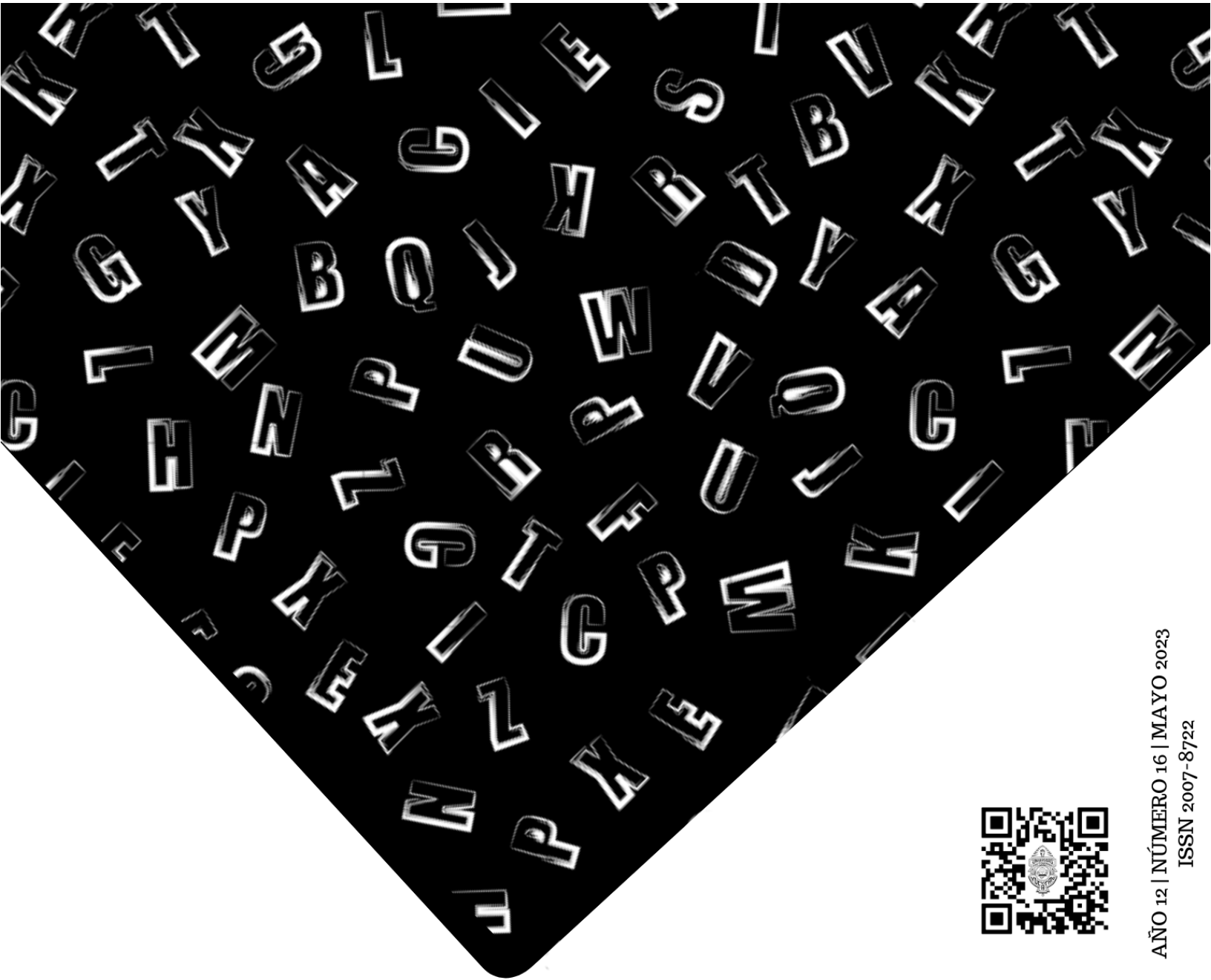




UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE YUCATÁN
FACULTAD DE CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS

REVISTA YUCATECA DE ESTUDIOS LITERARIOS



AÑO 12 | NÚMERO 16 | MAYO 2023
ISSN 2007-8722

Revista Yucateca de Estudios Literarios, año 12, número 16, es una publicación semestral, diciembre-mayo 2024, 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 2024.



REVISTA YUCATECA DE ESTUDIOS LITERARIOS

AÑO DOCE, NÚMERO DIECISEIS
MAYO 2024



DIRECTORIO
Revista Yucateca de Estudios Literarios
Número 16, Mayo 2024

Carlos Alberto Estrada Pinto
Rector

Facultad de Ciencias Antropológicas
Rocío Leticia Cortés Campos
Directora

Equipo Editorial

Alejandro de Jesús Loeza Zaldívar
Director

Guadalupe Monserrat Palomo Soberanis
Secretaria de Redacción

María Dolores Almazán Ramos (UADY)

Emil Volek (ASU)

Maricruz Castro Ricalde (ITESM)

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 Moarquech Ferrera-Balanquet (CADSR)

Alejandro Palma (BUAP)

Pedro Javier Millán Barroso (Universidad Internacional de La Rioja)

Jorge Manzanilla Pérez (University of Arizona)

Comité Editorial

Guadalupe Monserrat Palomo Soberanis
Corrección de Estilo

Guadalupe Monserrat Palomo Soberanis
Diagramación

Naomi Naodey Ojeda Torres
Diseño de portada

Índice

Revista Yucateca de Estudios Literarios
Número 16
Mayo 2024

Editorial.....8

ARTÍCULOS

Muerte y simbolismo en *Aftersun*12

Pamela Carvente Tun

Universidad Autónoma de Yucatán

Reescribiendo a Cancún desde la literatura híbrida30

Alitzel Guadalupe Escamilla Haas

Universidad Autónoma de Yucatán

Violencia y representación literaria del migrante chino en *La Pagoda* de Patricia Powell y *La Casa de Abelardo* de Leo Sandoval52

