y plegando las alas junto a mi cuerpo hablara...*

[...] Mía,/ ven de nuevo. // Ocupa el ámbito del verso/ y calla, // permanece. // No salgas de la piel/ que te procuro, y no me dejes/ al silencio de este parque/ al caos de mi estudio/ de este libro incompleto. // En la recámara en que estás/ hay algo de nuevo. Hay otra/ voluntad // y ya es momento/ que me dejes escribirte (2009: 54-55; las cursivas son del original).

Encontramos, además, que “Cuaderno de los sueños” tiene sintonía polifónica con “El grafógrafo” (1972), de Elizondo. La metáfora de este breve relato devela que “[I]a escritura crea al escritor, [y que éste] sólo existe en el acto de escribir” (Bruce Novoa y Romero, 2009: 4): “Escribo. Escribo que escribo. [...] Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. [...] También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito [...] que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo” (Elizondo, 2009: 6). El discurso metapoético de Iris entra en diálogo con el bello y demencial juego de palabras de “El grafógrafo” –sobra decir que con estilos diferentes “[I]a ensoñación poética es siempre nueva ante el objeto con el cual se relaciona” (Bachelard, 1982: 236)–, ambos discursos demuestran su satisfacción por la escritura artística y su necesidad de comprender los misterios de la literariedad.

El efecto especular

“Cuaderno de los sueños” no sólo auto-refleja el lenguaje poético al “ceder la iniciativa a las palabras”, encaminándolas a ‘iluminarse mutuamente con sus reflejos’ [para deliberar en relación a la supremacía del lenguaje literario]” (Dällenbach, 1991: 208), sino se trata de un auto-encajamiento o imagen puesta en abismo, procedimiento que dentro del primer discurso duplica un segundo discurso en *abyme* (1991: 15)¹⁶⁶. Pero el encastramiento es insuficiente para decir que en una obra hay representación en abismo si dicha duplicación interior (o las duplicaciones que resulten) no está determinada por la función reflexiva (1991: 72).

¹⁶⁶ L. Dällenbach define *mise en abyme* (abismado, en abismo) como todo “enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene” (1991: 16).

Los poemas de Manuel Iris, además de metaliterarios, son metapoéticos. Como las muñecas rusas, como los cuadros de Escher, como las novelas de confección autorreferencial, estamos ante un poemario, cuya función reflexiva, describe su propia materia poética y nos crea la hermosa ilusión del libro dentro del libro. El primer enclave de esta imagen en abismo está representado por el *Cuaderno de los sueños* real, el que los lectores sostenemos en el acto de la lectura; el segundo enclave, y el que otorga el verdadero estatus abismado al libro, proviene del “Cuaderno de los sueños” ficcional o representado dentro de los versos:

Escribo un libro de diversas voces y se lo muestro a Inés, una tarde con viento. El manuscrito se titula *Cuaderno de los sueños* y resulta ser, por un azar o voluntad que no comprendo, el mismo *Cuaderno de los sueños* firmado por Manuel Iris que ahora el lector inútilmente descifra, lo cual confirma mis sospechas. Inés está muy seria, silenciosa. Se ha dado cuenta que estamos en un libro que es un sueño que otro ser soñado lee haciendo todo aparentemente más real, por las hojas impresas. Me mira y dice cosas cuatro páginas atrás. La dejo hablar y observo su cabello, sus pies que amo y la imagino desnuda, recostada.

[...] En el estudio, sobre el escritorio descansa como un gato el *Cuaderno de los sueños*, que ahora corrijo y que también ahora tiene enfrente el lector. Sigo escribiendo y afuera sueña el aire, las hojas arrastradas (Iris, 2009: 44; las cursivas son del original).

La vivificación de este acto escritural aumenta con la sobrecarga semántica del tiempo gramatical en presente, según se deja ver en los verbos (escribo, muestro, descifra, estamos, entre otros) y en el deíctico ahora. Esta temporalidad, que se mantiene a lo largo del discurso, se reafirma con la idea constante de que estamos ante un manuscrito inacabado, por eso en el momento de la lectura presenciamos las correcciones del poeta a su futuro libro. El mismo fragmento citado nos remite a la metáfora del cuentista y filósofo chino Pao Cheng, en la que representa el enigma del arte con un inquietante cuestionamiento: *¿Somos mariposas que soñamos ser humanos o humanos que sueñan ser mariposas?* La función reflexiva del “Cuaderno de los sueños” –lo hemos dicho líneas atrás– también alude al misterio y a la perfección de la obra de arte literario en la metonímica figura del Ángel.

La materia poetizada del “Cuaderno de los sueños” gira sobre sí misma y reitera su condición de artificio al evidenciar su preocupación por la composición de un libro aún incompleto, este desasosiego de la ficción poética se convierte en tema del arte¹⁶⁷: “Hoy discutimos la dedicatoria. Dice que es obvia dada la composición que (parece) va a tener el libro, aunque hay que ver cómo acaba. [...] Una dedicatoria se escribe con menos escrúpulos que un poema, con menos estructura o sin estructura por completo” (2009: 34). De igual modo son asunto del arte la revisión constante de la obra: “De regreso a mi estudio, he releído algunas partes que me preocupan” (2009: 34); la impotencia ante la fuerza del lenguaje que se apropia del poeta para darle satisfacciones, pero también para atribularlo: “Voy a tomar tu aliento,/ a construirme. // Te voy a hacer/ feliz y atormentado/ en este libro que no acabas de escribir/ porque al final, Manuel, eres mi sueño/ y vas a hablar de mí, de la florista/ del verano en mis pezones/ porque me vas a declarar tu amor. // Voy a soñar mi libro” (2009: 35).

¹⁶⁷ En los discursos metapoéticos el poema “[acaba girando] sobre sí mismo y subrayando su ineludible condición de artificio, razón por la que ‘la ficción, como tal, del arte se convirti[e] en tema del arte, el cual no pretenderá ya darnos una ilusión de realidad sino de ficción de arte’” (Sánchez Torre, 2005: 116; las cursivas son del original).

Y es también materia artística, la ansiedad del escritor por decir lo que otros no han dicho: “*Oh Mía, la primera,/ me han apresado tus pequeños ojos. A mí,/ que he sido inmune a las demás delicias,/ y desde entonces ha cedido mi arrogancia/ bajo el peso de tus pies... // No. Todo esto ya fue dicho*” (2009: 36; las cursivas son del original). Estos versos dejan de manifiesto que lo que ha de hacer un escritor siempre –tomamos la idea de la entrevista de Caballero Bonald– “es indagar en el lenguaje, huir del estancamiento, del realismo de vuelo rasante. Que las palabras signifiquen más de lo que significan en el *Diccionario de la Lengua*. Eso es la poesía” (Cruz, 2007).

No hay otro modo de que la función reflectante de una obra puesta en abismo cumpla con su papel de bisagra si no se ponen en mutua relación, al menos, dos series de acontecimientos (Dällenbach, 1991: 87). Hasta ahora hemos explicado la relación entre el libro real y el de ficción, el uno y el otro de la misma materia genérica, pero ambos “Cuadernos de los sueños” coinciden en otra relación de eventos, la autoría de los dos textos corresponde a Manuel Iris. El poeta se introduce en las páginas del poemario con su propio nombre (como puede constatarse en algunos de los ejemplos anotados) y, como él mismo lo expresa, está ahí por un azar o voluntad que no comprende o, mejor, que finge no comprender; los lectores, sin embargo, no olvidamos que estamos ante un manuscrito de los *sueños*, pero no del sueño que adormece, sino del sueño –como lo hemos aprendido de Gaston Bachelard– de un soñador de ensoñaciones que confía en la palabra poética y confía en que su vigor puede trastocarlo todo¹⁶⁸.

El autor persona y el Manuel Iris apócrifo tienen pleno conocimiento “que una ensoñación, a diferencia del sueño, no se cuenta. Para comunicarla, hay que escribirla, escribirla con emoción, con gusto, reviviéndola tanto más cuando se la vuelve a escribir” (Bachelard, 1982: 19). Esta es una de las razones por las que, en letra cursiva, el Manuel ficticio ofrece sus ensoñaciones escritas en el libro inacabado y es también una de las razones por las que duplica su personalidad poética; ambas peculiaridades de la obra, en conjunto, son un acto que reafirman la emoción por la escritura del autor peninsular:

Nosotros somos los soñados. Observa bien cómo ahora mismo el viento, por un capricho de Mía, ha decidido no volar las páginas en las que aparecemos para que un lector, soñado también por ella, pueda conocernos y justificarlo todo. Por ese encuentro improbable este libro que no acaba de escribirse. Incluso tu intención frustrada de cantar el Ángel, su absoluta perfección, no es otra cosa que un capricho suyo. Ahora lo sé. Tengo muy claro que esto no es un parque sino el final de un párrafo, un conjunto de vocablos en un sueño inconcluso (Iris, 2009: 40; las cursivas son del original).

Las últimas líneas del ejemplo citado nos revelan que el desdoblamiento del poeta es un artificio, un hermoso juego entre la realidad y la ficción literaria. Queremos decir con esto que Iris sabe de sobra lo que de cierto modo se teoriza en uno de sus poemas, quien escribe es y al mismo tiempo no es, se mira a sí mismo en el acto siempre complejo de la creación –como Velázquez en *Las meninas* (1656)

¹⁶⁸ Conviene aclarar el sentido de la ensoñación bachelardiana, ya que aludiremos a ésta en otros momentos. Para el filósofo francés “[l]a ensoñación es un fenómeno espiritual demasiado natural [...] para que se lo trate como un derivado del sueño, para que se lo incluya sin discusión en el orden de los fenómenos oníricos. En resumen, conviene, para determinar la esencia de la ensoñación, volver sobre la propia ensoñación. Y es precisamente la fenomenología la que puede poner en claro la distinción entre sueño y ensoñación, puesto que la posible intervención de la conciencia en la ensoñación proporciona un signo decisivo” (1982: 25).

o Jan Vermeer en *El arte de la pintura* (1665/66)—, recordamos de la fórmula barthiana: quien escribe no es quien vive y quien vive no es quien escribe:

No puedo ser sino el aliento con que escribo, que ahora se detiene. Pero el aliento que declara que mi aliento se detiene continúa y habla de ti, me escribe desde ti, desde ella, desde los tres, y entonces surge la revelación: hay alguien más en esto. En esta línea hay otro que nos dice. Pero ese otro, Amor/ el que te está buscando [...] y que jamás/ alcanzará tu amor/ el que te escribe cuando escribo/ ese también/ quiere morderte (2009: 50; las cursivas son nuestras).

En no pocas ocasiones “Cuaderno de los sueños” hace referencia explícita al lector/lectora. La ensoñación metapoética, en algunos versos, habla de un lector soñado, en otros de un receptor que descifra inútilmente el *Cuaderno de los sueños*, o bien refiere a un leyente que observa como voyerista el gozo de hojear las palabras: “me lees el verso en que me formo/ y piensas que estás fuera del *Cuaderno de los sueños*/ que sólo eres tus ojos nada más tu voz/ sobre esta página en que observas como voyerista [sic]/ piensas [...] que tienes el derecho el gusto de tocarme/ eres/ tristemente/ igual a él/ a ella su lectora” (2009: 51; las cursivas del original).

Si bien el leyente es una categoría esencial en toda obra de arte literaria, en las obras de corte autorreferencial (narrativo o poético) el papel del lector es decisivo. “Éste debe ser cómplice del juego que el autor plantea y que el texto revela. Se trata de leer un texto de ficción, pero sin olvidar su ficcionalidad, sobre la que es alertado” (Orejas, 2003: 119). El llamado al receptor en el texto de Iris, como todo texto de naturaleza metaficcional, es un diseño propio para que el lector sea capaz de reconocer en el texto lo que su *identidad lingüística* tiene de artificio. Este reconocimiento empieza con las propias visicitudes sobre la escritura poética y sobre la supremacía de la palabra literaria, lo que “obliga al lector a mantenerse alerta ante los estímulos del poema, a percatarse de lo que por lo general le pasa inadvertido” (Sánchez Torre, 2005: 118).

En este sentido, la metapoésia —seguimos con la explicación de Sánchez Torre— tiene un papel dinamizador de las expectativas y convenciones de la comunicación poética, es decir, en la medida en que se propone como un discurso que revela y al mismo tiempo cuestiona su literariedad y su ficcionalidad, “la metapoésia no sólo provoca en el lector la turbadora certeza de estar inmerso en el ámbito de lo ficcional, sino que también lo proyecta hacia el exterior para hacerle ver que, del mismo modo que están codificadas, son versátiles y dependen de factores pragmáticos las normas que rigen la comunicación literaria” (2005: 118).

Algunos estudiosos señalan que los textos metafccionales, ya de poesía, ya de novela, por su propia naturaleza compleja y, en lo aparente, confusa —la idea del libro dentro del libro, la del autor real como autor apócrifo, así como los efectos reflexivos en torno a la creación literaria, por mencionar los más recurrentes— “crea distancia con el receptor, al acentuarse las tensiones inherentes al metapoema y quebrarse el pacto de ficcionalidad en beneficio de una legibilidad velada” (2005: 120). En “Cuaderno de los sueños”, por el contrario, se anula la distancia con el lector ante los avatares del propio ser poético con la escritura y, sobre todo, por la corporeidad de la escritura misma —que cobra materialidad y voz en Mía e Inés— para dejar muy en claro su superioridad frente al poeta.

Hasta beber tu origen

Cuaderno de los sueños no es poesía fácil, es una escritura que piensa, que llega al alma de la composición poética y al alma de los problemas entre el artista y su escritura. Este libro de corte contemporáneo, que no sucumbe –recordamos de Jean-Michel Maulpoix– a un lirismo complaciente, invita al esfuerzo y a la competencia de una poesía que se pone como tema a sí misma y que carga sus páginas de polifonía con las voces de los otros. Abrimos este apartado final con uno de los versos del poemario en el que encontramos la preocupación del poeta por el origen del logos y sus misterios: “Voy a zarpar/ desde el olvido de tu nombre/ hasta beber tu origen” (Iris, 2009: 42).

Nos apresuramos a decir que no aludimos al origen de la palabra escrita con el sentido de un argumento ontológico que revele un origen único, porque sería un absurdo y contravendría la mayor regla del arte, esto es, su condición estética. Pensamos la búsqueda de un principio más modesto, que no deja de ser metafísico, una ontología personal para “constituir un cosmos de la palabra [...] [en el que el] soñador [intercambiamos por escritor] le habla al mundo y éste le habla a su vez” (Bachelard, 1982: 281). La tematización en torno a los cimientos de la creación poética y literaria, en general, es un compromiso por vocación de una ensoñación artística (recordemos que la ensoñación no se cuenta, se escribe) que no exige pruebas, pero sí coherencia: “No me hace falta que te vayas al origen. // Yo soy la que existía: Mi nombre era/ desde antes que tu voz. // De mi silencio, mano que me escribes/ estás naciendo tú. // No te confundas” (Iris, 2009: 49).

En “Cuaderno de los sueños” hay una profunda pasión por la palabra escrita y pensamos que todo texto autorreferencial poético o narrativo contiene esta pasión por la palabra que es el origen del logos; en este sentido, los discursos metafictionales pretenden descubrir con la escritura los fundamentos de la creación y “regresar por la palabra, al paraíso primero y compartirlo” (Zambrano, 1993: 115). Entre Bachelard y Zambrano aventuramos una respuesta. El filósofo francés afirma: “La poesía es uno de los destinos de la palabra” (1982: 12), pero no restringimos su sino a la poesía, porque el mismo Bachelard no lo hace, para él como para Zambrano la palabra es la apertura total de una vida “a quien su cuerpo, su carne y su alma, hasta su pensamiento, sólo le sirven de instrumentos, modos de extenderse entre las cosas. Una vida que teniendo libertad, sólo la usa para regresar allí donde puede encontrarse con todos” (1993: 115).

Manuel Iris, con el ímpetu de la poesía, muestra su vehemencia por el origen del logos y el predominio de éste; sólo existe lo que se nombra, lo que el logos pone en existencia: “No quise molestarlo y he salido/ a imaginar qué sientes cuando ves las calles que/ haces existir/ sin que otros lo sepan/ que das razón al mundo,/ que lo has dotado/ de lugares y de aromas,/ que has sido siempre tú” (2009: 48). El poeta deja de manifiesto, a lo largo de su obra, que el lenguaje literario da vida a la palabra y, por encima de todo, penetra en lo inexpresable, porque no se resigna –lo decimos con Zambrano– a que cada ser sea solo lo que parece; la superioridad y la megalomanía del lenguaje poético “persigue la infinitud de cada cosa, su derecho a ser más allá de sus actuales límites” (1993: 115): “En un omento de cacería retórica/ para decir exactamente cómo eres/ mi verbo hacía más ancho y más profundo el ámbito/ en que tu luz habría de posarse/ como en un molde antiguo. // Pero tu cuerpo no conoce moldes [...] Eres la forma, el fuego primitivo” (Iris, 2009: 30).

Que “Cuaderno de los sueños” se reafirme una y otra vez como un libro inconcluso es una metáfora sobre el sentido insondable del logos. Puede parecer una paradoja decir que “[l]a palabra de la poesía es irracional” (Zambrano, 1993: 115), y lo es si pensamos la frase dicha, líneas muy atrás, de Pao Cheng: *¿Somos mariposas que soñamos ser humanos o humanos que sueñan ser mariposas?*

Respondemos a esta locución con otra frase no menos irracional: el creador de cosmos literarios se toca y se complementa con el mundo de su ensoñación, “entonces el cogito de la ensoñación se anunciará así: sueño el mundo, por lo tanto el mundo existe como yo lo sueño” (Bachelard, 1982: 238). Es evidente que decir que la poesía es irracional es un halago, pues si alguien –volvemos a Zambrano– sufre el martirio de la lucidez y se aproxima a la razón es la poesía, “un logos lleno de gracia y de verdad” (Zambrano 1993: 116).

Esperaremos con vehemencia otro cosmos de palabras de Manuel Iris, otras ensoñaciones que nos hagan decir lo que pensamos de *Cuaderno de los sueños*: “¡qué gloria de lectura [he logrado vivir], ayudado por el poeta, la *intencionalidad poética!*” (Bachelard, 1982: 14; las cursivas son del original).

Bibliografía

Bachelard, Gaston (1982). *“La poética de la ensoñación”* (Ida Vitale, traducción). México, D.F., Fondo de Cultura Económica.

Bruce-Novoa, John / Rolando Romero (2009). “Prólogo”, en *“El cuento 54 contemporáneo. Material de lectura”*, México, D.F., Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, 3-5.

Cruz, Juan (2007). “Entrevista Caballero Bonald. Claro que sigo cabreado”, *“El País”*, <https://el-pais.com/diario/2007/09/29/cultura/1191016807_850215.html> (último acceso: 09/09/2009).

Dällenbach, Lucien (1991). *“El relato especular”* (Ramón Buenaventura, traducción). Madrid, Visor.

Elizondo, Salvador (2009). “El grafógrafo”, en *“El cuento 54 contemporáneo. Material de lectura”*, México, D.F., Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, 6.

García, Carlos Javier (2005). “Metanovela y teoría de la novela: una conexión interrogativa de la autorreflexividad”, en *“Anthropos. Metaliteratura y Metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas”*, No. 208. Barcelona, Anthropos editorial, 65-70.

Iris, Manuel (2009). *“Cuaderno de los sueños”*, México, D.F., Fondo Editorial Tierra Adentro/Ayuntamiento de Mérida.

Orejas, Francisco G. (2003). *“La metaficción en la novela española contemporánea”*, Madrid, Arco/Libros.