Armida Elsa Moreno Lugo

Universidad de Sonora

Duelo y Violencia contra las mujeres en *Violeta ahora respira con branquias* (2021) de Allan Fabricio Pérez: una lectura desde la política cultural de las emociones76

Raquel Victoria Wintter Vargas

Universidad de Costa Rica

Índice

Revista Yucateca de Estudios Literarios
Número 16
Mayo 2024

RESEÑAS

Las profundidades del bosque en *El amor es hambre* de Ana Clavel86

Valeria Valentina Puc Chan

Universidad Autónoma de Yucatán

Ella canta revelando mundos más allá de este programa”: bots y otras formas de lectura- escritura en *El mono infinito* de Martha Riva Palacio y ADA-L93

Edwin Guillermo Pérez Flores

Universidad Nacional Autónoma de México

NORMAS EDITORIALES

Normas editoriales.....103

Editorial

Literatura y empatía

En este nuevo número de la Revista Yucateca de Estudios Literarios se presentan varios artículos y reseñas que exponen la diversidad, profundidad y resonancia que tiene la literatura en la cultura y sociedad. En este nuevo número de la Revista Yucateca de Estudios Literarios se presentan varios artículos y reseñas que exponen la diversidad, profundidad y resonancia que tiene la literatura y las películas en la cultura y sociedad.

La literatura ha sido asociada, históricamente, al ocio, a la recreación y al arte (por supuesto). Pero de ella se desprende la crítica literaria, ejercicio llevado a cabo en este reciente número por las articulistas Pamela Carvente Tun, Alitzel Escamilla Haas, Armida Elsa Moreno Lugo y Raquel Victoria Wintter Vargas así como los reseñadores Valeria Valentina Puc Chan y Edwin Guillermo Pérez Flores. Y lo irónico es que, antes de ser críticos, fuimos lectores que se emocionaron a través de las letras.

Este ejercicio de leer, crítica, pensar y sentir versa sobre la empatía. Adentrarse en las vidas de Alonso Quijano, de Melibea, de Robinson Crusoe y Aureliano Buendía, entre muchos más, me ayudó a entender la angustia, los ideales, el miedo y, por supuesto, la adversidad. Creo que los clásicos descansan en haber generado a tantas generaciones estos y muchos otros sentimientos. La alegría humana, tan escasa y escurridiza, también está presente en la literatura, de manera constante y eterna.

Si bien, como escribo al principio, parece que la literatura no es *útil* a ningún fin pragmático, la filología ha demostrado lo contrario. La literatura es socializar emociones que nos evoca un proceso racional que solo puede ser dicho por quienes lo entienden y están dispuestos a escuchar y aprender. Al final, la ciencia de la filología nos demuestra la relevancia de entender las angustias y a compartir para enfrentar el mundo que nos rodea.

En un 2024 en el que se lee menos libros (aunque más pantallas), en el que asoma la sombra de las guerras, donde el desastre climática es una realidad y en el cual las crisis políticas, parece indicar que leer no tiene nada que ver con nuestra urgente mundo moderno. Pero es en la literatura donde podemos encontrar personajes que ya han enfrentado las guerras (Tolstoi), Pero es en la literatura donde podemos encontrar personajes que ya han enfrentado las guerras (Tolstoi), a la incertidumbre climática y a la locura de los gobernantes (Edipo, Gilga-

mesh, Ricardo III), sirven de lección para un mundo urgido a cambiar, donde la primera condición, si atendemos con cuidado, es la empatía, palabra que en la literatura es sinónimo de que salvar, ayudar y entender al otro es una manera de salvarnos a nosotros mismos.

Otro ejemplo de la empatía que la literatura provoca en nosotros es, por ejemplo, la *Eneida* de Virgilio, donde el pueblo troyano debe huir del genocidio y exterminio. Nótese la lamentable similitud del terror que debieron haber sufrido quienes han sido perseguidos durante el siglo XX en los innumerables genocidios y crisis migrantes que se han dado. Dice Noam Chomsky que la pobreza de la empatía en la sociedad del siglo XXI está vinculada a la reducción de la democracia y el aumento de los capitales: mientras más aislados e individuales somos, menos cercanos a la literatura estamos.

El poeta sirio Abu Tammam sugiere la literatura como ese vaso comunicante entre quienes estamos dispuestos a la literatura: “Quizás carezcamos de lazos de sangre / Pero la literatura es nuestro padre adoptivo”. La cátedra absoluta de la batalla contra la empatía está en Alonso Quijano, anciano que se refugia en la literatura caballeresca y de la que sale transformado en don Quijote de la Mancha, con una sed de justicia y amor por la ficción de un mundo mejor.”

Así, el número 16 de la RYEL es una carta abierta a la interpretación de películas y obras literarias que mejoran la percepción del mundo difícil en el que vivimos, pero en el que no estamos solos si atendemos a la literatura de todos los tiempos, culturas y sociedades.

Dr. Alejandro Loeza Zaldívar

ARTÍCULOS

MUERTE Y SIMBOLISMO EN AFTERSUN

Pamela Carvente Tun
Universidad Autónoma de Yucatán

*Sophie: entonces... cuando tenías 11 años,
¿qué pensabas que estarías haciendo ahora?
¿Hola? ¿Qué pensabas que estarías haciendo ahora?
-Aftersun*

Resumen

El análisis del filme “*Aftersun*” se centra en seis aspectos que expresan la íntima relación entre la muerte y el simbolismo: los problemas económicos de Calum, la conciencia del tiempo, los espacios y colores como elementos visuales que simbolizan el estado emocional de los personajes, la escena del karaoke y el último baile. El análisis destaca la importancia de estos elementos en la narrativa y su capacidad para generar un vínculo emocional con los personajes, lo que invita a reflexionar sobre nuestras propias relaciones y la forma en que somos percibidos por los demás.

Palabras clave: masculinidad, dinero, tiempo, psicología del color, música diegética

Summary

The analysis of the film “*Aftersun*” focuses on six aspects that express the intimate relationship between death and symbolism: Calum’s internal conflict, awareness of time, spaces and colors as visual elements that symbolize the emotional state of the characters. . . , the karaoke scene and the last dance. The analysis highlights the importance of these elements in the narrative and their ability to generate an emotional bond with the characters, which invites us to reflect on our own relationships and the way in which we are perceived by others.

Keywords: masculinity, money, time, color psychology, diegetic music

Introducción

Asumiendo que el cine es una de las expresiones narrativas contemporáneas más relevantes, me propongo analizar el filme *Aftersun*¹. Protagonizada por Paul Mescal (Calum) y Frankie Corio (Sophie), es el debut de Charlotte Wells como directora y guionista. Este filme ofrece la historia de las vacaciones de Calum, un padre en sus treintas, y su hija, Sophie, de 11 años. *Prima facie* la película nos presenta su relación, sin embargo, el desarrollo insinúa, a partir de varias señales, que algo no está del todo bien. Podría parecer que estamos ante el mejor de los tiempos que pasan en su hotel, pero en realidad, poco a poco se van desvelando las señales que ponen en juego el gesto humano de este vínculo con una decidida honestidad ante el dolor. Para apreciar éstas mi análisis propone seis aspectos en los que se expresa la íntima relación entre muerte y simbolismo entendida como el núcleo de la tensión narrativa y el desenlace de esta historia. Dichos aspectos son:

- 1) Problemas económicos de Calum
- 2) Conciencia del tiempo
- 3) Espacios y colores.
- 4) La persistente mirada de Sophie
- 5) Secuencia del Karaoke
- 6) *The Last dance*

En los siguientes apartados, expongo cada uno de estos elementos y posteriormente ofrezco una conclusión sintética de los aspectos más relevantes.

1. Problemas económicos de Calum

Uno de los principales conflictos que Calum pretende ocultarle a Sophie es la carencia económica. Esto queda claro en una de las primeras escenas (0:30:00), cuando van a pasear en lancha y a ella se le caen los visores rentados al mar; Calum trata alcanzarlos, pero se terminan hundiendo. De regreso al barco, Sophie se le acerca y muestra que se siente mal por los visores, pero él finge que no pasa nada. En esta escena Calum refleja su presión por el dinero en su intento por recuperar el objeto perdido, el cual no puede costear, pero también intenta esconder su frustración ante su hija en este esfuerzo de que sean las vacaciones perfectas, de demostrarle que es un buen padre. (Ver imagen 1)

1 La identidad del hombre queda encerrada en su cárcel de «trabajador eficaz», de proveedor de la familia, y desde allí, será mejor padre y hombre cuanto más y mejor sea lo que lleve a casa. Esa será su tarea fundamental, y uno de los signos más preponderantes de su identidad. El trabajo asalariado de hoy, es heredero de toda esta violencia, implica grandes expropiaciones en la subjetividad del hombre [...] La sociabilidad con los otros hombres se establece en términos de «producción de objetos» regalos, dinero, etc. Esto genera una situación particular: pedir ayuda o dar ayuda, queda restringido nuevamente al plano de «proveer». Por otro lado la asunción en la familia del rol de proveedor, produce el sentimiento de falla, con la pérdida de autoestima que esto conlleva y la obligación de resolver solo esa mácula en su masculinidad.

Otro aspecto relacionado con lo económico es la constante alusión al tema del “todo incluido” dentro del hotel, pues Calum y Sophie no cuentan con ese beneficio y Calum es incapaz de mostrar su sentimiento de inferioridad y vergüenza ante Sophie por no poder costearlo. Juan Antonio Rodríguez del Pino expone una perspectiva que puede explicar la relación que guarda la figura del hombre con el dinero:

La identidad del hombre queda encerrada en su cárcel de «trabajador eficaz», de proveedor de la familia, y desde allí, será mejor padre y hombre cuanto más y mejor sea lo que lleve a casa. Esa será su tarea fundamental, y uno de los signos más preponderantes de su identidad. El trabajo asalariado de hoy, es heredero de toda esta violencia, implica grandes expropiaciones en la subjetividad del hombre [...] La sociabilidad con los otros hombres se establece en términos de «producción de objetos» regalos, dinero, etc. Esto genera una situación particular: pedir ayuda o dar ayuda, queda restringido nuevamente al plano de «proveer». Por otro lado la asunción en la familia del rol de proveedor, produce el sentimiento de falla, con la pérdida de autoestima que esto conlleva y la obligación de resolver solo esa mácula en su masculinidad. 1

El dinero es algo que pone mucha presión sobre Calum, pues a los hombres se les identifica como proveedores, y su situación económica parece tener más influencia sobre sí mismo porque no logra hacer lo que la sociedad espera de él. El hecho de que no viva en el mismo lugar que Sophie hace que el viaje sea una manera de pasar tiempo con ella, pero para esto necesita dinero. Además, es una de sus pocas opciones para estar juntos porque entonces tampoco tiene la oportunidad de que ella vaya a vivir con él un tiempo, así que lo mejor que puede hacer es compartir la responsabilidad económica con su exesposa. Sin embargo, él intenta encontrar un empleo fijo, algo más estable para estar más cerca de Sophie, incluso habla con ella sobre la intención de emprender un negocio con su amigo.

Una secuencia crucial sobre este punto es cuando visitan una tienda de alfombras tradicionales (0:43:21). Calum centra su atención en una de ellas, siendo un elemento que expresa mejor su frustración ante el dinero porque va en distintas ocasiones a verla demostrando su indecisión acerca de comprarla debido a su precio. Sin embargo, esta duda incrementa porque sabe que podría ser el último recuerdo físico que le dejaría a su hija cuando él ya no esté, por lo que termina comprándola, convirtiendo a ese objeto en un símbolo vinculante del presente y el futuro de Sophie.