Ródenas de Moya, Domingo (2005). “La metaficción sin alternativa: un sumario”, en *“Anthropos. Metaliteratura y Metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas”*, No. 208. Barcelona, Anthropos editorial, 42-49.

Sánchez Torre, Leopoldo (2005). “Metapoesía española contemporánea: ‘celadas’ novísimas y complicidades realistas”, en *“Anthropos. Metaliteratura y Metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas”*, No. 208. Barcelona, Anthropos editorial, 115-121.

Zambrano, María (1993). “Poesía”, en *“Filosofía y poesía”* (3a. ed.), México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 101-117.



APUNTES SOBRE UN EXPLORADOR FRANCÉS OLVIDADO: DÉSIRÉ CHARNAY**

Luc Capique
Centro de investigación ALTER

Resumen: El presente artículo nos presenta la obra literaria y de investigación del francés Désiré Charnay, cuyos viajes de exploración por México pueden ser estudiados gracias a sus textos y fotografías de gran valor arqueológico. Sus estudios fotográficos son relevantes, fijando una época de México y un estado de las ruinas de los numerosos sitios mayas de la península yucateca que visitó en varias ocasiones.

Palabras clave: Exploración, Viajeros, Fotografía, Sitios Arqueológicos.

NOTES ON A FORGOTTEN FRENCH EXPLORER: DÉSIRÉ CHARNAY

Abstract: This article presents the literary and research work of the French Désiré Charnay, whose exploration trips through Mexico can be studied thanks to his texts and photographs of great archaeological value. His photographic studies are relevant, establishing a time in Mexico and a state of the ruins of the many Mayan sites in the Yucatan peninsula that he visited on several occasions.

Keywords: Exploration, Travellers, Photography, Archaeological Sites.

** Agradezco al Musée du quai Branly-Jacques Chirac por permitirme la reproducción de las imágenes pertenecientes a su acervo fotográfico.

El siglo XIX y la independencia de México del imperio colonial español en 1822 inicia la llegada masiva de viajeros y exploradores procedentes del viejo y nuevo mundo con diversos intereses. Así, como lo explica María Dolores Morales:

“En este contexto los viajeros desempeñaron el papel de agentes oficiales o particulares de los intereses capitalistas; comerciantes, industriales, mineros, banqueros, agiotistas, diplomáticos, científicos, periodistas, propietarios de museos, sociólogos, novelistas, marinos, soldados, etc., visitaron el país en busca de nuevos horizontes para la inversión y a su paso nos dejaron sus muy diversas visiones sobre México.” (Morales, 1986, p.105)

En este ámbito de apertura de México al resto del mundo, la publicación de obras de viajeros y exploradores, inspirados por la obra del alemán Alexander von Humboldt (anterior a la independencia de México), es numerosa durante el siglo XIX¹⁶³.

En esta época la nacionalidad de los viajeros y exploradores es en mayoría inglesa como John Lloyd Stephens (1805-1852) y sus libros *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatán* (1841) y *Incidents of Travel in Yucatán* (1843); obras de gran éxito en su época de publicación y que dieron a conocer al mundo la civilización Maya. También observamos algunos exploradores franceses que viajaron a México después de la primera intervención francesa (Guerra de los pasteles, 1838-1839) como el misionero Charles Etienne de Bourbourg (1814-1874) quién fue uno de los pioneros en la arqueología y el estudio de la historia de las civilizaciones precolombinas en México¹⁶⁴.

En esta multitud de extranjeros que decidieron viajar a México y hacerla descubrir al resto del mundo, debemos destacar un explorador francés que la Historia olvidó a pesar de sus aportes en lo que podemos llamar en aquella época una proto arqueología: Désiré Charnay.

Nacido el 2 de mayo de 1828 en Fleury sur l'Arbresle, Claude-Joseph-Désiré Charnay es hijo de una familia de negociantes en vino y banqueros¹⁶⁵. La biografía redactada por Davis proporciona pocos datos sobre la juventud de nuestro explorador. Mandado a París, estudió en el Lycée Charlemagne y después estudió el inglés y el alemán que perfeccionó mediante viajes. Désiré Charnay reaparece en 1850 en Nueva Orleans, Louisiana, donde enseña el francés y descubre los libros de John Lloyd Stephens y sus ilustraciones de Frederik Catherwood (1799-1854), sin duda una influencia determinante en sus futuros proyectos de exploración. De vuelta a Francia unos años después, Charnay se inicia a una nueva tecnología: la fotografía. Probablemente inspirado por la reciente expedición arqueológica en Egipto de Maxime Du Camp y sus fotografías (1849-1851)¹⁶⁶, nuestro explorador pide el patrocinio del ministerio de la instrucción pública para un proyecto que, desgraciadamente, no podrá llevar a cabo en su integralidad: una vuelta al mundo fotográfica¹⁶⁷.

¹⁶³ Véase la lista editada por Morales en su artículo.

¹⁶⁴ Véase Histoire des nations civilisées du Mexique et de l'Amérique centrale, durant les siècles antérieurs à Christophe Colomb, 4 vols.

¹⁶⁵ Mongne, 2001, p.13

¹⁶⁶ Véase las notas de Flaubert en Voyage en Orient, 2006.

¹⁶⁷ Mongne, 2001, p.14.

Así, con el apoyo del ministerio de las Bellas Artes, sale de Francia el 7 de Abril de 1857¹⁶⁸ y llega a Estados Unidos donde viaja durante unos meses. Esta estancia le lleva en varias partes del Norte de América pero no tenemos textos y pocas fotografías sobre esta parte de su viaje como lo explica el mismo Charnay en su primer libro *Cités et ruines américaines*:

“ *Je ne dirai rien d’un séjour de huit mois aux Etats-Unis: c’est pourtant un beau voyage que celui qui vous montre New York et Boston, le Saint-Laurent, ses chutes et ses rapides, les grands lacs, le Niagara, les Plaines de l’Ouest et le parcours prodigieux du Mississipi. Je réserve à ces belles choses une étude à part...*¹⁶⁹”

Un estudio que nunca llegará a la luz como lo veremos en su producción literaria. Finalmente desembarca a Veracruz en noviembre de 1857 donde se quedará unas semanas antes de emprender su primera exploración de México. Désiré Charnay llega a México en un contexto político complicado: la recién Constitución votada en febrero del mismo año está rechazada por las autoridades eclesíásticas y desembocará a la guerra de Reforma entre los liberales y los conservadores en 1858¹⁷⁰.

A pesar de esta situación Charnay prosigue con su proyecto y, después de un retraso forzado por el contexto político¹⁷¹, se instala en la ciudad de México donde realiza sus primeras fotografías. Su estancia en la ciudad de México le permite también habituarse a las costumbres y perfeccionar su español. En septiembre de 1858 sale a Oaxaca donde espera su equipaje y su material fotográfico que, después de cinco meses, no había llegado aún. Así, en marzo de 1859, Charnay decide improvisar con los materiales locales y hace fotografías del sitio de Mitla. De nuevo, la situación política explosiva conduce Charnay en medio de un conflicto entre las tropas liberales y conservadoras que provocará otro retraso de dos semanas que tendrá un impacto en su expedición ya que terminará durante la estación de las lluvias¹⁷².

El 31 de mayo de 1859, Charnay llega a Mérida en la península de Yucatán donde emprende la exploración de los sitios de Uxmal, Chichén Itzá y Palenque. El explorador encuentra dificultades con un tiempo hostil (temporada de las lluvias, el calor) y un ambiente recalcitrante (los insectos, la selva) que reducen su tiempo de exploración en cada sitio. Finalmente vuelve a Francia, después de una estancia en México, en febrero de 1861.

De esta primera exploración, Charnay publica dos obras, el *álbum fotográfico Mexicano* (1860), libro de fotografías publicado en México y anotado por el historiador mexicano Manuel Orozco y Berra (1816-1881), y *Cité et ruines américaines: Mitla, Palenqué, Izamal, Chichen-Itza, Uxmal, recueillies et photographiées par Désiré Charnay avec un texte par M. Viollet-le-Duc* (1862-63). Esta última obra tiene éxito en Francia y muestra por primera vez a los franceses y al resto de Europa fotografías de las ruinas mayas de Yucatán. Además, el prólogo de Viollet-le-Duc, historiador del Arte y de la arquitectura famoso en Francia por sus restauraciones (hoy controvertidas) de monumentos

¹⁶⁸ Charnay, 1863, p. 107.

¹⁶⁹ Charnay, 1863, p.108.

¹⁷⁰ Plu-Jenvrin, 2010, pp. 161-167.

¹⁷¹ Charnay relata este acontecimiento de manera detallada en el capítulo Anecdotes et réflexions de su libro *Cités et ruines américaines*, pp. 177-203.

¹⁷² Davis, 1981, p.15.

medievales¹⁷³, asienta el crédito científico de Charnay y le proporciona una nueva oportunidad de exploración en 1863 a destino de Madagascar¹⁷⁴. esta vez, actúa como fotógrafo y escritor de una expedición oficial del gobierno francés con una meta política, obviamente, expansionista. Relata este viaje mediante artículos en la revista francesa *Tour du monde*.

A principios de 1864, La situación política de México ha cambiado de nuevo, la presencia francesa de Napoleón III se refuerza con la entronización de Maximiliano de Habsburgo como emperador de México después de los acuerdos de Miramar¹⁷⁵. Al mismo tiempo, el ministerio de instrucción pública de Francia crea la Comisión Científica de México, institución con vocación internacional, que pone en marcha una expedición científica basándose en la exitosa expedición de Egipto de Napoleón Bonaparte (1798-1801)¹⁷⁶. Encabezada por Charles Etienne de Bourbourg en la parte histórica y Léon Méhédin en la parte arqueológica, esta expedición se enfrenta a otra llevada a cabo por el ejército francés. Una situación política y científica delicada en la que llega Désiré Charnay, unos meses después de su viaje a Madagascar, y cuyo papel está desconocido por falta de pruebas de su implicación en ambas expediciones¹⁷⁷. El año 1867 marca el fin de la presencia francesa en México, acosada por las guerrillas, la presión de Estados Unidos, y la ejecución del emperador Maximiliano en junio de este año. En este contexto desfavorable a los franceses, Charnay deja México a principios de este año y reside en Estados Unidos donde se quedará unos años. Désiré Charnay continúa sus viajes en los años 1875, visitando Chile, Brasil, Uruguay y Argentina y publicando sus observaciones en las revistas *Le tour de France* y *Le tour du monde*.

El año de 1879 es significativo para Charnay ya que, después de más de una década, vuelve a participar a una expedición científica patrocinada por el gobierno francés: destino, Java y Australia; objetivo, observaciones etnológicas. Durante esta expedición que duró un año, el trabajo de Charnay no se centra solamente en sacar fotografías de las poblaciones locales para mediciones antropológicas sino también obtener y mandar a Francia una serie de artefactos pertenecientes a estas poblaciones.

A la luz de esta expedición, la situación de Charnay le permite emprender una nueva expedición a México, de 1880-1882, con un proyecto franco-americano que involucra el ministerio de la instrucción pública por parte de Francia y Pierre Lorillard, hombre de negocios estadounidense de origen francés. A diferencia de su expedición de 1860, Charnay ejecuta excavaciones (no sin daños por falta de metodología arqueológica adecuada¹⁷⁸), recoge numerosos artefactos, saca fotografías y crea moldes de papel maché de varios bajo relieves de los sitios visitados. Éstos son numerosos durante esta expedición y recorridos de manera más amplia que en su precedente expedición. Charnay visita en un tiempo de dos años las ruinas de Tula, Teotihuacan, Chichén Itzá, Uxmal, Kabah, Palenque y Yaxchilán, sitio que faltaba aún estar descubierto pero Charnay no tuvo la primacía, el arqueólogo británico Alfred Maudslay le había adelantado de unos días solamente. Su sueño de llamar el sitio Lorillard City, en homenaje a su mecenas se había desvanecido. A pesar de esta decepción, Charnay consiguió traer numerosas fotografías y artefactos para el museo del Trocadero en Paris y la Institución Smithsonian en Washington DC.

¹⁷³ La catedral de Notre-Dame y la ciudadela de Carcasona son ejemplos de las numerosas restauraciones emprendidas por Viollet-le-Duc.

¹⁷⁴ Prevost, Roman d'Amat, 1933, p.610

¹⁷⁵ Meyran, 1992, p.36.

¹⁷⁶ Cano, 2015, pp. 83-85

¹⁷⁷ Mongne, 2001, pp.24-25.

¹⁷⁸ Davis, 1981, p.25..

Además, seguía relatando su expedición para la revistas francesas como *La revue d'ethnographie* y *Le tour du monde* y en 1885, publica una recopilación de sus expediciones en América bajo el título *Les anciennes villes du Nouveau monde, Voyages d'explorations au Mexique et dans l'Amérique centrale*.

A los 58 años, Charnay, todavía lleno de energía y ánimo, emprende su último viaje a México y visita, en solo tres meses, Izamal, Ekbalam, Techoch y Jaina. De esta expedición se publicará mucho más tarde (1933) Viaje a Yucatán a fines de 1886, una traducción de Francisco Canton Rosado y reimpresión de *Ma dernière expédition au Yucatán*¹⁷⁹.

A finales del siglo XIX, Charnay viaja poco y vive en París donde se concentra en la escritura y hace una incursión en la literatura de moda de su época, la novela de aventuras, género enaltecido por su contemporáneo Julio Verne. Su obra *A travers les forêts vierges, aventures d'une famille en voyage*, publicado en 1890, relata el viaje de una familia francesa desde Guatemala hasta la ciudad de México. una obra sosa, impregnada de la teoría de Darwin y que retoma las anécdotas que Charnay había vivido y relatado ya en *Cités et ruines américaines* unos 30 años antes. De cierta forma es una vulgarización de sus expediciones. Parece que esta obra tuvo un cierto éxito a finales del siglo XIX al tener cinco ediciones en diez años. Dos años antes de esta publicación, Charnay escribe otra obra literaria, *Une princesse indienne avant la conquête*, una novela histórica sobre la figura de Gonzalo Guerrero, español que integró la cultura maya y luchó contra los conquistadores de Cortés. Una obra extraña en esta época de racismo científico y que da a ver al público una historia diferente y real que los españoles mismos aborrecían. Al entrar el siglo XX, Charnay continúa sus estudios americanos con la publicación de una traducción al francés de las *Cartas de relación* de Hernán Cortés y el *Códice Ramírez*¹⁸⁰. Finalmente, Désiré Charnay fallece en París el 24 de octubre de 1915, después de una vida larga y llena de viajes y exploraciones de los cuales tenemos numerosos testimonios fotográficos.

A pesar de todo, la evolución constante de la metodología en arqueología, los descubrimientos y nuevos entendimientos sobre las civilizaciones mexicanas que acarrea, socavan poco a poco los trabajos y la persona de Charnay. El explorador defendió toda su vida una teoría según la cual todos los monumentos, y por consecuente las civilizaciones de México, fueron elaborados por un único pueblo, los Toltecas:

« Aussi, pour étudier sainement l'histoire de la civilisation en Amérique, il faut se borner aux pièces originales du procès, c'est à dire aux monuments et aux citations historiques qui s'y rapportent ; il faut faire table rase des opinions reçues, ignorer tous les commentaires, échapper à toute influence, et, puisque la photographie et les moulages nous apportent pour la première fois des documents irrécusables, puisque les originaux sont sous nos yeux, nous n'aurons qu'à choisir dans les historiens les passages qui se rapportent à ces monuments, en expliquent l'usage et nous en donnent parfois la filiation ; nous n'aurons plus alors qu'à rapprocher les ruines et les édifices des provinces diverses, pour les comparer entre eux et réunir les liens de parenté qui les unissent, et nous verrons qu'il appartiennent, quels que soient le distance et le temps qui les séparent ou les détails qui les différencient, à une seule et même civilisation. Nous verrons que cette civilisation est relativement moderne et qu'elle est toltèque. » (Charnay, 1885, VIII.)

¹⁷⁹ Davis, 1981, p.203.

¹⁸⁰ *Lettres à Charles-Quint sur la découverte et la conquête du Mexique*, Paris, Hachette, 1896 ; *Manuscrit Ramírez : histoire de l'origine des indiens qui habitent la Nouvelle Espagne, selon leurs traditions*, Paris, Ernest Leroux, 1903.

Una teoría criticada desde su publicación por los cenáculos de historiadores de su época como en la reseña del libro anteriormente citado de la revista *Proceedings of the Royal Geographic Society* de 1887¹⁸¹. Al fin y al cabo, el resumen que hace Mogne sobre este libro se puede aplicar a la obra de Charnay:

“Il s’agit d’un curieux mélange d’informations archéologiques, de notes de terrain, de réflexions scientifiques, de réglemens de comptes personnels, de digressions philosophiques et sociologiques et surtout d’anecdotes de voyage.” (Mongne, 2001, p.45.)

No obstante, si su trabajo arqueológico e histórico no tiene ya un valor científico, sus estudios fotográficos son relevantes, fijando una época de México y un estado de las ruinas de los numerosos sitios mayas de la península yucateca. Recientemente, el museo del quai Branly-Jacques Chirac de París, poseedor de la mayor colección fotográfica de Charnay, le rindió homenaje a través de una exposición de sus expediciones fotográficas en 2007: “Yucatán está en otro lugar¹⁸²”. Asimismo, sus escritos, a pesar de carecer de mérito científico, tienen un valor literario que, al contrario de lo que opina Mongne¹⁸³, permiten, mediante el estilo del libro de viaje, obtener una descripción detallada, aunque a veces torcida por el modo de pensar de la época, de un pueblo visto por un extranjero. De manera general, los trabajos literarios de Désiré Charnay han sido poco estudiados en el siglo XX y XXI, y solo dos de sus publicaciones han sido traducidas al español: *Ciudades y ruinas americanas* por José Guzmán en 1868 y *Viaje a Yucatán a fines de 1886* por Francisco Canton Rosado en 1933. Esta situación refleja la conclusión sobre Charnay en el *Dictionnaire de biographie française*:

“Agréable écrivain et utile initiateur aux études des américanistes, Charnay est plutôt un vulgarisateur q’un érudit.” (Prevost, Roman d’Amat, 1933, p.610)

Así, pues, me parece obvio, a largo plazo, proponer estudios más amplios y ediciones traducidas al español de los trabajos literarios de Désiré Charnay. Su capacidad literaria a fotografiar una época agitada de México, con diversas observaciones, sean históricas, arqueológicas, sociológicas, etc., es interesante y nos da, desde el primer plano, una visión de las relaciones entre México y Francia en el siglo XIX.

¹⁸¹ *Proceedings of the Royal Geographic Society*, 1887, pp.393-394.

¹⁸² Barthe, 2007.

¹⁸³ Mongne, 2001, p.269.

Bibliografía

Cano, Delphine (2015), “Conquérir à la science”: La comisión scientifique du Mexique et les antiquités mexicaines, 1864-1867, en *Les Français au Mexique XVIIIè-XXIè siècle*, vol.2, savoirs, réseaux et représentations, Paris, l’Harmattan, pp.81-102

Charnay, Désiré (1885), *Les anciennes villes du Nouveau monde. Voyages d’explorations au Mexique dans l’Amérique centrale*, par Désiré Charnay, 1857-1882, Paris, Hachette.

Flaubert, Gustave (2006), *Voyage en Orient*, Paris, Gallimard.

Morales, María Dolores (1986), *Viajeros extranjeros y descripciones de México, 1800-1900*, en *Historias. Revista de la dirección de estudios históricos* Num. 14, Ciudad de México, Instituto Nacional de antropología e Historia, pp.105-144.