En suma, Calum cae en las características del hombre proveedor del que habla Rodríguez del Pino, porque el dinero es un detonante importante para su estado de ánimo y su propia validación como padre. Esta es la primera pauta para comprender al personaje y las acciones que realiza a lo largo del filme.

1 Juan Antonio Rodríguez del Pino, Cuando cae el hombre proveedor. Masculinidad, desempleo y malestar psicosocial en la familia, (Universidad de Valencia, España, 2014) pp. 181-182

2. Conciencia del tiempo.

Hay una secuencia en la que Calum le enseña a Sophie algunas técnicas de defensa personal (0:20:44). Al principio parece que es un juego ocioso, insignificante; Sophie lo ve como algo divertido para pasar el rato con su papá, pero poco a poco apreciamos que Calum se lo toma demasiado en serio y le hace ver a Sophie la importancia de que aprenda a defenderse sola, generando una tensión entre ellos. Esta es la insinuación de que Calum no se vislumbra en el futuro de su hija, que su ausencia es cuestión de tiempo. (Ver imagen 2)

Otro momento interesante es cuando Calum, en medio de una atmósfera de melancolía y tristeza le dice a Sophie que ella puede hacer lo que quiera con su vida porque tiene tiempo, en un tono como si él fuera un viejo y su tiempo, a pesar de estar en los treinta, ya hubiera pasado y no tuviera más motivos para vivir (0:54:45, ver imagen 3).

El asunto del tiempo se repite más adelante, durante su última cena (1:27:58), cuando Sophie le dice que han sido las mejores vacaciones de su vida y que le hubiera gustado quedarse un poco más. La cámara enfoca a Calum (Ver imagen 4), quien expone una mirada de sorpresa, lo cual también se manifiesta en las palabras:

Calum: ¿Estuvieron bien tus vacaciones?

Sophie: Las mejores. Quisiera haber tenido más tiempo.

Calum: Yo también... ¿Qué?

Sophie: ¿Por qué no podemos?

Calum: ¿Qué quieres decir?

Sophie: ¿Por qué no podemos quedarnos aquí? ¡No podemos vivir en hoteles por el resto de nuestras vidas!¹

Después de este diálogo llega la escena del último baile (*the last dance*), la cual analizaré más adelante, sin embargo, es importante mencionarlo porque es uno de los últimos momentos que Sophie y Calum comparten.

Lo que podemos concluir de este apartado es el proceso en que la atmósfera del tiempo y de la muerte poco a poco permean el desarrollo de la narrativa, del contraste entre la conciencia de Calum de sus últimos días así como la de Sophie y su deseo de pasar más tiempo con él.

3. Espacios y colores.

Los espacios y colores son elementos centrales de un medio narrativo que se desarrolla a través de la percepción visual. Como afirma Marta Isabel Rivas Yuste:

1 Traducción hecha por MUBI de los diálogos de Aftersun

Los pintores a lo largo de la historia lo han atribuido a la melancolía y a la depresión; este uso se ha traducido y llevado al cine en multitud de ocasiones. Esta melancolía y tristeza se refleja por ejemplo en *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Gondry, 2004), donde los amores difíciles se tiñen de azul. También está presente en la famosa escena final de *Fight Club* (Fincher, 1999) en la que los protagonistas entrelazan sus manos mirando a través de la ventana en un ambiente totalmente azulado, así como en el tono azul del pasado en el que viven los padres adolescentes de Marty McFly en *Back to the Future* (Zemeckis, 1985).¹ El color en el cine tiene una fuerte relación psicológica con las emociones, siendo un ámbito que se resalta en este punto, expresándose a través de un lenguaje visual como podemos ver en otras películas. Laura Navas Ceballos explica que:

El círculo cromático se divide en doce segmentos, que incluyen los colores primarios, secundarios y terciarios o intermedios, así como sus tintes y matices específicos. Dado a su orden a la hora de representar la progresión de los colores, el círculo cromático permite que se pueda visualizar el equilibrio y la armonía del color... existen colores cálidos y fríos, que nos crean sensaciones diferentes. Normalmente el lado derecho del círculo se reserva para los cálidos, mientras que los fríos se representan en el lado izquierdo. Los esquemas de color nos ayudan a conseguir distintos efectos sensoriales, y por ello los suelen usar diseñadores y cineastas para cautivar al público.²

Navas también dice que “El color azul es el color de la simpatía, de la frescura y de la inteligencia. Pero también el azul se puede presentar como un color frío y distante, transmitiendo así el anhelo, el miedo y la tristeza. No es casualidad que en inglés se use el término blue para indicar que se está triste”³. Y explica que el naranja:

...es un color especialmente positivo y muy estimulante, que nos recuerda a lo exótico y a lo idílico. Es el color de lo cálido, por eso lo asociamos con el fuego y con el calor. De igual forma, se relaciona con la interacción humana, así, decimos que el naranja es el color de la amistad, y de la extraversión. Pero también lo es del recuerdo y la nostalgia⁴

Siguiendo estos elementos, puedo afirmar que *Aftersun* es un filme construido con un empleo bastante efectivo de la estética fotográfica entendida como la disposición narrativa del espacio y el color, es decir, el recurso visual para generar efectos y afectos en torno a la historia y a la textura existencial de los personajes. El filme lleva este aspecto hasta sus límites para componer visualmente el sentir de los personajes a través de los contrastes de luz y color. Las imágenes, me atrevo a decir, comunican tanto o más acerca de los protagonistas que los diálogos y las acciones. Un ejemplo claro de esto es cuando Calum está cambiándose una venda en el baño debido a una lesión en el brazo y Sophie se

1 Marta Isabel Rivas Yuste, Psicología del color: cómo influye el color a nuestra percepción y emociones en el audiovisual [video-ensayo y memoria], (Universidad de Sevilla, Sevilla, 2017), p. 17

2 Laura Navas Ceballos, El uso expresivo-narrativo de la luz y el color en el cine, (Universidad de Sevilla, Sevilla, 2020), p. 25

3 Ibid p. 34

4 Ibid p. 35.

queda sentada afuera, frente a la cama (0:27:05, ver imagen 5).

Con base en estas posiciones, el azul predomina en el espacio ocupado por Calum y evoca anhelo, tristeza y miedo; demuestra su encierro interior porque está en un ambiente pequeño, relacionado con la tristeza o la depresión. Asimismo, su cuerpo insinúa una posición fetal, la cual suele evocar la búsqueda de protección (caso similar a la secuencia final del filme *Requiem for a dream*, de Darren Aronofsky).

Por otro lado, el espacio de Sophie es amplio y con colores cálidos, como el naranja, que se corresponde con la felicidad y el optimismo, es un lugar iluminado que demuestra que está feliz al platicar con su padre. Durante la conversación, Sophie recuerda aquella época cuando guardaba la esperanza infantil de que sus padres estuvieran juntos de nuevo:

Sophie: ¿Por qué tú y mamá se dicen “te amo”?

Calum: ¿Qué?

Sophie: Como, por teléfono. No están juntos. Entonces, ¿por qué lo dicen?

Calum: Piensa en la gente a la que se lo dices, tu abuela, el abuelo, tíos, tías, ¿verdad?

Sophie: Sí, pero son familia.

Calum: Bueno, tu madre es familia.

Sophie: Recuerdo una vez que le pregunté a mamá si te había llamado. Y ella dijo que estabas comprometido. No sé por qué, pero pensé que eso significaba que ustedes dos se iban a casar. No sé si pensé eso solo de ti o de los dos, pero... ¿no es gracioso? Bueno, no sabía lo que significaba, no sabía que significaba que estabas hablando con otra persona. Me emocioné un poco.

Calum: ¿De qué nos casáramos?

Sophie: Sí, pero era muy chica. No sé, tenía como siete años.

Calum: ¿Cómo te va con el libro? ¿Lo disfrutas?

Sophie: Sí, aunque es un poco difícil de entender.

Calum: No lo dejes. Creo que te va a gustar mucho.

Sophie: ¿Qué significa “municipal”?¹

Como ya dije, la diferencia de ánimos se refleja en la contraposición de los colores en el círculo cromático dependiendo de su uso, la mezcla puede expresar determinadas emociones. En esta secuencia ellos no pueden mirarse, pues los separa un muro, el cual juega el papel metafórico que da cuenta de los distintos planos de realidad existencial y emocional que habitan, a pesar de compartir un mismo espacio físico. El hecho de que Calum no pueda hablar acerca de la relación con su ex, es otro ejemplo de la diferencia de sensaciones. Mientras que Sophie lo toma como un recuerdo lejano, Calum lo ve como otra cosa que no pudo cumplirle a su hija, o incluso como una oportunidad de haber estado

¹ Utilizo la traducción de los subtítulos de MUBI.

más tiempo con ella.

Por tanto, podemos apreciar que los colores empleados expresan los distintos estados de ánimo en los que se desarrollan los personajes, es por eso que en otras escenas también permiten entender el contraste en las secuencias, como podremos ver más adelante.

4. La persistente mirada de Sophie

En gran parte de las escenas Calum se nos revela a través de la mirada de Sophie, es decir, lo vemos desde una perspectiva subjetiva, cargada de afectos y expectativas. Esta mirada suele mostrarlo de espaldas, lo cual insinúa la incompletitud que existe en su relación: está con ella, pero no por completo, algo los separa, aunque Sophie no se da cuenta sino hasta las secuencias en que se le muestra ya como adulta, rememorando aquel viaje (1:15:20).

Como mencioné, Calum aparenta estar feliz cuando está con su hija, por eso hay un contraste entre las escenas en que lo mira y en donde está solo. En repetidas ocasiones están juntos, pero Sophie se distrae con otras cosas, así que no le presta atención al estado de ánimo de su padre; y justo en esas distracciones es cuando vemos cómo lo invade la tristeza. Esto también se aprecia, por ejemplo, cuando están hablando en la habitación antes de ir a cenar, y ella le dice que se siente extraña, como cuando alguien tiene un día largo, entonces llega la noche y una se siente cansada como si los huesos dolieran:

Calum: ¿Estás bien por allá?

Sophie: No sé, eso creo. Me siento un poco deprimida o algo así.

Calum: ¿Qué quieres decir?

Sophie: No sé. ¿Nunca te sientes como que acabas de pasar un día increíble y luego llegas a casa y te sientes cansado y deprimido y sientes que tus huesos no funcionan? Simplemente están cansados y todo está cansado. Como si te estuvieras hundiendo. No sé, es raro.

Sophie: No sé. ¿Nunca te sientes como que acabas de pasar un día increíble y luego llegas a casa y te sientes cansado y deprimido y sientes que tus huesos no funcionan? Simplemente están cansados y todo está cansado. Como si te estuvieras hundiendo. No sé, es raro.

Calum: Estamos aquí para pasarla bien. ¿Lista?

Sophie: ¡Sí!

Calum: Vamos a cenar y nos acostamos temprano, ¿sí?

Sophie: Sí.

Calum: Vamos . 1

Conforme Sophie explica esto, la cámara se torna hacia Calum: vemos una expresión triste y una mirada que parece comprender lo que su hija está diciendo, pero de nuevo él esconde sus sentimientos y le dice que vayan a comer (0:40:51, ver imagen 6)

En secuencias posteriores Sophie reúne a un grupo de personas para cantarle a Calum por su cumpleaños. Pareciera ser un momento feliz, pero él no reacciona. La imagen de Calum se desvanece y corta hacia otra en la que está solo en la habitación del hotel mientras llora por primera vez en todo el filme. Esta secuencia también se puede leer a través del uso del color, porque las paredes que enmarcan la imagen de Calum llorando son azules, sin embargo, conforme la cámara se aleja, resalta una toalla roja, color que puede significar peligro. Lo importante de estos elementos es que nos da una señal de lo que va a ocurrir con el personaje, porque en la misma secuencia aparece una postal dedicada a Sophie en la que Calum escribe que nunca olvide lo mucho que la ama. El hecho de que este mensaje incluya la dirección de Sophie en Edimburgo nos indica la intención de que la lea cuando él ya no esté (1:25:18, ver imagen 7).