Depttris, Carolina (2020), *Humboldt y los viajeros por México en el siglo XIX*, en *Península* Vol. XV Num. 2, Ciudad de México, UNAM, pp. 187-206.

Davis, Keith F. (1981), *Désiré Charnay: Expeditionary photographer*, Albuquerque, The University of New Mexico Press.

Mongne, Pascal (2001), *Désiré Charnay ou les vestiges d’une oeuvre*, en *Outres-mers*, tomo 88, n°332-333, 2do semestre, Paris, SFHOM.

Mongne, Pascal (2001), *Voyage au Mexique*, Paris, Ginkgo.

Plu-Jendrin, Raphaële (2010), *Le Mexique de l’indépendance à la réforme de Juárez (1810-1876)*, Paris, Presses Universitaires de France.

Barthe, Christine (2007), *Le Yucatán est ailleurs, expéditions photographiques (1857-1886) de Désiré Charnay*, Paris, Actes Sud.

Prevost, M., Roman D’Amat, Jean-Charles (1933), *Dictionnaire de biographie française*, Paris, Librairie Letouzey et Ané, vol.8.

Meyran, Daniel (1992), *Maximilien et le Mexique (1864-1867)*, De l’Empire aux “Nouvelles de l’Empire”, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan.

Proceedings of the Royal Geographical Society and Monthly Record of Geography, Vol. 9, Londres, William Clowes and Sons, 1887.

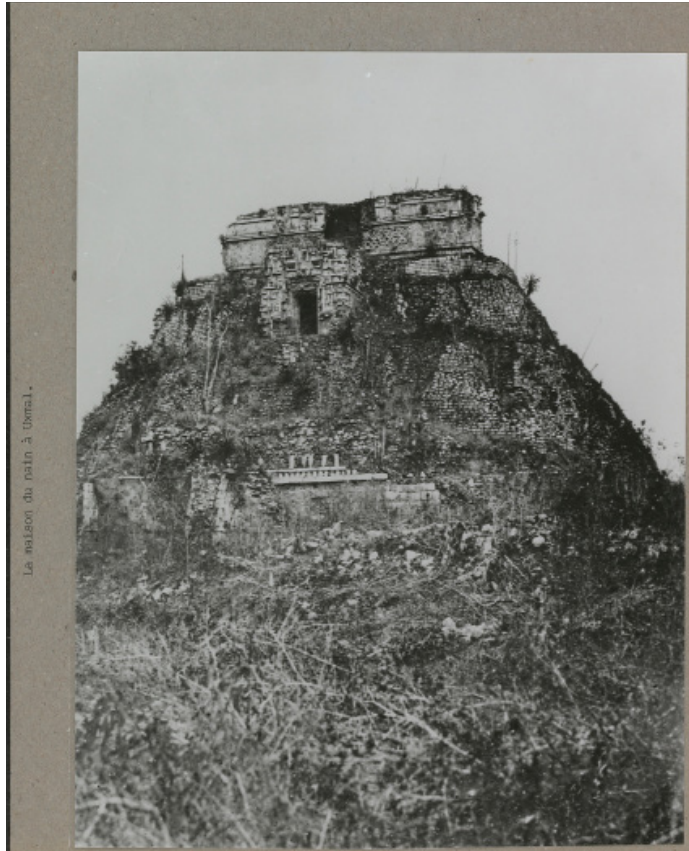
Anexos



México.



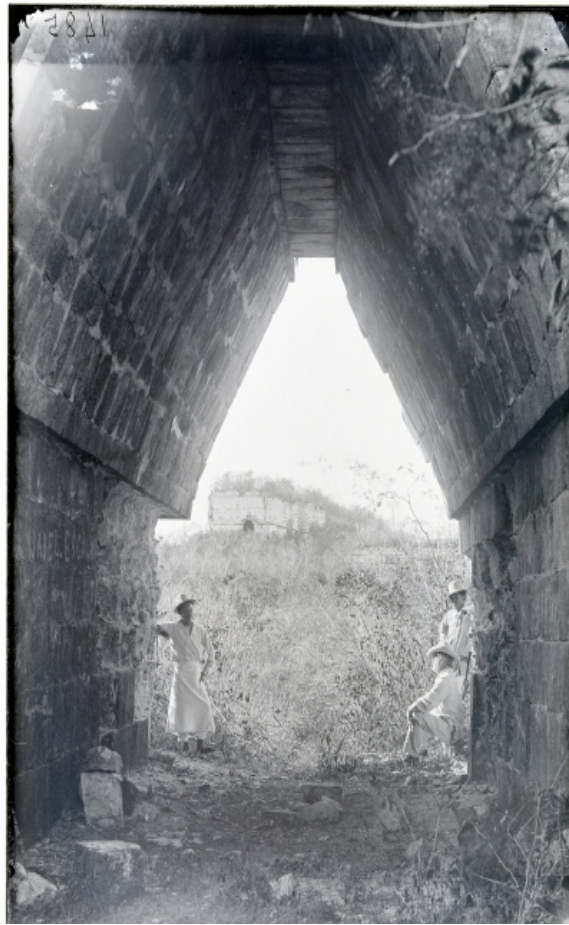
México.



La casa del enano de Uxmal.



Mérida, calle durante una procesión.



Uxmal. Puerta de entrada al palacio de las monjas.



El Tacon, modo de transporte en Madagascar.



Mérida. La Catedral.



Palacio de las Monjas, en Chichén Itzá.



AUTO-COMPRENSIÓN Y MODOS O MANERAS DE LA ACCIÓN SOCIAL EN *EL ALIMENTO DEL ARTISTA* DE ENRIQUE SERNA

Horacio González López, Irene Marquina Sánchez y Irsa Yésica Ruiz Villa
Universidad Veracruzana

Resumen

Estas notas escudriñan el relato del cuento de Enrique Serna titulado *El Alimento del Artista* (1991, pp. 7-16), y la historia contada por ese relato, en búsqueda de los modos o maneras de decencia y de intimidad que podrían impregnar las acciones significadas en ese cuento. Estas notas también escudriñan ese relato y esa historia en búsqueda de la auto-comprensión de la narradora, y en búsqueda de un entendimiento del Otro y de los Otros.

Palabras Clave: Auto-comprensión, Decencia, Intimidad, Entendimiento, Público, Narratorio.

SELF-UNDERSTANDING AND MODES OR MANNERS OF SOCIAL ACTION IN *EL ALIMENTO DEL ARTISTA* BY ENRIQUE SERNA

Abstract

This notes scrutinize the short story written by Enrique Serna and entitled *El Alimento del Artista* (1991, pp. 7-16), in search for the modes or manners of decency and intimacy that may impregnate the actions that are signified in that short story. This notes do also scrutinize that story in search for the self-understanding built by the narrator, and in search for the narrator understanding of her Other.

Key Words: Self-understanding, Decency, Intimacy, Understanding, Public, Narratee.

Introducción

Desde su más imperceptible inicio, hasta su transformación en otra acción y, así, hasta su desvanecimiento, cualquier acción social se despliega de acuerdo con uno o con varios *modos*, o *maneras*, que no necesariamente se mantienen constantes a lo largo de ese despliegue. El *modo* o la *manera* de la ejecución o realización de la acción está estrechamente ligada a la actitud de quién ejecuta o realiza la acción, incluso cuando la actitud pudiera parecer estar ausente.

Si bien debemos reconocer en el trabajo de Max Weber (1964¹⁶³) la primera y más importante propuesta de una tipología de la acción social, el estudio de los modos o de las maneras de la ejecución o realización de la acción social humana ha recibido una relativamente baja atención (Wouters, 2002¹⁶⁴). Así, por un lado, aunque Fiske (2004¹⁶⁵) incursiona en el análisis del modo de la acción humana, su atención no está puesta ni en esa dimensión de la acción humana que es lingüísticamente significada por medio de los adverbios y expresiones adverbiales de modo, ni en el desarrollo de un concepto de modo o de manera que podría surgir del análisis de la dimensión antes señalada, concepto que podría ser propuesto como una herramienta para el estudio de la acción social. Por otro lado, aunque centrado en el análisis del modo colectivo-social de eso que nos gustaría llamar vida social, y aunque centrado, por esa vía, en el análisis de la intencionalidad de la acción y del pensamiento social del ser humano, el trabajo de Michael Schmitz (2017¹⁶⁶; 2016¹⁶⁷) tampoco está centrado en el desarrollo del concepto de modo como una herramienta de análisis de esa dimensión de la acción social humana que es capturada por las ya aludidas expresiones adverbiales (Schmitz, 2017), expresiones que encuentran un buen ejemplo en la muy usada fórmula de cortesía: ‘...me dirijo a Usted de la manera más atenta’.

El concepto de *modo* aparece en el dominio del estudio de la narrativa literaria de ficción, en el trabajo de Käte Hamburger *Die Logik der Dichtung*, publicado por primera vez en 1954, en Alemania, traducido al inglés en 1973 con el título de *The Logic of Literature*, y traducido al español en 1995 con el título de *La Lógica de la Literatura*¹⁶⁸. En ese trabajo, el concepto de modo se inscribe en una paradójica propuesta que iguala —y confina, por esa vía— el problema del *modo* narrativo a la oposición de la narrativa subjetiva a la narrativa objetiva, para proponer que sólo la narrativa de ficción nos da acceso directo a la subjetividad del *Otro* (Véase: Genette, 1991, p. 76¹⁶⁹).

En el dominio del estudio de la narrativa literaria de ficción, el estudio de los *modos* o de las *maneras* de la ejecución o realización de la acción social encontraría un correlato en el estudio de lo que Genette (1972¹⁷⁰) ha llamado *modo narrativo*. Respecto del análisis del discurso narrativo Genette ha señalado que mientras que la categoría gramatical de tiempo se aplica ‘con evidencia’ (*avec évidence*) a su realización (*tenue*), la aplicación de la categoría de *modo* parecería carecer de pertinencia (Genette, 1972, p. 183; Bakkali, 2012¹⁷¹).

¹⁶³ Weber, Max (1964). *Economía y Sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica.

¹⁶⁴ Wouters, Cas (2002). *Etiquette and Manners*. In: Peter N. Stearns (Editor in Chief). *Encyclopedia of European Social History*. From 1350 to 2000. New York: Charles Scribner's Sons, Volume 4, Section 17, pp. 371-382.

¹⁶⁵ Fiske, A. P. (2004). *Four Modes of Constituting Relationships: Consubstantial Assimilation; Space, Magnitude, Time, and Force; Concrete Procedures; Abstract Symbolism*. In N. Haslam (Ed.), *Relational models theory: A contemporary overview* (pp. 61-146). Lawrence Erlbaum Associates Publishers.

¹⁶⁶ Schmitz, M. (2017). *What is a mode account of collective intentionality?* In: Gerhard Preyer and Georg Peter (eds.), *Social Ontology and Collective Intentionality: Critical Essays on the Philosophy of Raimo Tuomela with his Responses*. Pp. 37-70. Springer: Berlin.

¹⁶⁷ Schmitz, M. (2016). *A history of emerging modes?* *Journal of Social Ontology*, 2, 1, 87-103.

¹⁶⁸ Hamburger, Käte (1957). *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: E. Klett.
 Hamburger, Käte (1973). *The Logic of Literature*. Bloomington, IN: Blomington University Press
 Hamburger, Käte (1995). *La Lógica de la Literatura*. Madrid: Visor.

¹⁶⁹ Genette, Gérard (1991). *Fiction et Diction*. Paris: Seuil.

¹⁷⁰ Genette, Gérard (1972). *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil.

¹⁷¹ Bakkali, Abdelghafour (2012). *Le mode du récit ou comment raconter*.

<https://lexicarabia.blog4ever.com/>

Quizá esa carencia de pertinencia reposaría, de acuerdo con Genette (1972, p. 183), en la idea de que la función del relato no es la de dar una orden, tampoco es la de formular un deseo ('souhait'), ni la de enunciar una condición, etc., sino simplemente la de contar una *historia*, y, en la medida en la que la función del relato es la de «reportar» ('*rapporteur*', entre corchetes en el original) hechos reales o de ficción, el *modo* característico del discurso narrativo no puede ser otro que el indicativo (Genette, 1972, p. 183).

Para Genette todo estaría dicho. En el *relato*, el *modo* narrativo quedaría reducido al *modo* gramatical indicativo '...a menos de estirar un poco más de lo que conviene, la metáfora lingüística' (Genette, 1972, p. 183. [Traducción nuestra]). Sin embargo, aunque habría importantes diferencias entre, por ejemplo, afirmar, ordenar, o desear, la formulación de una simple afirmación podría hacerse de varios *modos*, los cuales expresarían diferencias 'de grado' en lo afirmado (Genette, 1972, p. 183).

Con la anterior idea como trasfondo, Genette nos remite al diccionario de Littré¹⁷²:

Término de gramática. Nombre acordado a diferentes formas del verbo empleadas para afirmar más o menos la cosa de la cual se trata, y para expresar no el tiempo, sino los diferentes puntos de vista respecto de los cuales uno considera la existencia o la acción [...]
 (Littré, 1873, p. 582) [Traducción nuestra].

La anterior definición del *modo* gramatical, ofrecida por el Diccionario de Littré, establece una relación entre el 'punto de vista' de un individuo humano —*agente psicosocial* más que 'sujeto'—, y la condición de existencia —o inexistencia— de un objeto o de una acción, y, por esta vía, esa misma definición desemboca en la pregunta del *modo* de existencia —o inexistencia— de la acción social, y desemboca en la pregunta del *modo* de existencia o de inexistencia del objeto de esa misma acción, los cuales son problemas básicamente ontológicos: ¿Están ya ahí, y ya han ocurrido, o, sin estar ahí y sin ocurrir, podrían llegar a estar ahí, y podrían llegar a ocurrir?

Esa definición justifica el concebir el *modo* gramatical como una cuestión directamente relacionada con la formulación de la posibilidad lógica, y con una cuestión relacionada, por la vía de la posibilidad lógica, con el *modo* gramatical subjuntivo y con los condicionales, los cuales, más que 'marcar' una 'información no confirmada', como propone Genette (1972, p. 183), significan la posibilidad o potencialidad de acontecimientos ('*événements*'), que no sólo no están ahí o no sólo no han ocurrido, sino que sólo podrían ocurrir en dominios —necesariamente 'imaginarios' y/o de ficción— para los cuales no hay acceso empírico.

Para Genette (1972, p. 183), la definición ofrecida por el diccionario Littré sería una definición '...de buena compañía...' que sería 'preciosa' para el abordaje del concepto de *modo narrativo* (Cursivas en el original):

Uno puede contar *más o menos* eso que uno cuenta, y contarlos *según tal o cual punto de vista*; y es precisamente esta capacidad, y las modalidades de su ejercicio, a las que apunta nuestra categoría de *modo narrativo* [Cursivas en el original]: la «representación», o más exactamente la información narrativa tienen sus grados, el relato puede aportar al lector más o menos detalles, y de manera más o menos directa, y así parecer (para retomar una

¹⁷² Littré, Émile (1873). Dictionnaire de la Langue Française, Tome 3. Paris: Librairie Hachette. pp. 582. gallica.bnf.fr

metáfora espacial corriente y cómoda, a condición de no tomarla a la letra [Paréntesis en el original]) mantenerse a una distancia más o menos grande de eso que él [el relato [Añadido nuestro]] cuenta. Él [el relato] puede elegir ordenar [‘régler’] la información que él [el relato] entrega [‘livre’], ya no a través de esta clase de filtro uniforme, sino según las capacidades de conocimiento de tal o cual participante en la historia (personaje o grupo de personajes [Parentesis en el original]), respecto del cual él [el relato] adoptara o fingirá [‘feindra’] adoptar eso que normalmente uno llama “la visión” o “el punto de vista”, para parecer tomar, de esta manera, tal o cual *perspectiva* [Corchetes y cursivas en el original] (para continuar con la metáfora espacial [Parentesis en el original]) (Genette, 1972, pp. 183-184. Traducción nuestra).

Los anteriores párrafos retoman la exposición conducida por Genette para introducir los conceptos de *Distancia* y *Perspectiva*, como dimensiones centrales al *modo narrativo*:

«Distancia» y «Perspectiva», provisionalmente así denominadas y definidas, son las dos modalidades esenciales de esta regulación de la información narrativa que es el modo, como la visión que tengo de un cuadro depende, en precisión, de la distancia que me separa de él, y, en amplitud, de mi posición respecto de tal obstáculo parcial que le sirve más o menos de trasfondo [‘écran’ [Añadido nuestro]] (Genette, 1972, p. 184. Traducción nuestra).

La función esencial del *relato* no es, así, ni la de mostrar, ni la de imitar la *historia* que él cuenta. El *relato* no puede hacer otra cosa que contar esa *historia*, significarla...

...completamente opuesta [‘contrairement’] a la representación dramática, ningún relato puede «mostrar» o «imitar» la historia que él cuenta. Él no puede más que contarla de manera detallada, precisa, «viva», y más o menos dar, de esa manera, la ilusión de mimesis, que es la sola mimesis narrativa, es por esta razón única y suficiente que la narración, oral o escrita, es un hecho de lenguaje, y es por esa razón que el lenguaje significa sin imitar (Genette, 1972, p. 185).

Genette concibe al *modo narrativo* como integrado por dos ‘modalidades esenciales’ de ‘regulación de la información narrativa’: la *distancia* y la *perspectiva* (Genette, 1972, p. 184). La primera correspondería a la ‘distancia’ guardada por el narrador respecto de lo narrado y, dentro de esta dimensión, la distancia más breve, la distancia más corta, sería esa que corresponde al discurso articulado en términos del pronombre de la primera persona del singular y al discurso articulado en estilo indirecto libre (Genette, 1972, p. 192). Así, dos serían los *modos narrativos* en los que la distancia sería la más corta: el monólogo interior que Genette llama ‘discurso inmediato’ y, con este último, el discurso de flujo de consciencia (Genette, 1972, p. 193); y el discurso “exterior” cuyo ejemplo más patente sería el diálogo (Genette, 1972, p. 200-203).

Recurriremos a las cursivas para indicar que las palabras así escritas se inscriben dentro de algún marco teórico. Las palabras no-españolas serán escritas en cursivas y entre comillas simples. En el seno del juego susceptible de ser establecido entre las traducciones de las obras aquí citadas, creemos

conveniente indicar, por ejemplo, que la palabra inglesa ‘*depiction*’ puede ser tomada como una traducción de la palabra española *relato*, la cual correspondería a la palabra francesa ‘*récit*’, palabra que, a su vez, forma parte del aparato conceptual de Gérard Genette:

Propongo, sin insistir en las razones de la elección de los términos, [razones [Añadido nuestro]] que son, por lo demás, evidentes, llamar *historia* al significado del contenido narrativo (aun cuando dicho contenido resulte, en el caso, de debil intensidad dramática o que su carácter [‘*teneur*’] se desprenda de los eventos [‘*événementielle*’] [Paréntesis en el original]), *relato* propiamente dicho al significante, [al] enunciado, [al] discurso o [al] texto narrativo mismo, y *narración* [al] acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o de ficción en la cual él tiene lugar (Genette, 1972, p. 72. Traducción nuestra).

Así, para Genette el concepto de *historia* apunta a lo que es ‘contado’ en y por un texto de *narrativa* literaria de ficción; el concepto de relato hace referencia a los elementos lingüísticos y a las estructuras discursivas que formulan o que expresan la *historia* contada; y el concepto de *narración* hace referencia al acto mismo de ‘contar’ una *historia* (Scheffel, 2010, p. 20¹⁷³).

Objetivo

Estas notas escudriñan el *relato* del cuento de Enrique Serna titulado *El Alimento del Artista* (1991, pp. 7-16), y la *historia* contada por ese *relato*, en búsqueda de los *modos* o *maneras* de decencia y de intimidad que podrían impregnar las acciones significadas en ese cuento. Estas notas también escudriñan ese *relato* y esa *historia* en búsqueda de la auto-comprensión de la narradora, y en búsqueda de un entendimiento del *Otro* y de los *Otros*.

Este cuento es el primero de los ocho que integran el libro de Serna titulado *Amores de Segunda Mano*, publicado por la Universidad Veracruzana en el año antes anotado. Este cuento también apareció publicado en la edición española de la revista *Letras Libres*, en el número 34 correspondiente al 31 de agosto de 2004 (Serna, 2004¹⁷⁴).

El acto narrativo es tomado, aquí, como una acción social que ofrece dos dimensiones paralelas, una de auto-comprensión y otra de interacción con un *Otro*, con un interlocutor, con un *narratario*, porque, en el caso de este cuento, la *narración* y la auto-comprensión son desplegadas frente a un *Otro*, es decir, frente a un interlocutor, frente a un *narratario* que escucha la narración.

Originalmente propuesto por Roland Barthes (1966, p. 10¹⁷⁵) en la década de los años sesenta, el concepto de *narratario* hace referencia, en el contexto de un texto narrativo, al destinatario del *relato*

¹⁷³ Scheffel, Michael (2010). Narrative Constitution. Paragraph 33. In: Peter Hühn, et al. (Eds.): The Living Handbook of Narratology. Hamburg: Hamburg University Press.

URL = [hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Narrative Constitution&oldid=827](http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Narrative+Constitution&oldid=827)

[view date: 14 Mar 2019]

¹⁷⁴ Serna, Enrique (2004). El Alimento del Artista. Letras Libres, Edición España, número 34, 31 de agosto de 2004. <https://www.letraslibres.com>

> archivo

¹⁷⁵ Barthes, Roland (1966). Introduction à l'Analyse Structurale des Récits. Communications, 8, pp. 1-27.

y de la *historia* —o *cuento*— contada por ese *relato*. El *narratario* puede ser un actor real y ‘tangible’ —para emplear el término empleado por Saussure para hablar de *referente*— ubicado en un mundo real, o puede ser un actor estrictamente conceptual, inscrito en un mundo constituido estrictamente sobre la base de significados.

El cuento de Serna está armado como el *relato* de una *narración* que cuenta una *historia* en primera persona del singular. Los términos *relato*, *historia* y *narración* son empleados, aquí, en el sentido acordado por Genette (1972, pp. 72-73) a dichos términos.

En tanto que acción social humana, la auto-comprensión puede desplegarse de acuerdo con distintos *modos* o *maneras*, las cuales no necesariamente se mantienen constantes a lo largo del proceso de ejecución o realización de esa acción. La auto-comprensión es tomada como una acción psíquica que puede manifestarse a través de otras acciones sociales, entre ellas la acción *narrativa* que se traduce en la producción de un *relato* que, en este caso, es escrito.

Se trata, pues, de indagar, en el texto de ese cuento, cómo los significados que son proyectados por el *relato*, significados que conforman la *historia* contada por el cuento, implican esa acción de auto-comprensión en la que la narradora se involucra desde que ella fija a su *narratario* en la primera línea del cuento: ‘Dirá usted qué de dónde tanta confiandita’.

Así, este trabajo busca indagar cómo los significados proyectados por el *relato*, revelan la acción de auto-comprensión que la narradora emprende, cuando paralelamente se involucra en la acción *narrativa* que ella sostiene ante un *Otro*, ante un interlocutor, ante un *narratario*. En el mismo sentido, este trabajo busca indagar cómo esa acción *narrativa* es modulada por los *modos* o *maneras* de la decencia y de intimidad, exigidas por la petición de ‘algo un poco especial’, un ‘favor extraño’, que quedará explícitamente planteado en la última página del cuento. El trabajo busca, también, determinar cómo entiende la narradora a ese *Otro* con el cual ella está relacionada.

En el *relato* y en la *historia* contada por la narradora, la auto-comprensión toca temas tales como la condición física, las relaciones sexuales, la prostitución, la exhibición del acto sexual, la condición psíquica y, sobre todo, el trayecto histórico de las vicisitudes humanas y sociales por ella enfrentadas.

Aquí, la auto-comprensión no es necesariamente introspectiva. La *historia* contada también nos muestra la auto-comprensión como una acción de atención que es puesta en la narradora misma, y también en los distintos *agentes psico-sociales* que se inscriben en sus tejidos relacionales, de *modo* o *manera* más o menos decente, de *modo* o de *manera* más o menos íntima, y de *modo* o de *manera* más o menos fugaz.

El cuento está escrito, pues, en primera persona del singular, y los significados que conforman la *historia* contada por el cuento no pueden ser comprendidos si no es a partir de la narradora. Aquí, la fuente de la enunciación¹⁷⁶ puede ser entendida como la modelización lingüística del *agente psicosocial* que los enuncia, es decir, la narradora. Desde la primera línea, la narradora reconoce la violación, la ruptura de ese principio de respeto hacia un desconocido que prohíbe los acercamientos y las interacciones comunicativas con desconocidos.

Con el empleo de la expresión *agente psicosocial* queremos enfatizar ese estatuto que es inherente al personaje literario, en su condición de modelización del ser humano (Anderson and Merrell, 1991¹⁷⁷;

¹⁷⁶ Fiorin, José Luiz (2017). Two concepts of Enunciation. *Semiotica*, 219, pp. 257-271.

¹⁷⁷ Anderson, M., and Merrell, F. (1991). *On Semiotic Modeling*. Berlin: Mouton de Gruyter.

Coletta, 2017¹⁷⁸; Sebeok, 2001¹⁷⁹, pp. 148-149), en su condición de ser la fuente, consciente y/o inconsciente, de la realización y conducción de la acción humana. Por esta vía buscamos esquivar el empleo del término ‘sujeto’ y del término ‘individuo’, cuyos significados remitirían a la idea de un ‘sometimiento a...’, y a la idea de un ser ‘sin divisiones’. La teoría social de los últimos sesenta años ha sido muy crítica respecto de las limitaciones impuestas por los conceptos de *Sujeto y/o Individuo*, sobre la comprensión de la vida social de un ser humano activo, creativo y, sobre todo, reflexivo y auto-comprensivo, inscrito en un dinámico y complejo entramado de símbolos y de significados —los cuales incluyen aparatos, estructuras y objetos sociales—, que han emergido históricamente de las interacciones y de las relaciones humanas (Schilling, 1997¹⁸⁰).

El Cuento

Distintos estudiosos convergen en la idea de que los cuentos de Enrique Serna, en particular los cuentos reunidos en el libro citado párrafos atrás, ofrecen un discurso de cuestionamiento social. Se trataría, así, de un discurso social que, por la vía de la narrativa literaria de ficción, pondría en tela de juicio algunos de los conceptos que serían básicos a la convivencia humana ahí donde esta última se encuentra con el dominio de lo público, y con el dominio de lo íntimo, en la sociedad mexicana.

En ese cuestionamiento social, la *historia* contada por el cuento *El Alimento del Artista* por un lado plantea el problema de los *modos* o *maneras* de la decencia y de la intimidad, que son socialmente exigidos a las relaciones sexuales de una pareja, y por otro lado plantea los problemas de la auto-comprensión y del entendimiento del *Otro* cuando la intimidad sexual de la pareja se constituye en espectáculo público. El *modo* o la *manera* de decencia y de intimidad con las que un ser humano, un *agente psico-social*, despliega sus acciones, puede ser vista como una ventana que se abre hacia la forma en la que ese ser humano, ese *agente psico-social*, se comprende a así mismo:

Aprovechando que teníamos nuestros buenos ahorros decidimos retirarnos de la farándula. Gamaliél entró a trabajar de manicurista en una peluquería, yo cuidaba el departamento que teníamos en la Doctores y empezamos a hacer la vida normal de una pareja decente, comer en casa, ir al cine, acostarse temprano, domingos en La Marquesa, o sea, una vida triste y desgraciada (Serna, 1991, p. 13).

La narradora se comprende a sí misma en una transición. Ella y su pareja abandonan la ‘farándula’ y se establecen en la Ciudad de México para vivir una vida ‘decente’. En la decencia, la intimidad sexual es lo socialmente apropiado; lo socialmente recto. Sin embargo, en la comprensión de ‘las cosas del sentimiento’ y de lo que ‘la carne manda’, lo que está en juego es la exhibición pública del acto sexual, la exhibición pública que hace que la intimidad sexual pierda no sólo su decencia, sino su carácter de acto íntimo.

En el momento en el que la intimidad humana es puesta al alcance de la contemplación del *Otro*, emergen dos versiones de esa intimidad: por un lado ésa intimidad en la que la acción humana sólo

¹⁷⁸ Colleta, John W. (2017). *Semiotic Modeling: A Pragmaticist's Guide*. University of Wisconsin - Stevens Point.

¹⁷⁹ Sebeok, Thomas (2001). *Signs: An Introduction to Semiotics*. Toronto, CA: University of Toronto Press.

¹⁸⁰ Schilling, Chris (1997). Undersocialised conception of the Embodied Agent in Modern Sociology. *Sociology*, 31, 4, 737-754.

involucra a los dos *agentes psico-sociales* que constituyen la pareja canónica y que canónicamente ejecutan su sexualidad, y por otro lado esa acción humana que es ejecutada por una pareja, sí, como si fuera íntima, pero ante público que la contempla.

Aunque las palabras ‘decencia’, ‘decente’, ‘entienden’, ‘entiendo’ y ‘comprende’ aparecen sólo una o dos veces a lo largo del cuento (Serna, 1991, pp. 13-14), esas palabras integran el reducido conjunto de *modos* o *maneras* de ejecución o de realización de las acciones sociales del cuento, *modos* y *maneras* que constituyen parte importante del interés de este trabajo.

A nivel estructural, en su primer párrafo, el cuento inicia con el anuncio de la solicitud o de la petición de un favor y, también a nivel estructural, el cuento termina con la explícita ejecución de esa solicitud o petición, en las últimas líneas del último párrafo de la última página del cuento (Serna, 1991, pp. 7; 16).

La *historia* contada por el cuento empieza a desarrollarse cuando la narradora anuncia a su *narratario* una petición. La *historia* termina en la realización efectiva de esta última.

La Narradora y su *Narratario*

La narradora de *El Alimento del Artista* es una cabaretera, una desnudista, una actriz de *soft-porn*, una actriz de *porn* explícito, envejecida y degradada a vendedora de cigarros en un cabaret de Acapulco, igualmente degradado. Desde el segundo párrafo del cuento, se empiezan a asentar las coordenadas espacio-temporales de la narradora. Ella está en ‘El Sarape’, un cabaret de Acapulco. En ese cabaret se inscribe el encuentro entre ella y su *narratario*. Este encuentro ocurre ‘veintitantos años’ después de la llegada de la narradora a Acapulco y a ese cabaret.

Le decía pues que recién llegada de Pinotepa trabajé aquí en El Sarape, de esto hará veintitantos años, cuando el cabaret era otra cosa (Serna, 1991, p. 7).

En la primera línea del primer párrafo del cuento la narradora anuncia la formulación de una petición, la formulación de una solicitud:

Dirá usted que de dónde tanta confiancita, que de cuál fumó esta cigarrera tan vieja y tan habladora, pero es que le quería pedir algo un poco especial, cómo le diré, un favor extraño, (...) (Serna, 1991, p. 7-16).

La narradora —tan vieja y tan habladora— empieza a configurarse a ella misma en este primer párrafo del cuento. La fórmula lingüística ‘tanta confiancita’ es una expresión que busca atenuar la falta de respeto, por parte de la narradora, implicada en el acercarse a un desconocido, y es una expresión que busca dotar a esa misma acción de halo de decencia. Cuando menos a nivel de una interacción lingüística, toda persona desconocida debe ser tratada con la ‘distancia’ que exige tal desconocimiento. La narradora anuncia una petición ‘un poco especial’.

Este anuncio enmarca el inicio de la *historia* contada por la narradora. La narradora no realizará la específica acción anunciada sino hasta el final del cuento. La realización de esa acción y el inicio del cuento propiamente dicho, requieren de algo más. De entrada requieren de la declaración de un principio de comunicación humana que, dentro de la *historia* contada, va a regir la interacción entre la narradora y el *narratario*. Ese principio sirve de base al inicio del despliegue de esa *narración* que buscará justificar una petición que no será explícitamente formulada sino hasta el final del cuento:

...y como no me gustan los malentendidos prefiero empezar desde el principio ¿no?, ponerlo en antecedentes (Serna, 1991, p. 7).

El anuncio de la petición, la puesta en antecedentes y la formulación de la petición están dirigidas a su *narratario*:

Usted tiene cara de buena persona, por eso me animé a molestarlo, no crea que a cualquiera le cuento mi vida, sólo a gentes con educación, con experiencia, que se vea que entienden las cosas del sentimiento (Serna, 1991, p. 7).

La cara del *narratario* es signo de que él cumple con los atributos que permiten a la narradora dirigirse a él y ‘molestarlo’ con la formulación de una petición ‘un poco especial’. Su cara, su rostro lo saca del universo de los ‘cualquiera’ y lo ubica como ‘buena persona’, ‘con educación’, ‘con experiencia’, que ‘entiende las cosas del sentimiento’. Así, el *narratario* es fijado como ese *agente psico-social* a quien la narradora puede contar su vida.

Este *narratario* forma parte de un mundo que se escinde, que se abre, que se separa en cuando menos dos tipos de humanos: los ‘cualquiera’ y esos a quienes se le puede contar su vida, y a quienes se les puede ‘pedir algo un poco especial’; los ‘cualquiera’ y los que tienen educación, experiencia y entendimiento de ‘las cosas del sentimiento’.

En tanto que acción, la petición no sólo orienta la *historia* contada por la narradora, la petición dirigida al *narratario* permite a la narradora auto-comprenderse: ella tiene la razón y no es necesario que su interlocutor lo confirme:

No hace falta que me dé la razón, a leguas se ve que usted sí comprende, por eso le quería contar mi vida, para ver si es tan amable de hacerme un favorcito. Ahí, en el pasillo, detrás de las cajas de refresco, tenemos nuestro cuarto Gamaliel y yo. Tenga, es todo lo que traigo, acéptemelo por caridad, ya sé que no es mucho pero tampoco le voy a pedir un sacrificio. Nomás que nos mire, y si se puede, aplauda (Serna, 1991, p. 16).

María Alejandra Remigio Reyes (2019¹⁸¹) supone que el *narratario* en este cuento de Enrique Serna es el lector mismo, el cual actúa como escucha de un *relato*, esencialmente autobiográfico, contado por una mujer:

Enrique Serna, en *El alimento del Artista* nos presenta a una ex bailarina en decadencia que cuenta, en forma autobiográfica, parte de su vida a un lector que, pese a estar siempre presente, nunca participa sino como escucha de la mujer (Remigio Reyes, 2019, p. 1/8).

Tatiana Sorókina (2004, p. 143¹⁸²) comparte esa perspectiva. En ese cuento de Serna, aunque el *narratario* es un *alguien* que, de entrada, está inscrito y representado en el *relato* bajo el pronombre ‘Usted’, paradójicamente ese ‘Usted’ también está ubicado ahí, afuera del mundo significado por el *relato*. Ese ‘Usted’ está acá, con el lector y, quizá, es el lector mismo. De esta manera, los significados desplegados por el aparato lingüístico-discursivo del cuento, es decir, los significados desplegados por el *relato* del cuento, nos presentan un diálogo iniciado y sostenido por una narradora, y dirigido hacia un destinatario, hacia un *narratario* que está asentado en la palabra, en el pronombre ‘Usted’, pero que, paradójicamente, está doblemente fuera del ‘mundo’ de la *historia* contada por la narradora: él está fuera de ese ‘mundo’ y él igualmente está en el mundo de la decencia, fuera del mundo de aquellos que, ya sea por dinero o ya sea por obtener el ‘alimento del artista’ están dispuestos a exponer al público sus actos y sus placeres íntimos, sobre todo ante quienes tienen la disposición para todo comprender: ‘...a leguas se ve que usted sí comprende, por eso le quería contar mi vida, para ver si es tan amable de hacerme un favorcito’ (Serna, 1991, p. 16).

Las paradojas de ese ‘Usted’ surgen, por principio, del hecho de que el ‘Usted’ del cuento está ahí, impreso como parte de las palabras que conforman el texto del cuento, es decir, como parte de las construcciones lingüístico-discursivas que conforman el *relato* del cuento. Ese ‘Usted’ no está fuera de estas últimas, como explícitamente ocurre con el ‘Usted’ al que se dirige el narrador de *Le Père Goriot* de Balzac:

Así hará Usted, Usted que sostiene este libro con una mano blanca y se hunde en un mullido sillón diciéndose: Quizá este libro me divertirá’ (Balzac, 1832¹⁸³, p. 2. Traducción nuestra).

En la anterior cita de Balzac, el ‘Usted’ del texto es un alguien que sostiene ese mismo libro en el cual aparece esa palabra. En el cuento de Serna, el *narratario* terminará por ser el espectador de la intimidad sexual de la narradora, y terminará por ser un espectador del acto sexual del cual ella será una de las dos piezas necesarias, después del final del cuento, en unas líneas que no están escritas.

¹⁸¹ Remigio Reyes, María Alejandra (2019). Análisis de El Alimento del Artista de Enrique Serna, La Loca y el Relato del Crimen de Ricardo Piglia, y Sólo para Fumadores de Julio Ramón Riveyro. Consultado el 18 de julio de 2019 en: SCRIBD. <https://es.scribd.com/document/298925724/Analisis-de-El-alimento-del-artista-de-Enrique-Serna-La-loca-y-el-relato-del-crimen-de-Ricardo-Piglia-y-Solo-para-fumadores-de-Julio-Ramon-Rivey>

¹⁸² Sorókina, Tatiana (2004). Enrique Serna: Amores de Segunda Mano, El Juego entre el Placer, el Goce y la Reflexión Concreta. Tema y Variaciones de Literatura, 22, Semestre 1, pp. 135-156.

¹⁸³ Balzac, Honoré de (1832). Le Père Goriot. Paris: Charpentier, Libraire - Editeur.

En el cuento, el narrador está frente al *narratario*, y este último, desde su ubicación, puede ver el pasillo y las cajas de refresco detrás de las cuales tienen su cuarto la narradora y Gamaliel:

Ahí, en el pasillo, detrás de las cajas de refresco, tenemos nuestro cuarto Gamaliel y yo (Serna, 1991, p. 16).

Pero esa misma lectura pone al *narratario* a nuestro lado, junto a nosotros, los lectores, y, así, nosotros los lectores somos incorporados en la *historia* de manera inadvertida, nosotros, los lectores, formamos parte de un mismo continuo de posibilidades y de realidades humanas.

Ese mismo ‘Usted’ puede implicar, así, al lector, quien sería un *alguien* anónimo, no identificado y no identificable, y también puede implicar a ambos, al *narratario* y al lector, así, ambos se enfrentarán a la posibilidad de ser espectadores de esa intimidad. En este último caso, el *relato* inscribe al *narratario* y al lector en un mismo continuo, el cual está conformado por la comunidad social en la que se inscribe la narradora, en la que se inscribe su petición y en la que se inscribe, sobre todo, su mundo humano y social.

El Trayecto de las Vicisitudes

En el cuento *El Alimento del Artista*, la narradora va a buscar justificar su petición de ‘algo un poco especial’, su petición de un ‘favor extraño’ a través de la exposición del trayecto de vicisitudes que la llevó a tal solicitud. Esas vicisitudes yacen detrás de su necesidad de pedir ‘algo un poco especial’, de pedir ‘favor extraño’ a alguien, quizá, desconocido.