Conocer el contraste anímico de Calum dependiendo de la ausencia o presencia de Sophie deja en evidencia que le importa la percepción que ella tiene de esas vacaciones, porque al final, lo que vemos son las imágenes que grabaron con una cámara de mano, es decir, es lo que Sophie recuerda. ¹

5. La escena del karaoke.

Si los recursos espaciales y cromáticos son esenciales, no menos puedo decir del aspecto sonoro, pues resulta relevante para comprender el simbolismo de la secuencia que marca una ruptura esencial en la relación de los protagonistas: la noche de karaoke en el hotel (1:01:30). Sophie sorprende a Calum al inscribirlos para cantar a dueto pero él no quiere bajar al escenario. Cabe resaltar que esta actividad.

5. La escena del karaoke.

Si los recursos espaciales y cromáticos son esenciales, no menos puedo decir del aspecto sonoro, pues resulta relevante para comprender el simbolismo de la secuencia que marca una ruptura esencial en la relación de los protagonistas: la noche de karaoke en el hotel (1:01:30). Sophie sorprende a Calum al inscribirlos para cantar a dueto pero él no quiere bajar al escenario. Cabe resaltar que esta actividad es una especie de tradición entre ambos. A pesar de que Calum no baja, ella decide hacerlo, sonriente, confiando en que la alcanzará en algún momento. No obstante, la canción avanza y la sonrisa de Sophie se desvanece, su voz pierde fuerza y sus ojos comienzan a apagarse. La canción es *Losing*

¹ Cabe mencionar que los momentos en los que apreciamos el sentir de Calum no aparecen en el filme como parte de lo que grabaron, como cuando va sin Sophie a la tienda de alfombras y se recuesta en una de ellas o cuando llora en la habitación y algunas otras que referiré más adelante, debido a que el personaje guarda esos momentos de vulnerabilidad para que Sophie no se dé cuenta.

my religion de R.E.M., y la letra no está completa, debido a que Sophie canta partes específicas en la secuencia:

Ese soy yo en la esquina / soy yo al centro de la atención / Perdiendo mi religión / Tratando de seguirte el ritmo / Y no sé si pueda hacerlo / Oh no, he dicho demasiado / No he dicho lo suficiente.¹

(Ver imagen 8)

La selección de la canción no es casual, pues deja ver mucho de lo que le sucede a Sophie. Intenta quedarse con Calum, aunque su mente está lejos y lidiando con problemas propios, por lo que no logra alcanzarlo, pero ella aún tiene cosas que decirle. Lo interesante de esta parte es que también se puede leer a través de Calum, porque él está tratando de quedarse con Sophie, aunque aún no está seguro de si podrá hacerlo, lo cual es triste porque aún tiene cosas para enseñarle y a ella todavía le quedan experiencias en las que quiere acompañarla. Como dice la canción, Calum aún tiene cosas que mostrarle a Sophie, es por eso que muchas veces vemos que le dice cosas con mucha seriedad mientras que ella no termina de entender la razón detrás de eso, como cuando le enseña técnicas de defensa personal y ella cree que es juego debido a que su percepción no es la misma que la de Calum.

La canción continúa:

Creí haberte oído reír / Creí haberte oído cantar / Creo que pensé que te vi intentarlo / Eso fue solo un sueño / Prueba, llora, vuela, prueba / Eso fue sólo un sueño / Sólo un sueño / Sólo un sueño²

Esta segunda mitad de la letra se relaciona con lo que Sophie tendrá que lidiar cuando recuerde el viaje, porque pensó que él estaba bien, reía, cantaba, creyó que estaba intentándolo. Incluso cuando la canción dice que intente, llore, vuele e intente otra vez, no servirá porque Calum se habrá ido. Así que, esas memorias, ahora serán un recuerdo de los últimos días con su padre. Las grabaciones que vemos de las vacaciones son las mismas que Sophie mira de adulta, como si estuviéramos acompañándola mientras mira los videos intentando entender qué es lo que no pudo percibir. (Ver imagen 9)

Conforme la canción se acerca al final, es evidente que Calum no bajará al escenario, a pesar de que se aprecia su culpa por no disfrutar de ese momento con su hija. Sophie termina de cantar y regresa con él, entonces se da el siguiente diálogo:

Calum: Podemos conseguirte lecciones de canto si quieres aprender.

Sophie: ¿Dices que no canto bien?

Calum: Solo digo que cualquiera puede aprender.

Sophie: Deja de hacer eso.

Calum: ¿De hacer qué?

1 Letra original: That's me in the corner / That's me in the spotlight / Losing my religion / Trying to keep up with you / And I don't know if I can do it / Oh no I've said too much / I haven't said enough. (La traducción pertenece a la plataforma MUBI)

2 Letra original: I thought that I heard you laughing / I thought that I heard you sing / I think I thought I saw you try / But that was just a dream / Try, cry, fly, try / That was just a dream / Just a dream / Just a dream, dream. (La traducción pertenece a la plataforma MUBI)

Sophie: Ofrecer pagar algo cuando no tienes el dinero.

Calum: Vamos. Vámonos a dormir temprano.

Sophie: No, me quedaré aquí un rato.

Calum: Entonces, nos vemos arriba. ¿Sophie? (Sophie asiente). No te quedes mucho.