Inseparable de la estructura del *relato*, la *historia* del cuento narra el trayecto de las vicisitudes enfrentadas por la narradora, en su transitar por las alturas de un baile cabaretero *soft-porn*, valorado por ella misma como de ‘calidad’, valorado por ella misma como de ‘arte’ y como ‘profesional’, comparable al de Tongolele (Serna, 1991, pp. 7-8; Pulido Llano, 2013¹⁸⁴); en su transitar por el goce de una intimidad sexual impregnada del éxito alcanzado en el escenario, del éxito alcanzado en la pista:

Caímos en el sofá encima de mis trajes y ahí completamos lo que habíamos empezado en la pista pero esta vez llegando hasta el fin, desgarrándonos las mallas, oyendo todavía el aplauso que ahora parecía sonar dentro de nosotros como si toda la excitación del público se nos hubiera metido en el cuerpo, como si nos corrieran aplausos por las venas (Serna, 1991, pp. 10-11).

¹⁸⁴ Pulido Llano, Gabriela (2013). Tongolele y las “Exóticas” en Magazine de Policia y VEA. Diario de Campo, Expedientes. Pp. 32-36. Consultado el 7 de julio de 2019.

<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/diariodecampo/article/view/859>

La *historia* del cuento *narra*, igualmente, las vicisitudes enfrentadas por la narradora en su transitar por la ‘plasticidad erótica’ (Baumeister, 2000¹⁸⁵) implicada en la seducción del homosexual Gamaliel —nombre que significa *Recompensa de Dios*—, seducción en la que ella se auto-comprendería no sólo como ‘domadora’ heróica, sino como iluminada por una lujuria y por una sensualidad multidimensionada:

...me creí domadora de jotos o no sé qué y empecé a sentirme de veras lujuriosa, de veras lesbiana (Serna, 1991, p. 10).

En ese trayecto de vicisitudes, la narradora encuentra, otra vez, el amor y emprende vida de pareja en el viejo y emblemático ‘Hotel Oviedo’ de Acapulco (Serna, 1991, pp. 11-12).

La *historia narra* una riña que acaba con el trabajo de la narradora en el cabaret ‘El Sarape’, en Acapulco, y *narra* el inicio de lo que sería una versión femenina y abreviada del *Viaje del Héroe* de Joseph Campbell (1949¹⁸⁶). Ese viaje lleva a la narradora a la Ciudad de México; a los *porn-shows* con el ‘requintazo de Santana’; a la presentación de espectáculos *porno* en ‘orgías de políticos’; a un fugaz retiro de la farándula y a un fugaz episodio de vida conyugal modulada por un *modo* o *manera* decente de vivir la vida; a abandonar la Ciudad de México para errar por los antros de la región petrolera de las costas del Golfo, y a terminar en Tuxpan (Serna, 1991, pp. 12-13).

La *historia narra* como, ahí, en Tuxpan, la ebriedad en el escenario convierte el espectáculo público en un desenfrenado acto sexual público, y en una riña colectiva que se cierra en la violencia extrema (Serna, 1991, pp. 14-15).

Esa riña marca el inicio de una decadencia que se materializa en espectáculos miserables, realizados en ‘peligrosos’ y ‘humillantes’ ‘jacalones de las ciudades perdidas’ o en ‘piqueras de mala muerte’. Esa misma riña lleva a la narradora a retirarse del ‘arte que se lleva en la sangre’. Esa riña se traduce en la privación de los aplausos que mitigan la adicción a esos mismos aplausos. Esa riña se traduce en el sacrificio del ‘amor a las candilejas’, y se traduce en la pérdida de la dignidad cuando ‘eso de perder la dignidad es lo peor que le puede pasar a un artista’ (Serna, 1991, p. 15).

La narradora auto-comprendida como una artista del *porno*, se enfrenta a una narradora que se auto-comprende en la decadencia más extrema posiblemente alcanzada:

Para no hacer el cuento más largo acabamos trabajando gratis. De exhibicionistas nadie nos bajaba. Por lástima, en algunas piqueras de mala muerte nos dejaban salir un rato al principio de la variedad, y eso cuando había poca gente. Nos ganábamos la vida vendiendo telas, joyas de fantasía, relojes que llevábamos de pueblo en pueblo (Serna, 1991, p. 16).

¹⁸⁵ Baumeister, R. F. (2000). Gender differences in erotic plasticity: The female sex drive as socially flexible and responsive. *Psychological Bulletin*, 126, 3, pp. 347-374.

¹⁸⁶ Campbell, Joseph (1949). *The Hero with a Thousand Faces*. New York: Pantheon Books.

Antes del final del cuento, la *historia* se cierra con una narradora que se auto-comprende en su regreso a Acapulco, ya envejecida y con celulitis, incapacitada para continuar como actriz de espectáculos *porn*:

Andábamos por los cuarenta, Gamaliel había echado panza, y yo no podía con la celulitis, un desastre, pues. De buena fe nos decían que por qué no cantábamos en vez de seguir culeando. Tenían razón, pero ni modo de confesarles que sin público nada de nada (Serna, 1991, pp. 15-16).

El anuncio de la petición de ‘algo un poco especial’, de un ‘favor extraño’ sirve de marco inicial a la narración de las vicisitudes enfrentadas por la narradora, narración que justifica la petición explícitamente formulada al final del cuento, y que pone al destinatario del relato, al *narratario*, en los ‘antecedentes’ requeridos por la naturaleza del extraño favor solicitado: contemplar, ver a la narradora en su vida sexual, íntima, y, si puede, pues que aplauda.

Decencia

Aunque la decencia ha matizado toda la historia de la sociedad mexicana desde la Colonia, y para el caso pensemos en el documento dedicado, en el siglo XVI, a la práctica de la decencia en la celebración de los oficios religiosos en la Catedral de México, a partir de la segunda mitad del siglo XIX y, sobre todo, a partir de mediados del siglo XX, la decencia se vuelve una consigna de los grupos católicos ligados al poder, se trataría de ser un decente mexicano católico, y para el caso pensemos en la Legión Mexicana de la Decencia organizada a principios de los años treinta por los Caballeros de Colón, e incorporada a Acción Católica Mexicana a finales de esa misma década (Pacheco, 2005, p. 155¹⁸⁷; Pulido Llano, 2018¹⁸⁸).

Aquí la *Decencia* no es tan sólo un concepto, ella es ese aparato ideológico de uniformización de comportamientos que constituye, quizá, la opción básica de la que el mexicano dispone, para escapar de las identidades despreciadas, para escapar de las bajas castas hundidas en la lascivia, en la promiscuidad y en las bajas pasiones del pueblo (Hernández Sotelo, 2004¹⁸⁹).

Aspe Armella, citando un documento de la Asociación Católica de la Juventud Mexicana, ACJM, de finales de los años cuarenta, señala que esa asociación lanzó una campaña ‘moralizante’ que, reprobando los carnavales, habría sostenido que:

¹⁸⁷ Pacheco, Martha (2005). El Conservadurismo Católico en Campaña. En: Renée de la Torre, Martha Eugenia García Ugarte, Juan Manuel Ramírez Sáiz (Comp.). Los Rostros del Conservadurismo Mexicano. México D.F.: Publicaciones de la Casa Chata - CIESAS. pp. 151-170.

¹⁸⁸ Pulido Llano Gabriela (2018). El Mapa “Rojo” del Pecado: Miedo y Vida Nocturna en la Ciudad de México 1940-1950. México D.F.: Secretaría de Cultura – Instituto Nacional de Antropología e historia.

¹⁸⁹ Hernández Sotelo, Anel (2006). Institucionalización de la Decencia en México. Revista Expresión Autónoma, Año, IV, Num. 44, pp. 18-23.

Un pueblo tradicionalmente católico no podía dedicarse durante unos días al “desenfreno, inmoralidad y bajas pasiones”, con el “júbilo y el contento del demonio que contempla el naufragio de las almas que Jesucristo rescató al precio de su Sangre”... (Aspe Armella, 2008, p. 232¹⁹⁰).

La idea de una decencia sustentada en una separación, tajante y pura, entre decencia e indecencia, entra en conflicto con la continuidad de decencia y no-decencia susceptible de ser observada en este México.

La noción de decencia es el árbol totémico alrededor del cual se mueven las decisiones de reprimir cualquier manifestación espontánea. Se estimulan Zonas de Tolerancia rituales: el salón de baile (bajo control) y el carnaval (cada año). Fuera de ellos, el “abandonarse” a la música tropical es prueba durante muchos años de incontinencia social, de lo que hoy sería la “lumpenización”. El ritual sin prestigio y con exigencias. El de las clases populares va a un salón de baile. [...] Saber bailar, conocer los nuevos pasos, ser original en el manejo del cuerpo. En esas reglas de juego está contenido, en lo esencial, todo el espacio social de las clases dominantes (Monsiváis, 1978, p. 104¹⁹¹).

Intimidad: De la Decencia al Entendimiento

Lejos de las propuestas de Garzón Valdés (2008; Lifante Vidal, 2007¹⁹²), aquí, los conceptos de *Intimidad* y de *Íntimo*, no remiten al concepto de *Privado*; no remiten a la acepción etimológica de este último término, es decir, al significado de *Despojado*. Los conceptos de *Intimidad* y de *Íntimo* connotan lo físicamente interior, lo físicamente profundo en el cuerpo humano, ambos inseparablemente ligados a lo psicológicamente consciente e inconsciente. El cuerpo humano está cubierto de preámbulos, en el sentido metafórico y en el sentido etimológico del término. Así, la superficie del cuerpo humano se presenta como una multiplicidad de preámbulos a su propia intimidad. Superficie e interioridad, superficie y profundidad forman parte de un mismo continuo. La intimidad de un cuerpo humano, desde la superficie preambular de la piel, hasta esos interiores y hasta esas profundidades alcanzables en el amor sexual, se acercan y entran en contacto con la intimidad de otro cuerpo humano.

En este sentido, aquí, la intimidad física del cuerpo humano no implica un inexorable aislamiento de su superficie, ni una inexorable privación —despojo— del cuerpo del Otro. En un sentido muy cercano a esta idea, Erly José Ruiz apunta lo siguiente:

El compartir la intimidad física supone tanto una forma de compromiso como una problemática cuando la misma es hecha pública. Lo íntimo público (Algo que desde una postura lógica suena contradictorio) se hace sociológicamente relevante cuando se toma en cuenta la multiplicidad de formas que permiten los medios de comunicación acuales

¹⁹⁰ Aspe Armella, María Luisa (2008). La Formación Social y Política de los católicos Mexicanos: La Acción Católica Mexicana y la Unión nacional de Estudiantes Católicos, 1929-1958. México D.F.: Universidad Iberoamericana – Instituto Mexicano de Doctrina Social Cristiana.

¹⁹¹ Monsiváis, Carlos (1978). Notas sobre Cultura Popular en México. *Latin American Perspectives*, 5, 1, pp. 98-118.

¹⁹² Lifante Vidal, Isabel (2007). Sobre la Distinción entre lo Íntimo, lo Privado y lo Público de Ernesto Gazón Valdés. *DOXA, Cuadernos de Filosofía del Derecho*, 30, 129-133.

para lograr estar en muchos lugares simultáneamente, el paso de la comunicación a la información, la consolidación de la sociedad de los espectadores (Ruiz, 2019).

Lejos del concepto de *Decencia* popularizado por George Orwell (Dittrich-Lagadec, 2009-2010), es decir, lejos de esa visión romántica que entendería la decencia como una posición ética y moral, que sería asumida por una específica clase social respecto del mundo humano y social, en el cuento de Serna aquí abordado, la decencia, más que ser connotada o significada como una oposición maniquea respecto de la no-decencia, es connotada o significada como una *manera* de vivir encerrada en sí misma o encerrado en sí-mismo, y alejada o alejado de la comprensión de esas otras *maneras* de vivir que no atenderían lo que ‘la carne manda’ (Serna, 1991, p. 13).

La decencia sería, no obstante, un *modo* o una *manera* de vivir de la cual se podría salir, y a la cual se podría regresar.

Sin ofrecer una oposición tajante —maniquea—, la idea o el concepto de *Decencia* se contrapone, en el cuento, a la comprensión, al entendimiento del *modo* o de la *manera* de vivir del *Otro*; a la idea de tener ‘cara de buena persona’ y a la idea de ser ‘gente con educación, con experiencia, que se vea que entienden las cosas del sentimiento’ (Serna, 1991, p. 7).

En el cuento de Serna, la contraposición entre la idea de *Decencia* y la idea de *Entendimiento*, yace en la base de uno de los dilemas enfrentados, en las sociedades occidentales contemporáneas, por el ser humano en su vida sexual. En ese dilema, por un lado, el ser humano puede ejercer su intimidad sexual como una intimidad que queda confinada en él mismo y en su pareja: intimidad propiamente dicha, o, por otro lado, el ser humano puede hacer efectiva la posibilidad de vivir su intimidad sexual en público: intimidad pública.

Mientras que, en el ejercicio de su intimidad, el ser humano puede contemplarse a sí mismo, y para hacerlo puede recurrir a distintos artefactos, por ejemplo: espejos o cámaras, en el ejercicio público de la intimidad, el ser humano afirmativamente se contempla a sí mismo, pero lo hace a través de la contemplación que el *Otro*, o los *Otros*, tienen de él. El placer de ser observado va a formar parte, así, de la auto-comprensión.

En el cuento de Serna, el acto sexual en público, el ejercicio público de la intimidad sexual, la intimidad pública, se inscribe en un continuo que va de la simulación, que va del fingimiento: ‘... fingir que hacíamos el acto sexual en el escenario’ (Serna, 1991, p. 8), hasta la efectiva realización del acto. Se trata de un continuo que no sólo ofrece la posibilidad de fingir intimidad sexual, o de ejecutarla, sino que ofrece igualmente la posibilidad de pasar de la intimidad propiamente dicha a la intimidad pública. La intimidad propiamente dicha será, siempre, una condición vigente por la que siempre se podrá optar:

Mire, a mí esos tipos que se calientan a costa del sudor ajeno más bien me dan compasión, haga de cuenta que les daba limosna, sobras de mi placer. En cambio a Gamaliel no le gustaba que anduviéramos en el deprave. Ahora le había entrado el remordimiento, se ponía chípil por cualquier cosa. Es que no tenemos intimidad, me decía, estoy harto de que nos vean esos pendejos, a poco les gustaría que los viera con sus esposas (Serna, 1991, p. 13).

Ambas intimidades forman parte de un mismo continuo y, así, se puede ir de contemplarse a sí mismo, a ser contemplado por *Otro* o por *Otros*, y, así, se puede terminar en la contemplación de uno mismo a través de la contemplación que los *Otros* hacen de uno.

La decencia y la intimidad son los *modos* o *maneras* socialmente establecidas como reglas de observancia para una vida sexual que se despliega al amparo de las miradas públicas. Entender es aceptar los cambios en los *modos* o en las *maneras* de vida de los *Otros*, entender es poder identificar los orígenes de esos cambios, entender es aceptar la necesidad de algunos de poner su vida sexual al alcance de las miradas públicas:

Triste y desgraciada porque al fin y al cabo la carne manda y ahora Gamaliel se había quedado impotente, me hacía el amor una vez cada mil años, malhumorado, como a la fuerza ¿y sabe por qué? Porque le faltaba el público, extrañaba el aplauso que es el alimento del artista (Serna, 1991, p. 13).

En el cuento de Serna, el concepto de Decencia implica un llamado a permanecer confinado dentro de lo socialmente apropiado:

Gamaliel resultó celoso. No le gustaba que fichara, me quería suya de tiempo completo (Serna, 1991, p. 12).

La idea de Entendimiento, implica la aceptación de la intimidad pública y, con esta última, esa idea implica la aceptación de la presencia de alguien más en el entorno inmediato a esa intimidad, en calidad de espectador, en calidad de público capaz de entender ‘las cosas del sentimiento’, capaz de entender lo que ‘la carne manda’.

Conclusiones

El cuento de Enrique Serna nos muestra a una narradora inscrita dentro de lo socialmente excluido en México. Ella, la narradora es una mujer en un mundo en el que lo masculino constituye el modelo del mundo o, quizás, ella es mujer en un mundo en el que lo masculino constituye el mundo mismo. Ella, la narradora, es una cabaretera convertida en desnudista, convertida en actriz de *soft-porn*, convertida en actriz *porn* explícito, pero ella ama con pasión y sinceridad. Ella, la narradora, después de ser cabaretera, después de ser actriz *soft-porn*, es degradada al papel de mera vendedora de cigarros en el mismo tugurio en el cual empezaron las vicisitudes que ella narra, y, aún así, resurge de sus cenizas. Su última condición no anuló ni su pasada vida profesional, ni la nostalgia por esa vida.

La narrativa de Serna en *El Alimento del Artista* pone en tela de juicio las separaciones tajantes —maniqueas— históricamente sostenidas por la sociedad mexicana, como marco de referencia y como guía de la convivencia humana y, por lo tanto, como guía del comportamiento social desplegado en los ámbitos público, privado y, sobre todo, íntimo.

Dentro de una postura carente de oposiciones radicales, la narradora no sería radicalmente distinta del *narratario*, sean ambos quienes sean y sean ambos como sean. El *narratario* ‘entiende’ lo que contempla: la exhibición del acto sexual íntimo de la narradora, porque ellos no son radicalmente distintos, aunque uno de los dos observe y la otra se exhiba. La narradora se auto-comprende en el juego de su petición y de su narración ante su *narratario*, y este último podría, quizá, auto-comprenderse tanto en ella, como en su petición.

La decencia es tan sólo un *modo* o una *manera* que fugazmente se puede acordar a la realización de una acción social, e incluso a la vida. Paradójicamente, dejar de lado la decencia no necesariamente implica sumergirse en la no-decencia. El entendimiento de las ‘cosas del sentimiento’ es una de las vías por las cuales se puede acceder a la contemplación de la exposición pública del acto sexual y de la intimidad de los *Otros*, el *quid* radica en no perder la dignidad, porque ‘eso de perder la dignidad es lo peor que le puede pasar a un artista’ (Serna, 1991, p. 15).

Así como no hay un ‘tajantemente fuera’ del *relato* y de la *historia* narrada, separado de un ‘tajantemente dentro’ de ese mismo *relato* y de esa misma *historia*, así tampoco el *narratario* es radicalmente distinto de la narradora. Todos ‘entendemos’ ‘las cosas del sentimiento’, lo que ‘la carne manda’, la intimidad pública.

En el cuento *El Alimento del Artista*, el *narratario* está dentro de la *historia* contada, pero también está fuera de esa *historia*, es decir, está al lado del lector, quien también recibe la invitación del narrador. El lector también puede mirar y, si él quisiera, él también podría aplaudir, porque se trata de otra manifestación más de *Amores de Segunda Mano*.