Ofrecerse para pagar lecciones de canto es su intento por arreglar la situación, pero es en vano, pues ella, desde su enojo, le echa en cara que no tiene dinero para pagarlas. Por lo tanto, el ofrecimiento de Calum se debe a la culpa que siente al no haber cantado con Sophie. Cuando Calum se va a la habitación y ella decide quedarse, confirma el hecho de que es algo con lo que no puede lidiar, pero él también toca una fibra emocional de Sophie al no cantar con ella. Y es que Sophie demuestra en varias ocasiones su anhelo por compartir momentos con su padre, como cuando le dice que muchas veces ve el cielo porque le gusta pensar que ambos están debajo de él y están juntos, aunque se encuentren en lugares diferentes:

Sophie: Creo que es lindo que compartamos el mismo cielo.

Calum: ¿Qué quieres decir?

Sophie: Bueno, a veces, durante el recreo, miro hacia el cielo, y si puedo ver el sol, pienso en que ambos podemos ver el sol. Aunque en realidad no estemos en el mismo lugar y en realidad no estemos juntos, en cierto modo lo estamos, ¿sabes? Como, ambos estamos debajo del mismo cielo, entonces de alguna forma sí estamos juntos . 1

Que Calum no cantara con ella podría ser un intento de ver cómo sería la imagen de Sophie sin él, está consciente de que su padre pasa más tiempo lejos, ha tenido que aprender a lidiar con su ausencia temporal, pero el karaoke pudo ser un momento en el que Calum contempló a Sophie sin su presencia y la manera en que eso le afecta.

La importancia de esta secuencia radica en el significado de las acciones de Calum, empezando por dejarla sola, pues aunque en escenas anteriores se separan para hacer actividades diferentes, él sabía que estaba acompañada porque se quedaba con otras personas. Así que cuando Calum accede a que Sophie vaya a la habitación después de la discusión, demuestra que su frustración ante el dinero y el daño emocional que eso le causa son mayor a su capacidad para cuidarla. Esto también se representa cuando se mete al mar en la noche tras la pelea. Y para finalizar, Sophie tiene que pedir ayuda en recepción para entrar al cuarto, porque no tiene llave y Calum está dormido. Al día siguiente, hablan acerca de lo que ocurrió, él se da cuenta de la magnitud de sus acciones y por eso se disculpa con ella, sabe que su afectación lo sobrepasó y pudo más que su responsabilidad como padre.

La escena del karaoke y las acciones que Calum realiza posterior a la discusión con Sophie resaltan el grado de malestar que él experimenta. Decidir ir al mar en plena oscuridad es algo muy

1 Traducción perteneciente a MUBI de los diálogos de Aftersun.

peligroso para su propia integridad, incluso lo podemos entender como un intento de suicidio, ya que venía de un momento detonante con Sophie en donde se mencionó el tema económico que tanto le frustra. Sin embargo, no fue el único que terminó dañado, sino que también a afectó Sophie, pues la dejó sola en la noche en un lugar que no conocía bien y teniendo que buscar la manera de entrar al cuarto para poder dormir. Por lo tanto, aunque Calum haga lo mejor posible para estar bien, la realidad es que lidia con cosas que pueden afectarle y a otros.

La presión me empuja hacia abajo / Presionándote hacia abajo ninguna persona lo pediría / Bajo presión que quema un edificio / Divide a una familia en dos / Pone a la gente en las calles / Es el terror de saber / De lo que se trata este mundo / Viendo a algunos buenos amigos / Gritando, “¡Déjenme salir! / Reza porque mañana me eleve aún más / Presión sobre la gente, la gente en las calles...1

Esta parte de la letra es una representación de lo que vimos en el primer apartado: la presión con la que Calum vive debido a su situación económica. En el antro, la Sophie adulta comienza a acercarse a él y suena otra parte de la letra: “Saltando alrededor – pateando mi cerebro por el suelo / Esos son los días en los que nunca llueve, pero sí diluvia”. Calum está inmerso en sus pensamientos. Pero en paralelo tenemos a Sophie de niña motivada por su padre para que bailen, es un buen momento en el que, como dice la canción, la “lluvia” no está “mojando” a Calum, pero eso no significa que su depresión desaparezca. La canción toma más fuerza:

Es el terror de saber / De qué se trata este mundo / De ver a algunos buenos amigos gritar “¡Déjenme salir!” / Reza para que mañana me eleve más alto / Presión en la gente, gente en las calles / Me aparté de todo como un ciego / Me quedé al margen de las cosas, pero no funciona/ Sigo ofreciendo amor, pero está tan cortado y desgarrado / ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué?2

La música vuelve a decir que hay amigos que piden ayuda por la presión que los lastima, justo en esta parte Sophie de adulta intenta ayudar a su padre en el antro, le pide que se detenga, pero su en-simismamiento no le permite escucharla. Ella lo abraza y logra sostenerlo por varios segundos, sin embargo, parece que se ahoga, ya no puede más y se aleja de su hija. Volvemos a la escena del hotel, se mantienen abrazados mientras suena (Ver imagen 12):

¿No podemos darnos una oportunidad más? / ¿Por qué no podemos darle otra oportunidad al amor? / ¿Por qué no podemos dar amor? / Porque el amor es una palabra tan anticuada / Y el amor te reta a cuidar / a la gente al borde de la noche / Y el amor te reta a cambiar nuestra forma de / Cuidarnos entre nosotros mismos

1 Letra original: Pressure pushing down on me / Pressing down on you no man ask for / Under pressure - that burns a building down / Splits a family in two / Puts people on streets / It's the terror of knowing/ What this world is about / Watching some good friends / Screaming let me out / Pray tomorrow - gets me higher / Pressure on people - people on streets. (La canción pertenece a la plataforma MUBI)

2 Letra original: It's the terror of knowing / What this world is about / Watching some good friends / Screaming let me out / Pray tomorrow - gets me higher / Pressure on people - people on streets / Turned away from it all like a blind man / Sat on a fence but it don't work / Keep coming up with love but it's so slashed and torn / Why - why - why. (La traducción pertenece a la plataforma MUBI)

/ Este es nuestro último baile / Este es nuestro último baile / Esto somos nosotros . 1

Aquí la canción se vincula mucho más con la imagen, al punto que la escena se mueve al ritmo de la canción y la letra sintetiza el devenir afectivo entre Calum y Sophie a lo largo del filme. Cuando se escucha:

Can't we give ourselves one more chance? / Why can't we give love one more chance? / Why can't we give love?