Bibliografía

- Anderson, M., and Merrell, F. (1991). *“On Semiotic Modeling”*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Aspe Armella, María Luisa (2008). *“La Formación Social y Política de los católicos Mexicanos: La Acción Católica Mexicana y la Unión nacional de Estudiantes Católicos, 1929-1958”*. México D.F.: Universidad Iberoamericana – Instituto Mexicano de Doctrina Social Cristiana.
- Balzac, Honoré de (1832). *“Le Père Goriot”*. Paris: Charpentier, Libraire - Editeur.
- Bakkali, Abdelghafour (2012). *“Le mode du récit ou comment raconter”*.
<https://lexicarabia.blog4ever.com/>
- Barthes, Roland (1966). “Introduction à l’Analyse Structurale des Récits”. *Communications*, 8, pp. 1-27.
- Baumeister, R. F. (2000). “Gender differences in erotic plasticity: The female sex drive as socially flexible and responsive”. *“Psychological Bulletin”*, 126, 3, pp. 347-374.
- Campbell, Joseph (1949). *“The Hero with a Thousand Faces”*. New York: Pantheon Books.
- Colleta, John W. (2017). *“Semiotic Modeling: A Pragmaticist’s Guide”*. University of Wisconsin - Stevens Point.
- Dittrich-Lagadec, Quentin (2009-2010) *“Conceptualizing a Non-Concept: Defining Common Decency”*. Sciences-Po.

- Fiorin, José Luiz (2017). "Two concepts of Enunciation". *"Semiotica"*, 219, pp. 257-271.
- Fiske, A. P. (2004). "Four Modes of Constituting Relationships: Consubstantial Assimilation; Space, Magnitude, Time, and Force; Concrete Procedures; Abstract Symbolism. In N. Haslam (Ed.)", *"Relational models theory: A contemporary overview"* (pp. 61–146). Lawrence Erlbaum Associates Publishers.
- Garzón Valdés, Ernesto (2008). "Lo Íntimo, lo Privado y lo Público". *"Cuadernos de Transparencia"*, 6, IFAI. Pp. 11-47.
- Genette, Gérard (1991). *"Fiction et Diction"*. Paris: Seuil.
- Genette, Gérard (1972). *"Figures III"*. Paris: Éditions du Seuil.
- Hamburger, Käte (1957). *"Die Logik der Dichtung"*. Stuttgart: E. Klett.
- Hamburger, Käte (1973). *"The Logic of Literature"*. Blomington, IN: Blomington University Press
- Hamburger, Käte (1995). *"La Lógica de la Literatura"*. Madrid: Visor.
- Hernández Sotelo, Anel (2006). "Institucionalización de la Decencia en México". *"Revista Expresión Autónoma"*, Año, IV, Num. 44, pp. 18-23.
- Lifante Vidal, Isabel (2007). "Sobre la Distinción entre lo Íntimo, lo Privado y lo Público de Ernesto Gazón Valdés". *"DOXA, Cuadernos de Filosofía del Derecho"*, 30, 129-133.
- Littré, Émile (1873). *"Dictionnaire de la Langue Française"*, Tome 3. Paris: Librairie Hachette. pp. 582. gallica.bnf.fr
- Montufar de, Alonso, Arzobispo (1831). *"Pastoral al deán y cabildo de su catedral sobre dar orden en la decencia con la cual se habrían de decir y celebrar los divinos oficios en la Catedral de México"*. Documento original emitido entre 1551 y 1573. Archidiócesis de México. Documento reimpresso en 1831 por esta última institución religiosa.
- Monsiváis, Carlos (1978). "Notas sobre Cultura Popular en México". *"Latin American Perspectives"*, 5, 1, pp. 98-118.
- Pacheco, Martha (2005). "El Conservadurismo Católico en Campaña. En: Renée de la Torre, Martha Eugenia García Ugarte, Juan manuel Ramírez Sáiz (Comp.)". *"Los Rostros del Conservadurismo Mexicano"*. México D.F.: Publicaciones de la Casa Chata - CIESAS. pp. 151-170.
- Pulido Llano Gabriela (2018). *"El Mapa "Rojo" del Pecado: Miedo y Vida Nocturna en la Ciudad de México 1940-1950"*. México D.F.: Secretaría de Cultura – Instituto Nacional de Antropología e historia.
- Pulido Llano, Gabriela (2013). "Tongolele y las *Exóticas*" en *"Magazine de Policia"* y *"VEA"*. Diario de Campo, Expedientes. Pp. 32-36.
- Consultado el 7 de julio de 2019.
- <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/diariodecampo/article/view/859>
- Remigio Reyes, María Alejandra (2019). *"Análisis de El Alimento del Artista de Enrique Serna, La Loca y el Relato del Crimen de Ricardo Piglia, y Sólo para Fumadores de Julio Ramón Riveyro"*. Consultado el 18 de julio de 2019 en: SCRIBD.

<https://es.scribd.com/document/298925724/Analisis-de-El-alimento-del-artista-de-Enrique-Serna-La-loca-y-el-relato-del-crimen-de-Ricardo-Piglia-y-Solo-para-fumadores-de-Julio-Ramon-Rivey>

Ruiz, Erly José (2019, fecha de consulta). “*Lo Íntimo Público: Hacia una Sociología de la Intimidad*”. Scribd: Consultado el 7 de julio de 2019.

<https://es.scribd.com/doc/240735357/Intimo-publico-Hacia-una-sociologia-de-la-intimidad>

Scheffel, Michael (2010). “Narrative Constitution. Paragraph 33. In: Peter Hühn, et al”. (Eds.): “*The Living Handbook of Narratology*”. Hamburg: Hamburg University Press.

URL = [hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Narrative Constitution&oldid=827](http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Narrative+Constitution&oldid=827) [view date: 14 Mar 2019]

Schilling, Chris (1997). “Undersocialised conception of the Embodied Agent in Modern Sociology”. “*Sociology*”, 31, 4, 737-754.

Sebeok, Thomas (2001). “*Signs: An Introduction to Semiotics*”. Toronto, CA: University of Toronto Press.

Serna, Enrique (2004). “*El Alimento del Artista*”. Letras Libres, Edición España, número 34, 31 de agosto de 2004. <https://www.letraslibres.com> > archivo

Serna, Enrique (1991). “El Alimento del Artista”. En: E. Serna (Autor). “*Amores de Segunda Mano*”. Xalapa: Universidad Veracruzana.

Schmitz, M. (2017). “What is a mode account of collective intentionality? In: Gerhard Preyer and Georg Peter” (eds.), “*Social Ontology and Collective Intentionality: Critical Essays on the Philosophy of Raimo Tuomela with his Responses*”. Pp. 37-70. Springer: Berlin.

Schmitz, M. (2016). “A history of emerging modes?” “*Journal of Social Ontology*”, 2, 1, 87-103.

Sorókina, Tatiana (2004). “Enrique Serna: Amores de Segunda Mano, El Juego entre el Placer, el Goce y la Reflexión Concreta”. “*Tema y Variaciones de Literatura*”, 22, Semestre 1, pp. 135-156.

Weber, Max (1964). “*Economía y Sociedad*”. México: Fondo de Cultura Económica.

Wouters, Cas (2002). “Etiquette and Manners. In: Peter N. Stearns” (Editor in Chief). “*Encyclopedia of European Social History. From 1350 to 2000*”. New York: Charles Scribner’s Sons, Volume 4, Section 17, pp. 371-382.



LOS ESTUDIOS LITERARIOS Y LA VIDA COTIDIANA

Mauricio del Olmo Colín
Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa

Resumen

En este artículo se hace un análisis acerca de los “estudios literarios” y la “creación literaria”, así como su relevancia en nuestra vida cotidiana, basado en el texto *La filología como ciencia de la vida. Un escrito pragmático en el año de las humanidades* de Ottmar Ette, en donde se podría marcar una manera de delimitar los “estudios literarios” y la “creación literaria”.

Se hace un estudio más profundo de la pregunta “¿para qué sirve estudiar literatura?” y la manera en cómo día a día la percibimos en nuestra vida, a veces sin darnos cuenta. Del mismo modo se pueden percibir problemas éticos y de supervivencia de esta rama.

Palabras clave: estudios literarios, creación, arte, vida.

LITERARY STUDIES AND EVERYDAY LIFE

Abstract

This article analyzes “literary studies” and “literary creation”, as well as its relevance in our daily lives, based on the text *La filología como ciencia de la vida. Un escrito pragmático en el año de las humanidades* by Ottmar Ette, where a way of delimiting “literary studies” and “literary creation” could be marked.

A deeper study of the question “what is the use of studying literature?” and the way in which we perceive it day by day in our lives, sometimes without realizing it. In the same way, ethical and survival problems can be perceived in this branch.

Keywords: literary studies, creation, art, life.

En el artículo “La diferencia entre ‘literatura’ y ‘estudios literarios’: un problema epistemológico” publicado en la revista *Diseminaciones* de la Universidad Autónoma de Querétaro propuse un sistema de argumentación que nos permitiera delimitar algunas especificidades del género “estudios literarios” en oposición al género “creación literaria” según la teoría de los géneros discursivos de Mijaill Bajtín. Me parecía necesario resaltar la esencial y profunda diferencia que separa a ambas praxis humanas; expuse que los parámetros con que opera la literatura no pueden ser los mismos con los que se construyen los estudios literarios, pues no es pertinente que una disciplina se confunda con el fenómeno que estudia, ya que debilita sus resultados. En aquel texto mencioné que ése el primero de cuatro pasos que quiero desarrollar para caracterizar el género discursivo “estudios literarios”, comprenderlo en su forma actual y observar las diferencias que presenta tanto con aquello que estudia, el fenómeno literario, como con otras disciplinas del mismo corte humanista.

En el presente documento expongo lo que podría considerarse un segundo paso en ese camino: una posible delimitación, en clave política y ética, del quehacer de nuestra disciplina. Para ello me serviré de “La filología como ciencia de la vida. Un escrito programático en el año de las humanidades” de Ottmar Ette, incluido en el libro *La filología como ciencia de la vida* (2015). En este documento, el autor argumenta por qué los estudios literarios, en particular, y las ciencias de la cultura, en general, deben abandonar la ilusión del “jardín del saber” que se construyeron durante la segunda mitad del siglo XX bajo el pretexto de la autonomía de sus respectivos campos¹⁶³ y por qué se necesita con urgencia que las humanidades y las ciencias sociales tomen un papel central en el marco de actividades prácticas que repercutan en la vida cotidiana¹⁶⁴.

A lo largo de mi carrera como estudiante, primero, y como investigador y docente, después, me he encontrado de manera frecuente con el cuestionamiento “¿para qué sirve estudiar literatura?”, la frecuente y desafortunada respuesta que da el canon de nuestra disciplina suele comenzar con “la literatura sirve para...”; con ello se desvía la conversación hacia el debate sobre la utilidad del fenómeno que investigamos y únicamente accedemos de manera secundaria al debate sobre la utilidad de la disciplina que ejercemos.

Una de las reflexiones directas que me han ayudado a pensar esa pregunta es la de Ottmar Ette: “¿Por qué la teoría literaria —podría objetarse críticamente— debería arreglárselas con la vida, o por lo menos con la relación de la literatura con la vida? O, si quieren, más directo: ¿qué tiene que ver la ciencia literaria con la vida?” (Ette, 2015, p. 10). La respuesta es contundente y enfocada a la funcionalidad: “una ciencia que no crea su saber en la sociedad desdeña los recursos que ésta le aporta y al final es responsable si ella decide quitárselos” (p. 15).

Esta afirmación tiene dos variantes que me interesa explorar, la primera tiene que ver con la más elemental supervivencia: si los estudios literarios no presentan ningún beneficio para las sociedades que los sostienen aumenta la posibilidad de que desaparezcan por la inercia del mandato colectivo; la segunda variante es la presentación de un problema ético: ¿de qué sirve mantener en el ejercicio intelectual grupal una disciplina que no entrega resultados útiles a su comunidad?

¹⁶³ Al hacer estas puntualizaciones, Ette no parece criticar la propuesta de Pierre Bordieu sobre el campo intelectual que expone en su libro *Campo de poder, campo intelectual* (1966), es más una reflexión sobre cómo, con base en lo expuesto por Bourdieu, se ha asumido en distintas disciplinas de las ciencias sociales una postura de indiferencia y desdén a la relación de los problemas conceptuales de cada una con las contingencias de la existencia cotidiana

¹⁶⁴ Vale la pena aclarar, tantas veces como sea necesario, que tanto Ette como quien escribe estas líneas nos referimos a la utilidad y practicidad en la vida cotidiana de los estudios literarios como disciplina constituida y derivada en distintos oficios; no nos referimos al proceso de creación literaria ni a su exposición.

Para Ette, un síntoma de este problema es la tenue presencia de los estudios literarios, las humanidades y las ciencias sociales en las discusiones de la vida pública, los escasos recursos que se les asignan en las partidas educativas y, causa y consecuencia, el débil peso que tienen en las discusiones institucionales.

El principio del camino para conseguir que las humanidades —y los estudios literarios como parte de su programa— ocupen un sitio de mayor relevancia en la vida pública es recuperar con urgencia el concepto de estas disciplinas como “ciencias de la vida”. El autor indica que el concepto de “vida” se relaciona en la actualidad únicamente con su deriva biológica y su estudio se da, primordialmente, en el ámbito de las ciencias llamadas “duras” o “naturales”; una reflexión sobre este concepto es el primer paso para considerar la “vida cultural” como parte de la concurrencia cotidiana y, por lo tanto, conectar el estudio de la vida con las disciplinas que estudian sus aspectos culturales.

En este sentido, la teoría literaria, vista como ejercicio de reflexión filosófica sobre la misma disciplina, contiene en su constitución el potencial crítico para cuestionar el concepto de “vida” de manera abierta y recapitular la forma en que, a través de nuestro ejercicio, podemos establecer nexos con sus distintos componentes.

Esta idea recae en el concepto *saber sobre el vivir* que se explica en sus dos vertientes semánticas: 1) saber sobre la vida, sobre sus procesos y sus problemáticas; 2) la vida en su discurrir diario como fuente de saberes materiales y reflexiones encaminadas a sí misma. Ette lo explica de la siguiente manera:

El saber sobre el vivir es continuamente transformado y readaptado, no en último lugar, por la práctica y reflexión de formas de vida concretas. Estas transformaciones y readaptaciones dinámicas del saber sobre el vivir también se impregnan de modo fundamental mediante simulacros, modelos de vida ficcionales y por formas de vida escenificadas. Saber sobre el vivir implica, en una amplia gama de variantes culturales y sociales, una muy aguda conciencia autorreflexiva del carácter provisional, modelable y optimizable de tal saber.

[...]

El concepto de saber sobre el vivir implica desde un principio una doble circulación del saber, en la medida en que una vida y un saber se encuentran en un intercambio que se condiciona mutuamente, por el cual, como se ha mencionado, se lleva a discusión las más distintas conexiones mutuas entre vida y saber. (Ette, 2015, p. 16)

Me interesa destacar la manera en que conecta estas ideas directamente con los estudios literarios:

Al interior de esa circulación de saberes, la literatura, vista desde la teoría literaria, posee un significado sobresaliente —a nivel teórico y de vida cotidiana— y de ninguna manera secundario. Pues la literatura se puede concebir como un medio de acumulación interactivo y transformante de saber sobre el vivir que simula, se apropia, proyecta y condensa modelos de conducción de vida y con ello recurre a los discursos científicos y a los más distintos segmentos del saber

[...]

Puesto que lo característico de la literatura es no estar especializada ni a una disciplina ni a un mundo de vida y puede ser vista como un medio de circulación, condensado y condensante, de los más diferentes ámbitos y fragmentos de saber; a ella le es inherente de manera especial —en tanto forma de comunicación y de apropiación de experiencia estética— la habilidad no sólo de preservar y poner a disposición, en diferentes formas, el saber sobre el vivir, sino de modelar artísticamente —mediante un sistema secundario de figuras modélicas— formas de vida y de hacerlas experimentar estéticamente. (Ette, 2015, p. 17)

Esta forma de observar la literatura nos acerca al núcleo de esta propuesta: si los fenómenos literarios —y los fenómenos artísticos, en general— son un acopio extenso y profundo de saberes sobre la vida a lo largo de la historia de la humanidad, constituidos por paquetes de información concretados en múltiples formas y codificados en distintas claves estéticas —que llamamos “estilos”— que la humanidad utiliza para comunicarse consigo misma a través del tiempo o a través de distintas fronteras culturales;¹⁶⁵ entonces, es posible pensar que las distintas prácticas que conforman la disciplina de los estudios literarios pueden proponerse como objetivo aproximarse a esos saberes, estudiarlos, descifrar los códigos en los que se construyeron y recuperarlos para traducirlos a su época y aportar información, saber y conocimiento a la sociedad que les permite desarrollar su ejercicio.

A decir de Ette, los estudios literarios tienen algunas ventajas sobre las disciplinas biocientíficas, por ejemplo, que el *saber sobre el vivir* está presente en todos los procesos de revisión del fenómeno estudiado y de quien hace la investigación (por lo tanto de la misma disciplina); también, que el fenómeno no tiene una dedicación exclusiva ni a la vida “natural” “desnuda” ni a las distintas formas de expresión cultural que las distinguen, sin esta rígida separación, los hechos literarios despliegan un modelo complejo de comprensión de la vida desde un nivel de experimentación:

Como la *Comédie humaine* de Honoré de Balzac o el roman expérimental de Émile Zola (que siempre eran muchísimo más y se distinguían de los modelos de ciencias histórico-naturales o biocientíficos, cuyas ideas pretendían traducir al ámbito de la literatura), las creaciones literarias de ninguna manera se limitan a ser meras puestas en escena de los discursos científicos de la vida preestablecidos. Especialmente el proyecto de novela de Zola tiende a una simulación de la vida en el ámbito novelesco para, en un segundo paso textual exterior, poder provocar cambios para la práctica vital concreta no sólo de las personas individuales, sino, ante todo, cambios de grupos sociales enteros y de naciones. (Ette, 2015, p. 25)

¹⁶⁵ En *Estructura del texto artístico* (1978), Yuri Lotman explica el arte como un código que, a través de la convergencia de lenguajes, permite enfatizar y clarificar el flujo de la información que transporta “los aspectos más complejos y aún no del todo aclarados del conocimiento humano” (Lotman, 1978, p. 13).

Esta postura implica, parafraseo a Ette, que los fenómenos literarios permiten probar experimentalmente saberes sobre la vida; el resultado de este experimento produce un nuevo saber sobre la vida y un saber de la vida: “La literatura siempre transmite un saber específico de cómo se vive o cómo se podría vivir y, por ende, también un saber de cómo no se puede (sobre) vivir” (Ette, 2015, p. 26); ante los límites naturales de la existencia individual, los fenómenos literarios permiten que los sujetos reflexionen y reconozcan circunstancias que, de otra manera, serían imposibles de experimentar; en este sentido, la muerte, los diversos tipos de amor, las ideas de rebeldía, los paisajes cotidianos, pasan de ser solamente temas (en el sentido crítico-literario) a experiencias posibles que, al entrar en contacto con nuevos sujetos, producen nuevas experiencias y son, potencialmente, el germen de nuevas experiencias posibles (nuevos actos creadores) comunicables de diversas maneras.

Así, el concepto del *saber sobre el vivir* tiene como tarea crear nuevas perspectivas de las cuestiones ya existentes, con la mirada hacia horizontes distintos. Ette encuentra que los estudios literarios (a lo que él llama “las filologías”) pueden descubrir y transformar los distintos fragmentos de saber sobre el vivir que están depositados en los fenómenos que estudiamos y pueden lograr mantenerlos a disposición para el futuro. Sólo en este último matiz discrepo con él; me parece que si bien la disciplina ya proporciona nuevas perspectivas sobre experiencias existentes (o nuevas lecturas sobre un grupo de fenómenos determinados), hemos fallado en generar conexiones entre éstas y la vida cotidiana, es decir, no solemos tener claros los horizontes hacia los que se dirigen nuestras investigaciones y nos encontramos en el ciclo del uróboro: estudiamos los fenómenos literarios para mantener viva la tradición para estudiar los fenómenos literarios en un futuro para mantener viva la tradición.

La salida a este problema, ético y de supervivencia, es el establecimiento de nexos entre nuestro fenómeno de estudio y los saberes sobre la vida que encontramos en ellos y su posterior traducción a los problemas contemporáneos, de manera que la disciplina ofrezca caminos hacia las soluciones potenciales depositadas en la experiencia de vida que ya contiene el fenómeno literario.

Ette explica cómo es posible encontrar en la estética de la recepción, al menos desde Wolfgang Iser, un mecanismo de aprehensión de estas experiencias: “siguiendo a Iser, la ficcionalidad crea un espacio para ensayar y probar, donde los lectores, en un juego serio, pueden experimentar otras situaciones vitales, pueden exponerse a ellas y con ello hacer vivencias que, por otra parte, les están vedadas en la vida real” (Ette, 2015, p. 27); visitar los conceptos fundamentales de esta escuela bajo tal perspectiva permite observar que, en este sentido, no hay ningún programa estético de la recepción, sino la descripción de la función idealizada lector que, al menos en términos generales, permite comprender un posible sistema de cómo los sujetos (al menos un cierto tipo de sujetos) aprehenden las experiencias posibles vertidas en un texto¹⁶⁶.

Ette ejemplifica la función de un hecho literario como experimento de vivencias posibles o “la configuración dinámica de las figuras literarias, como coreografías de individuos provistos en grado diferente de saber sobre el vivir” (Ette, 2015, p. 28) de la siguiente manera:

Allí se encuentran, en la cuna de la novela del mundo moderno, en el Quijote de Miguel de Cervantes, dos figuras de la novela que desde el principio disponen de un saber sobre el vivir muy distinto, que está llevado a contraponerse en cada vez más nuevas vueltas y

¹⁶⁶ Veremos más adelante cómo esto se traduce en que la teoría de la recepción es más la delimitación del fenómeno de recepción como un fenómeno a estudiar que una herramienta de investigación.

salidas a caballo y a burro; allí, como quien dice, este saber es “probado” mediante experimentos en el espacio ficcional, se reflexiona y se modifica. Mientras que Sancho Panza se sirve de aquel mundo del proverbio español acumulado en la cultura popular ibérica (que Werner Krauss ha presentado de modo tan ejemplar como entretenido), el saber sobre el vivir de don Quijote representa gloria y peligro, creatividad y colapso de un mundo creado con los medios de la ficción, que tan inesperado como fatalmente irrumpe en la práctica vital directa. La novela hace mover estos fragmentos de saber sobre el vivir acunados de manera distinta, e incluso opuesta, registrando las consecuencias de estos movimientos y choques.

[...]

El proyecto de vida de Emma [Bovary] fracasa sin remedio, al chocar con estos distintos discursos de la mediocridad ubicados socioculturalmente, y sus ideas recues, tan caros al autor.

El mundo de la novela así se puede comprender como un microcosmos de los más diversos saberes de vida, en cuanto la diversidad del discurso, tan destacada por Bajtín, designa una dialogicidad lo más abierta posible dentro de un sistema autorreflexivo e interrelacionado de estructuraciones de saber sobre el vivir. (Ette, 2015, p. 29)

Aunque el ejemplo se detiene en la novela, es posible hacer la extensión a cualquier género de lo que llamamos “literatura” (unidad de estudio poco delimitada por la disciplina) y probablemente a cualquier expresión artística que podamos llamar literariedad (explicado por Roman Jakobson como objeto material dotado de “literariedad” en sus *Ensayos de lingüística general*) pues, en última instancia, *lo que se propone como fenómeno de estudio es el axioma cultural de una época creado a partir de la perspectiva de un individuo capaz de comunicarla en un código determinado*. Estos dos elementos son los que posiblemente unifican la disciplina:

Si uno refiere estas reflexiones al saber sobre el vivir almacenado coreográficamente en la novela, tanto a nivel de las figuras como al de las instancias narrativas, se hace evidente hasta qué grado este saber se caracteriza y está diferenciado no sólo en cuanto a lo psicológico-individual y lo histórico-educacional, sino también a causa de pertenencias y referencias culturales, sociales, políticas o económicas.

[...]

La literatura, quiéralo o no, posee una intervención en el saber sobre el vivir de los lectores.

[...]

De esta manera confluyen dimensiones de saber sobre el vivir internas y externas al texto, estéticas de producción y de recepción, prácticas y despragmatizadas, en el complejo fenómeno de la literatura, dimensiones que, en su conjunto, mantienen a disposición aspectos esenciales de un saber con/vivir.

[...]

Se trata esencialmente de un saber sobre las condiciones, posibilidades y límites de la convivencia, tal como se configuran estéticamente en las literaturas del mundo y cómo se experimentan desde las diversas perspectivas culturales. Esto conlleva no sólo dimensiones sociales, políticas o económicas, sino también biopolíticas, culturales y éticas, tal como se tornan relevantes al llevar una vida multicultural en la que las culturas existen de forma contigua, una vida intercultural en la que las culturas viven conjuntamente y una vida transcultural en la que las culturas se atraviesan mezclan y penetran mutuamente. (Ette, 2015, pp. 30, 31, 33 y 34)

Estas distintas dimensiones de saberes —que intervienen en distintos grados en la experiencia de quien entra en contacto—, los mecanismos con que aparecen, se extraen y se utilizan, es lo que puede constituir un fenómeno de estudio amplio y complejo de la disciplina. Será tanto más enriquecedor una vez que la idea de “literatura” o “hecho literario” o “fenómeno estético de la lengua” como unidad de estudio quede delimitada; en consecuencia, a mayor amplitud de definición mayor capacidad de saberes sobre el vivir que se podrán rastrear en la historia de las sociedades humanas expresadas en el código estético de la lengua.

Con este objetivo en mente, el deber de los estudios literarios, según Ette, se convierte en “estudiar justo esta función de la literatura en tanto almacén de saber vital dinámico y altamente reacomodado, y la debería aprovechar no sólo para reorientar la teoría literaria, sino también para un debate concreto sobre formas y modos de vida específicos” (Ette, 2015, p. 36).

Es necesario puntualizar que este debate está fundado en comunicar saberes sobre el vivir y sobre el convivir que se pueden obtener de nuestro fenómeno de estudio y que son útiles para vincularse con personas pertenecientes a una determinada otredad cultural. Con esta propuesta cambia el mecanismo de trabajo en nuestra disciplina de manera tal que la valoración y el juicio de las obras queda como una herramienta que puede ser útil para el circuito de la producción y reproducción de un fenómeno, pero no para su estudio.

De nada serviría que en vez de trasladar el fenómeno de estudio y pensar mecanismos para observarlo, utilizáramos los mecanismos viejos para este fenómeno nuevo; es decir, y en esto se debe insistir una y otra vez, de nada sirve pasar de emitir juicios de valor sobre obras a emitir juicios de valor sobre culturas.

Para Ette —antes para Terry Eagleton, para Jean-Marie Schaeffer y Carlos González— es evidente que la disciplina de los estudios literarios padece de una marginalización en la vida pública, probablemente provocada por sí misma y en la que nos hemos asentado con demasiada comodidad, que le impide participar en los ámbitos relevantes de su entorno; la solución pasa por encontrar nexos entre el fenómeno de estudio en su materialidad (las condiciones de producción del fenómeno, el fenómeno y sus condiciones de reproducción), los saberes sobre el vivir y sobre el convivir que encontramos en él y la vida cotidiana¹⁶⁷. Esto implica que debemos pensar de nueva cuenta nuestro sitio junto a otros estudios sistemáticos similares; es decir, observarnos como parte del programa de estudio de la historia de la vida de las sociedades humanas, alejándonos de la idea romantizada de la “literatura”, de su “autonomía” y, más relevante, establecer una separación concreta entre creación e investigación:

¹⁶⁷ No es de mi interés establecer ninguna regulación en el ámbito creativo, al contrario, mi búsqueda es comprenderlo con mayor amplitud de lo que lo consideramos ahora; lo que debe funcionar bajo esquemas sistemáticos y organizados es la disciplina que estudia ese fenómeno, una vez que se observa como parte de un programa mayor.

Pero no nos engañemos: no se puede esperar del arte y de la literatura una especie de *saber superior sobre la vida*. Y, sin embargo, la literatura no es sólo capaz de simular formas normativas de la práctica vivencial, sino que también puede ofrecerlas de forma performativa y, de este modo, apegadas a la vida y “experimentables” para el lector, esto debido a que la literatura siempre contiene un saber acerca de los límites de la validez de los saberes en una cultura o sociedad dada. A su vez, este saber de la literatura implica siempre un saber acerca de los límites y la validez del saber sobre el vivir y de convivencia que se condensa en *la literatura misma*.

[...]

A las filologías les convendría introducir de forma crítica en la sociedad el saber sobre el vivir en que han indagado y enriquecer así la circulación pública del saber. (Ette, 2015, p. 41)

Lo que aparentaba ser un desvío inocente a la pregunta “¿Para qué sirve estudiar literatura?”, resulta ser un problema epistemológico complejo de la configuración de una disciplina completa —al menos en la versión de los países con educación eurocéntrica—. Si bien existen muchos años de trabajo y esfuerzo dedicado a la investigación de la literatura para la literatura, quedan todos los caminos abiertos para comunicar todas las perspectivas culturales (en tiempo, región o idioma) con sus mismidades y sus otredades.

Bibliografía

- Bénichou, Paul. “*La coronación del escritor*”. México: Fondo de Cultura Económica, 2016 [1973].
- Bourdieu, Pierre. “*Campo de poder, campo intelectual*”. Buenos Aires: Montessor, 2002 [1966].
- Cassirer, Ernst. “*Las ciencias de la cultura*”. México: Fondo de Cultura Económica (Breviarios, 40), 2014 [1942].
- Dilthey, Wilhelm. “*Introducción a las ciencias del espíritu*”. México: Fondo de Cultura Económica, 1994 [1883].
- Eagleton, Terry. “*Una introducción a la teoría literaria*”. México: Fondo de Cultura Económica, 1988 [1983].
- Ette, Ottmar y Sergio Ugalde (coordinadores). “*La filología como ciencia de la vida*”. México: Universidad Iberoamericana, 2015 [2007].
- González Muñiz, Carlos. “*Elementos para una filosofía de los estudios literarios*”. Tesis de la Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, México, 2013.
- Jakobson, Roman. “*Ensayos de lingüística general*”. Barcelona: Seix Barral, 1985 [1963].
- Lotman, Yuri. “*Estructura del texto artístico*”: Madrid: Istmo, 1978.
- Schaeffer, Jean-Marie. “*Pequeña ecología de los estudios literarios. ¿Por qué y cómo estudiar la literatura?*” Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2013 [2011].



RESEÑAS





UN RECORRIDO ABSTRACTO Y VIRTUOSO POR LA LITERATURA MEXICANA DE LA MANO DE KENIA AUBRY

Mayté Guadalupe Cámara Yamá
Universidad Autónoma de Yucatán

Kenia Aubry

Aubry Ortegón, Kenia. (2021). *De Los de abajo a Ritmo Delta, Perspectiva de la literatura mexicana*. Campeche, Campeche: Poder Ejecutivo del Estado de Campeche.

“La obra de arte que dice algo nos confronta con nosotros mismos. Eso quiere decir que declara algo que, tal y como es dicho ahí, es como un descubrimiento; es decir, un descubrir algo que estaba encubriendo. En esto estriba ese sentirse alcanzado.[...]Comprender lo que una obra de arte le dice a uno es entonces ciertamente, un encuentro consigo mismo”

Hans-Georg Gadamer

El libro *De Los de abajo a Ritmos Delta, Perspectiva de la literatura mexicana* (2021) nos acompaña por un recorrido muy diverso, en géneros y autores, conformado de algunos clásicos de la literatura mexicana del siglo XX y XXI, tales como *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela, *Pasados por agua* (1981) y *Corto circuito* (1982) de Juan de la Cabada, la obra ensayística de Jorge Cuesta, *Muerte por agua* (1965) de Julieta Campos, *El árbol del deseo* (1980) de Ignacio Solares y *Ritmo Delta* (2005) de Daniel Sada, de la mano de la doctora Kenia Aubry; la cual nos regala nuevas perspectivas analizadas con herramientas teóricas, facilitando un entendimiento y profundidad de dichos clásicos. Ideal para conocer y comprender el valor estético de nuevos autores y textos, que la autora, por medio de este libro, propone agregarlos en el nuevo canon de la literatura mexicana estudiado actualmente.

Los trabajos comprendidos, en este el primer libro de la autora, son resultado del arduo trabajo de investigación de la autora durante sus estudios en la Maestría de Literatura Mexicana de la Universidad Veracruzana, de los cuales la mayoría se han dado a conocer en diferentes espacios, a diferencia del último ensayo, el cual es completamente inédito. Sin embargo todos y cada uno de estos ensayos han sido corregidos y aumentados para esta publicación.

Otro detalle de esta publicación es que no está exenta de la relación del labor docente de la investigadora, ya que, en el epílogo del mismo, nos explica que:

En las versiones originales ya sobresalía mi interés por explicarme a mi misma los elementos narrativos de las obras [...] y, sobre todo, mi interés por demostrar que la obra de arte literaria siempre tiene algo que decirnos a nosotros mismos y acerca del mundo. [Pero] en la revisión final puse mayor interés en definir conceptos e ideas en torno a la teoría literaria, con la ilusión de que [...] los trabajos aquí comprendidos se conviertan en material didáctico para mis amados estudiantes (Aubry, 2021: 211).

A lo cual puedo confirmar que, al yo ser estudiante de último año de la licenciatura, este deseo fue cumplido con mucho éxito. Ya que en cada ensayo, a parte de poder repasar o conocer estos clásicos de la mano de la novedosa perspectiva de la autora también podemos repasar conceptos: en los artículos sobre *Los de abajo* se comenta la *Novela de la revolución*, seguido del *realismo social* con los cuentos “El baño” y “Hecho en México”, obtenemos un breve repaso por los *Contemporáneos* y su propuesta estética, así como la propuesta poética de Jorge Cuesta, continuando con discusión de la *modernidad* y la *posmodernidad* en *Muerte por agua*, pasando a la propuesta de *relato de iniciación* o la novela de la adolescencia por medio de *El árbol del deseo* y finaliza con la *autorreferencialidad* la *metanovela* en Ritmo Delta.

Otro detalle a resaltar de este libro es la selección de obras analizadas, en las cuales encontramos variedad de autores, quienes no han sido tan estudiados por la crítica o incluidos en el canon de la literatura mexicana del siglo XXI y XXI. Tal es el caso de los últimos tres autores del libro: la cubana-mexicana Julieta Campos, el chihuahuense Ignacio Solares y mexicalense Daniel Sada, quienes tristemente yo no vi en mi plan de estudio, y conocí o reconocí gracias a este libro.

Para concluir, les invito a leer este libro ya que recorrerán un camino teóricamente pavimentado a la comprensión de la literatura mexicana acompañados de un experta en el tema, comprometida con su labor de investigación y docencia, quien también nos ayuda a comprender profundamente el pensamiento crítico alrededor de cada obra abordada.

Bibliografía

Aubry Ortégón, Kenia. (2021). *De Los de abajo a Ritmo Delta, Perspectiva de la literatura mexicana*. Campeche, Campeche: Poder Ejecutivo del Estado de Campeche.

De **Los de abajo**
a Ritmo Delta

PERSPECTIVAS DE LA
LITERATURA MEXICANA

Kenia Aubry



REEVES, MATTHEW G. 2022. THE BATMAN. WARNER BROS. UNA ACÉRRIMA APROXIMACIÓN AL MURCIÉLAGO

Víctor Andrés Nieto Alonzo
Universidad Autónoma de Yucatán

La nueva adaptación del mejor detective del mundo llega a estrenarse a manos del cineasta Matt Reeves, protagonizada por el retorno de Robert Pattinson a Hollywood junto a un talentoso elenco de actores compuesto por Andy Serkis, Zoe Kravitz, Jeffrey Wright, Paul Dano y Colin Farrell.

Batman es el único superhéroe sin un único superpoder predeterminado. Su psicología lo define: Hamlet o Drácula de los cómics. Esa es una buena razón para la reinención sin fin. Después de su tragedia final en sus primeros años, Bruce Wayne optó por obsesiones morales y, a pesar de toda la riqueza que heredó, eligió ser un justiciero para servir a Gotham, defender y promover lo que creía que era el legado de su padre. Se formó en ciencia, medicina forense e historia de la ciudad para convertirse en ese vigilante superdotado.

Matt Reeves cuenta con una escasa filmografía, destacando su participación en la saga de *Planet of Apes*, en su anterior película, *War for the planet of Apes* (2017), logra finalizar la trilogía de Caesar, protagonista de la historia, dándole un cierre valeroso, dramático y emotivo, siendo apreciado por la crítica como reivindicación de la saga y de la franquicia. Su corta filmografía no le discriminó de haber obtenido el trabajo, si vemos a sus antecesores, solo Zack Snyder contó con una filmografía ampliamente destacable antes de dirigir al personaje de Batman, si bien no individualmente, desde Tim Burton hasta Christopher Nolan, obtuvieron el trabajo con poca experiencia por la visión del personaje que tiempo después dejó una huella en él.

Su dirección es limpia y precisa, sin movimientos de cámara en mano, solo uso de *Dolly* y *travelings*, estáticos, reflejando la frialdad y mirada atípica de los acontecimientos, el espectador no es participativo, sino contemplativo, se nos coloca desde la subjetividad del personaje, la poca o nula observación del resto de personajes es por ser un elemento *Noir*.

Las composiciones de sus imágenes no son sacadas de cómics como con Snyder, más bien, son formas simbólicas de representar la sombría y crudeza del personaje y de su alrededor. Planos generales, medios y cerrados dominan en toda la película. Estas son efectivas por su combinación fotográfica con Greig Fraser, con quién ya ha colaborado anteriormente en *Let Me In* (2010). Ambos optaron por un uso de cámaras *ARRI Alexa LF* con lentes anamórficos, dado a su naturaleza de formato de larga escala, 2:39.1, permitiendo tener una amplia visión no solo del personaje sino también del fondo.

La elección se percibe narrativa, y este es una declaratoria de la construcción consciente y meticulosa del lenguaje cinematográfico: cada aspecto de la producción es a favor de la historia. Bien dice Del Toro sobre el diseño: “Es una mesa, cuándo alguien dice que bonita fotografía se refiere a que buena dirección de arte, cuando alguien dice que buena dirección de arte está diciendo que buen vestuario, y finalmente que buena dirección”. Los lentes anamórficos otorgan un aspecto visual distorsionado o desenfocado, con destellos y su uso es para referenciar subjetividad e inestabilidad mental. Es la película con el mayor nivel cinematográfico sobre el personaje. Técnicamente la más superior.

Fraser cuenta con una experiencia en las nuevas tecnologías de *Industrial Light Magic (ILM)* dado a su labor como cinematógrafo en la serie *The Mandalorian*, que hace uso de pantallas led gigantes para proyectar imágenes de fondo tras la acción durante el rodaje grabando todo junto. Siendo una vuelta de tuerca innovadora de la técnica cinematográfica llamada *retroproyección* usada por Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick o James Cameron. Fue mayormente empleada para escenas de coche, en cuestiones de desplazamiento y en grabaciones de diálogos. Ahora, en manos de ILM sigue el mismo concepto, aunque ahora usa el motor gráfico *Unreal Engine*, permitiendo no solo proyectar fondos sino proporcionar luces realistas que se adecuan a la escena, agracian una mayor ventaja que los cromas verdes, aunque para una alta calidad, se da uso de ambos. Técnicamente para conseguir tomas de Batman en rascacielos, era literalmente colocar al actor o a un doble en esas zonas, ahora no es necesario, porque para el ojo es casi imperceptible distinguirlas. Greig es probablemente el fotógrafo con mayor destreza en el aprovechamiento del *Stagecraft* y se le agradece por otorgarnos más escenas del murciélago en puestas de luz.

Siguiendo con su aspecto visual, las sombras se crean minuciosamente frente a la luz sin tanto como un rastro de embellecimiento. Los ángulos sesgados enmarcan la acción y la luz es un personaje en sí mismo en el esquema visual de Fraser, impregnando a todos los tonos de gris y rojo. Es la primera película del personaje grabada en digital. El diseño de producción de James Chinlund interviene con la iluminación sombría con más escasez y decrepitada de lo que Gotham se ha imaginado. En una escena de combate que se desarrolla en los pasillos de una estructura abandonada, en una especie de refugio, la pantalla es completamente oscura, con solo chorros de luces de las armas de fuego que exponen la acción; el combate se convierte en horror.

Batman es un personaje con distintas interpretaciones y con adaptaciones que buscan situarse en sus contextos realizados. Frank Miller creó un antes y después del personaje e influyó en toda la industria de los cómics. La famosa edad oscura de los '80. Convirtió al personaje en alguien sombrío, devoto a la justicia, y a la férvida acción. Ya lo decía Alan Moore en la introducción de *The Dark Knight Returns*, “Miller ha logrado crear algo radiante que con suerte debería iluminar las cosas para el resto del campo de los cómics”, lo cuál hizo y aún nuestros días sigue siendo un referente entorno al personaje y a los superhéroes. Y después de más palabras, Moore cierra con un atractivo mensaje a los lectores, “Están a punto de entrar en un territorio completamente nuevo, solo puedo expresar mi extrema envidia. Vas a encontrarte con un nuevo nivel de narración de cómics. Un mundo nuevo con nuevos placeres y dolores”. Ambos escritores, tanto Moore como Miller fueron esenciales en la identidad oscura y siniestra del personaje como de sus villanos.

Robert Pattinson otorga esta visión del personaje de una manera concreta y única. Siendo así la versión más oscura del personaje en cine. Llegar a interpretar el papel le costó años, pero sí una obra en particular destaca es *GoodTime* (2017) de los Hermanos Safdie, dónde declaró al mundo su alto rango actoral y desvanecer de su pasado la saga *Twilight*. Bruce Wayne recuerda a Travis Bickle de

Taxi Driver, sus similitudes de lucha son similares, ambos son marginales cansados por la violencia, la apatía es un valor que la sociedad de ambos personajes ha abrazado y convertido en orgullo. Aunque en esta película, toma mayor presencia la corrupción de sus gobernantes. “Dos años de noche me convirtieron en un animal nocturno”. Ambos se la viven andando por las calles, uno como explorador, otro como conductor, ven las calles infestadas de males y de inocentes sufriendo por aquellos que lo provocan y quiénes deciden mirar a otro lado. Se arman a través de sus recursos para afrontar a los males que atentan contra sus ciudades, sus similitudes no solo se reducen en lo mental, también en lo físico, el dispositivo de Batman que le permite subir techos o agarrar delincuentes, conocido como Batgarra, es exactamente igual al que Travis usa para ocultar su arma y desplazarla hasta llegar a su mano cuándo la necesite. Ambos usan un diario, y hablan en *voz en off*, el uso del diario sirve para documentar su crisis, soledad y necesidad de expiación. Se une a la lista de personajes cinematográficos que emplean un diario para su camino de redención. No es la primera vez que vemos a un Bruce deprimido o roto espiritualmente, en realidad, podemos encontrarla en lecturas de *Batman: Venom* o *Batman: Earth One*. Y es interesante explorar una faceta dónde la crisis existencial está en el individuo. Batman no existiría sin la muerte de sus padres. Su dolor es como un nervio inflamado en carne viva. Travis Bickle y Batman son ejemplos de justicia de bricolaje. Esta idea tiene un atractivo fuera de su efectividad en el mundo real, lo que sería cuestionable en el mejor de los casos. Pero el atractivo emocional para el público es bastante real. Por ende, su análisis sigue siendo latente y debatible.

No es suficiente para Travis Bickle o Bruce Wayne que cualquiera venza el mal que percibe en sus mundos, necesitan ellos hacerlo. El sentido vigilante está inmerso tanto en Batman como en Travis, la marginalidad u otredad son exploraciones que se constituyen en el mundo de ambos. El *neo-noir* tiene a personajes justicieros que juegan con las fantasías de justicia personal del público. No es suficiente que alguien castigue al ladrón que nos robó el coche. La fantasía mucho más satisfactoria es donde somos nosotros los que lo castigamos. El tipo de personajes, visto como héroes, representados en estas películas, como el justiciero, se desarrolló en el nexo de dos géneros cinematográficos previos: *Noir* y el *Western*. Estos personajes sirven como sustituto de los cinéfilos que están “frustrados y asustados por el nivel de delincuencia callejera que había llegado a ser común en los centros urbanos y que se reproducía en los titulares de la televisión y los periódicos de la época”. Lo que hicieron los cineastas fue esencialmente fusionar a los héroes de estos dos géneros. Conservaron la oscura y melancólica autoconciencia del cine negro, al tiempo que agregaron una brutalidad y franqueza muy estadounidenses de los *westerns*.

Este Batman no es alguien capaz de combatir a diferentes delincuentes al mismo tiempo como lo hizo Ben Affleck en *Batman v Superman* (2016), en realidad, es alguien efectivo, más no definitorio, no manda a sus agresores a terapia intensiva ni los mata, sino les da una marca de miedo que permanecerá en sus subconscientes cuando vean la señal en el cielo. “No es solo una señal, es una advertencia”, ya tan notable en *The Dark Knight* (2008) y en los videojuegos de *Batman Arkham*, el miedo abundará en los criminales haciéndolos dudar la siguiente vez que deseen cometer un delito y solo los atrevidos, ingenuos o estúpidos pagaran por su errada decisión. No es una estrategia, es un guerrero, resiste a una cantidad de dolor y heridas justo igual que Daredevil, un personaje similar, que también fue escrito por Miller para reinventarlo y darle la identidad que conocemos, sus mensajes de lucha son la resistencia y la entrega en cada uno de sus combates, “morir por sus ideales o lucha”.

Por ello, en esta película se dedica a tratar de encontrar su propia identidad, aún no sabe con certeza lo que signifique ponerse la máscara, es esa búsqueda. Bruce Wayne es el verdadero disfraz. Todo lo que espera que puedan significar sus acciones no resultan como espera, es un experimento que a toda costa realiza.

Andy Serkis como Alfred Pennyworth es alguien duro y preocupado con un pasado militar, siguiendo la historia de cómics, siendo un ayudante técnico de Bruce, pero no como Jeremy Irons, sino como un asesor. Zoe Kravitz interpreta una Selina Kyle tan carismática e hipnótica, conectando naturalmente con Pattinson, una dinámica interesante que deja con sabor a más. Colin Farrell irreconocible como un Oswald Cobblepot en surgimiento de su reinado criminal, y un Jeffrey Wright esencial como valeroso e ingenuo policía que aún cree en el sistema y busca maneras de solucionarlo.

El antagonista, The Riddle, interpretado por Paul Dano, se nos presenta no tan diferente a nuestro protagonista, siendo él mismo proclamado inspirado por los actos de justicia a mano de su parte. Nuevamente se navega en la psicología de sus villanos para explorar la idea de Batman como creador de sus propios enemigos cometiendo los crímenes usando a sus supuestos villanos como representantes narcisistas. Su comportamiento es como una red atrapando neuróticos y débiles mentales arrastrándolos dentro de los patrones correspondientes. Se permite plantear al personaje de dos maneras, una dónde es estoico y otra dónde es alguien impulsivo, desequilibrado e incluso “enfermo”. La primera se puede percibir como un símbolo de justicia y lucha. Los ciudadanos de *Gotham* viven resignados a ser víctimas del miedo, de la violencia, de la impotencia social. Un hombre se ha levantado para recordar que el poder está en manos del pueblo. Demostrando que todos pueden defenderse. Un resurgimiento simbólico de la voluntad para resistir del hombre común. Y la segunda es ver a la sociedad de Gotham (psiquis publica) como una vasta membrana húmeda. Batman la golpea ferozmente y la ha hecho contraerse, teniendo como resultados un descenso en la criminalidad a corto plazo, pero a largo plazo existirá una generación de jóvenes moldeados a su imagen. Siendo considerado una enfermedad social.

Batman es un personaje tan rico que puede explorarse como una fuerza psicótica aberrante, fascista, sociópata, psicópata, obsesivo-compulsiva, narcisista con complejo de héroe o como un héroe estoico, valiente, ideal, justo.

Reeves tomó inspiración de *Batman: The Long Halloween* como estructura narrativa en días consecutivos, justo como *Se7en* (1995) de David Fincher, dándole importancia y significado a las fechas, *Batman: Year One*, por la exploración de un novato quién no sabe medir sus golpes o como salvar civiles, o en búsqueda de qué significa ser Batman y en esa consolidación que llega con *The Dark Knight Returns*, con la cuál se convierte en un símbolo de la justicia y lucha. Asimismo, por tomar ideas o conceptos de Batman: *The Court of Owls* y *The secret city* además que en conflictos de trama en *Batman: The Telltale Series* para darle un enfoque diferente al pasado de Bruce y de sus padres. Matt, crea una amalgama para contar esta perspectiva del personaje, la cuál no es novedosa pero sí para la pantalla grande. Y no solo se reducen en meramente lo cómic, también en lo filmico, en *Taxi driver*, *The french connection*, *Chinatown*, *Blade Runner*. Sigue la línea del *Neo-noir* para recuperar un elemento desapercibido del personaje, lo detectivesco. Busca, piensa, indaga, cuestiona, erra y soluciona. Hacía faltar ver a un Batman de esta forma. Se quita la infalibilidad del personaje para mostrarlo vulnerable e indeciso, un inexperto en consolidación de su camino.

La banda sonora de Michael Giacchino lo vuelve a colocar en el mapa de grandes compositores, su carrera en la última década estuvo lleno de tropiezos, su trabajo con el arácnido del universo cinematográfico de Marvel pasó desapercibido sin gloria ni brillo ni que decir de *Doctor Strange*, y ahora es pieza fundamental para generar en el espectador momentos de tensión, suspenso y valentía. Nuevamente la influencia por *Taxi Driver* está presente, no es mentira para Reeves afirmar que escribió el guion escuchando la banda sonora de Bernard Hermann, y es prestar atención para encontrar momentos como lo es en *Thank god for the Rain* en sus monólogos. El *Leitmotiv* está muy presente, es un entendimiento de la presencia del personaje en todos lados, es un recordatorio del dolor, de la venganza en el personaje, en su tema personal, la escala lenta que segundo a segundo va subiendo para volver a calmar, y es este sentir que aún no ha evolucionado lo suficiente, ha aprendido mucho, pero tiene camino por recorrer, y sus penas le acompañan para seguir en su lucha como Batman.

The Batman es la película que logra reunir elementos característicos y distintivos del personaje. Es una perspectiva existente en los cómics, pero que ahora es plasmada en la pantalla grande para conseguir una mayor cantidad de espectadores. Su debate será la concepción del personaje, y será una discusión muy lejos de acabar.

UNMASK THE TRUTH

THE
BATMAN 

ONLY IN THEATERS
MARCH 4

 Dolby Cinema EXPERIENCE IT IN **IMAX**

WITH A BOLD VOICE BY MATT SMITH © 2022 WBFS TM & © DC

PG-13

SOME MATERIAL MAY BE INAPPROPRIATE FOR CHILDREN UNDER 13

DESDE OTROS CARIBES, FRONTERAS, POÉTICAS E IDENTIDADES: UN RASGUÑO AL SILENCIO

Diana Soberanis Mena
Universidad Autónoma de Yucatán

Mientras leía los 15 artículos que contiene el libro *Desde otros caribes, fronteras, poéticas e identidades* (2021), no pude evitar pensar, tal vez por mi formación literaria, en todo lo que los actores, cuyos espacios y procesos fueron analizados en esta antología, no pudieron decir. Y que, con el transcurso de los años, unos curiosos han querido descubrir. Como si la historia les debiera -y lo hace- una extensa plática. Para mí, cada capítulo de este libro es justamente eso: una conversación o, más bien, la búsqueda de esta.

Se trata de la investigación, desde la academia, de diversos panoramas históricos y culturales que miran más allá de la imagen exótica y folclórica del Caribe y que pretenden, con sus indagaciones, escuchar a aquellos que por ciclos han sido silenciados; escondidos bajo categorías impuestas y que se asimilaron como normales. Esta escritura -y reescritura- se hace desde 3 ejes principales: la historiografía, los estudios literarios y la geografía.

Desde el área de la historia, hay artículos que particularmente llamaron mi atención, pues tratan de entender los procesos que unen a Yucatán con el Caribe y que, para quienes habitamos esta zona geográfica, parecen una extrañeza, pero nos permite adentrarnos a una parte de nuestra identidad a veces poco explorada. Por ejemplo, en “El factor propiedad en la independencia: exclusión, venta de esclavos y libertad en la Yucatán posindependiente” de Daniel Alberto Can Caballero, se desglosa la vinculación histórica de Yucatán con los negros. La “blanca” Mérida, reafirma su estatus de blanquitud en este pasado donde el ser negro-esclavo formó parte de la legalidad. Y donde, aún cuando se pretendió darle un supuesto marco jurídico que garantice su “bienestar”, y podían ser libres (libertad obtenida por ellos mismos y dada por su amo) se mantuvo bajo una mirada prejuiciosa que le impidió ejercer de manera plena su vida en sociedad.

En el artículo “Campeche en el Circuncaribe. Esclavos como agentes de vinculación” Jorge Victoria Ojeda, investiga cómo, a través de la venta de esclavos, Campeche y el circuncaribe formaron lazos históricos; aunque Campeche ya había sido considerado parte del Circuncaribe, lo había sido desde la periferia. Y en este artículo se propone una participación más activa, tanto de importación como de exportación, en cuanto al tráfico de negros. Formando así un eje necesario para seguir estudiando y entender la historia de los negros en México, más allá de los puntos más visibilizados como el Puerto de Veracruz.

Por su parte, David Anuar González, en “La frontera colonial en Yucatán, siglo XVI y XVIII: entre la fluidez y la fluctuación”, revisa la movilización de las fronteras yucateca durante el siglo XVI hasta el XVIII y cómo este proceso conlleva diversas directrices que causaron una relativa constancia en los asentamientos y límites políticos entre las ciudades de Yucatán en estos tiempos. Destacan las rebeliones indígenas, las cuales obligaron a las autoridades de la colonia a movilizar a los pobladores. Los asaltos de los piratas en los pueblos, e incluso la lejanía de ciertas zonas que no permitían el asentamiento poblacional de los españoles. Todo esto conllevó a que los “límites” o “confinamientos” en los que se entiende la frontera, fueran dispersos a nivel geopolítico durante este contexto.

Desde la perspectiva de Yucatán en relación no sólo con el Caribe sino con respecto a su relación con el resto de la república mexicana, tenemos la investigación de “El movimiento insurgente en el Caribe novohispano. Yucatán: indicios, enfoques y perspectivas analíticas”. En este, su autor, Luis Ángel Meseta, reivindica la tradición historiográfica en la cual se excluye a Yucatán de la participación en los movimientos insurgentes. Mismos que han marcado a Yucatán como la periferia, con respecto al centro del país, normalmente explicada por la lejanía con la capital de este. Sin embargo, la parte caribeña de Yucatán, que podría ser lo que aparentemente lo aleja, es lo que en este artículo se toma también como parte importante para entender su participación dentro de los procesos políticos y sociales del centro de México.

En esta línea histórica, pero específicamente geopolítica, uno de mis artículos favoritos es el del geólogo Samuel Jouault, “Cartografiando traspaises del Caribe continental: turismo comunitario, redes colaborativas e identidades”. Donde expone la dificultad que las sociedades locales viven cuando los “megaproyectos” se instalan en sus regiones. Mismos que, al ser financiados por actores externos a la zona, poco o nada contemplan las necesidades de sus habitantes. Esta investigación nos lleva a una mirada distinta al típico Caribe “paradisiaco” para entender estos espacios (en el artículo se enfoca en la península de Yucatán y Honduras) desde la mirada del habitante y no del turista.

En una línea similar en trasfondo, pero desde los estudios literarios, tenemos el artículo “Geopoética de una naturaleza devastadora en el Caribe francófono” de Margarita Aurora Vargas, quién plantea cómo los mismos elementos de la naturaleza que han enmarcado al Caribe con la insignia de “paradisiaco” son de igual manera aquellos que le han causado profundo dolor. Esa misma naturaleza benigna puede transformarse en algo devastador, como los huracanes o los terremotos; y esa voracidad, gracias a las cuestiones de marginación social y políticas, terminan por ser devastadoras, como lo demostró el terremoto en Haití de 2010.

La naturaleza y concretamente el elemento del agua, se manifiesta en el análisis sobre el cuento de José Luis González: “En el fondo del caño hay un negrito: la plena del aislamiento” de Adriana Mariana García. El agua se convierte en la marca de la marginación que rodea y configura a los personajes de la narrativa. Melodía, el bebé protagonista del relato, y sus padres, se enmarcan en una sub-marginación a través del caño que los rodea y que acentúa la periferia a la que pertenecen y que los deja expuestos a una mirada racista y clasista superlativa.

En la búsqueda de ir a los márgenes y visibilizarlos, Margaret Shrimpton analiza en “Representaciones literarias en el Caribe continental, interrogando la insularidad en la península de Yucatán”, las manifestaciones literarias de la península de Yucatán, más allá de la élite, o el centro literario de la región que es la capital yucateca, es decir, Mérida. Como meridense, esta investigación me pareció fundamental, pues se vuelve un mapa para reconocer voces que parecen inexistentes, pero que en realidad está luchando por ser escuchada, incluso representado la lucha de quienes escriben -aunque sea en traducción- en su lengua maya distinta al español.

Hubo dos artículos cuya temática, dado la cuestión geográfica en la que enmarcan al Caribe, me sorprendieron, pues poco imaginé las relaciones que generan. El primero es de la rama historiográfica, “Vientos de Guerra. Estados Unidos y Alemania en el escenario geopolítico del caribe Insular”, cuya temática relata cómo el Caribe como disputa entre el poderío imperial de estados Unidos y Europa, repasando esto desde la doctrina Monroe hasta llegar a las primera Guerra Mundial. Y enfatizando cómo este querer poseer al Caribe lo ha marcado hasta la actualidad.

El otro articula al que me referí es justamente el que cierra el libro, y escritor por Tomás Ramos, “Caliban chicanizado”. Donde se explica cómo el mismo discurso de “salvaje” que se usó con los indios caribes en los procesos de colonización, se han replicado en la sociedad chicana. Y todas las leyes y expresiones culturales de racismo que asemejan a los migrantes y sus desentiendes que habitan en Estados Unidos, no sólo de México, sino de centro América y el Caribe, se engloban en la idea de civilización contra barbarie. En esta investigación, de índole literaria, se exponen además los discursos de dignificación, pero retomando la figura de Calibán, que los chicanos han realizado a modo de contra discurso.

Son estas vertientes en la investigación las que, como planteé al inicio, ponen en la mira, también en los oídos, temáticas que se inmergen en los silencios del Caribe: los “otros” terminan por tener un atisbo de unidad, o sea, la periferia. En ese sentido, el libro rasguña los silencios de la historia, muchos que persisten, para que logremos oír la diversidad de voces que han conformado la magnitud caribeña.



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