Nuevamente se intercalan de manera más rápida las escenas del hotel y del antro, abrazados: el momento en el hotel es agradable, el cual se representa con luces anaranjadas que como vimos anteriormente simboliza un ambiente cálido y positivo; en el antro se percibe el intento fallido de Sophie por salvar a su padre. El que la letra pregunte ¿por qué no podemos darnos una oportunidad a nosotros y al amor?, muestra la impotencia de que dos personas que se quieren puedan salvarse, pero no es algo tan fácil porque, por más que él lo intente, la depresión lo hunde, por ejemplo, cuando suena esta parte de la canción lo vemos en el antro, quieto y mirando hacia la nada para después caer al vacío. Conforme cae, la Sophie adulta lo observa desde arriba mientras las luces del antro parpadean y aparece ella de once años riendo; es entonces cuando la letra dice que el amor nos obliga a cambiar la forma en la que nos cuidamos, refiriéndose a los constantes intentos de Calum por mejorar. Además, cuando suena esta parte la escena vuelve al hotel, en donde ambos siguen bailando y él toca la cabeza de Sophie mientras le sonrío. (Ver imagen 13)

La secuencia finaliza con la canción diciendo que es su último baile (our last dance) y que eso es lo que son, es decir, lo que ocurrió en el antro y en el hotel no se puede cambiar, fue su baile de despedida. Esta escena es muy importante para entender por qué todo lo que sucede en el antro es simbólico. Se trata de Sophie como adulta, asimilando lo que pasó con su padre durante lo que ella recordaba como las mejores vacaciones de su vida. Es su deseo de haberlo ayudado a tiempo, pero por eso Calum no la escucha, porque él ya no está, es solo un recuerdo; la caída representa su suicidio. De hecho, al final de esa escena, la Sophie adulta se queda sola mientras mira a su alrededor, pero no hay nadie, su padre se ha ido. (Ver imagen 14)

Como escena final (1:32:37), se nos muestra la última grabación que Calum hizo de Sophie con la cámara de mano: ambos se despiden y ella se aleja para subir al avión e ir de vuelta con su mamá. Vemos que la Sophie adulta reproduce el video hasta que aparece Calum con la cámara, la guarda en su mochila, camina de espaldas hacia la pantalla hasta llegar a dos puertas del aeropuerto. Si vemos con detenimiento, el cuarto al que entra es el antro que aparece durante “El último baile”, porque cuando abre las puertas se puede ver que el lugar está oscuro y con luces parpadeantes. A-

1 Letra original: Can't we give ourselves one more chance? / Why can't we give love one more chance? / Why can't we give love? / Cause love's such an old fashioned word / And love dares you to care for / The people on the edge of the night / And love dares you to change our way of / Caring about ourselves / This is our last dance / This is our last dance / This is ourselves. (La traducción pertenece a la plataforma MUBI)

demás, la ropa que lleva puesta es la misma que tenía en ambas escenas, lo que podemos entender como una símbolo de que su muerte no fue mucho tiempo después de las vacaciones. (Ver imagen 15)

En esta secuencia se expresan las últimas partes de la memoria que guarda Sophie de Calum, rescatando que la mirada final que tuvo de él antes de su muerte era de un padre amoroso, presente y alegre. En mi opinión, es una de las escenas más entrañables, porque sabemos que es la despedida.

Conclusión

En conclusión, estos seis puntos nos permiten acceder al gesto simbólico del filme y apreciar su relación con la muerte. Gracias a estos elementos se hace narrativamente inteligible y afectivamente vinculante el hecho de que Calum representa su amor por Sophie a partir de sus constantes intentos por mejorar, por ejemplo, hay escenas en las que están presentes algunos cassettes de Tai Chi o meditación y lo vemos practicando estas disciplinas. Esto se convierte en un modo de conectar con su hija, como cuando se van de excursión, ella empieza a imitar sus movimientos y hacen Tai Chi enfrente de una hermosa vista. Un momento que quedará en la memoria de Sophie (1:19:30).

El conflicto interno de Calum se manifiesta desde situaciones cotidianas que mientras a otras personas podría resultarles sencillas, para él no lo son. Los colores fungen como un símbolo de lo que ocurre con los personajes y la verdadera atmósfera que los envuelve, como la escena de Calum en el baño mientras Sophie está en la habitación, la toalla roja en la cama mientras él está llorando y las luces cálidas en el hotel mientras disfrutaban de su último baile en contraste con el antro oscuro y luces parpadeantes. Esta última secuencia adquiere más importancia debido a que fusiona los seis puntos que hemos desarrollado y los enlaza con la letra de la canción, como si el conflicto interno de Calum se explicara por medio de la música.

Por otra parte, también tenemos la oportunidad de empatizar con Calum, porque funciona como un acercamiento a aquellos momentos en los que sufrimos en silencio e intentamos salir por nuestra propia cuenta, porque creemos que somos capaces de hacerlo solos, aun cuando es necesario que pidamos ayuda.

En suma, *Aftersun* ofrece una narrativa la cual genera un vínculo que permite intimar con los personajes. Podemos identificarnos con Sophie, en su intento por lidiar con el recuerdo de su padre y la realidad que él vivía. ¿Acaso hay algún Calum en nuestras vidas o somos uno en la vida de alguien más? ¿Desde qué miradas nos perciben y cómo conseguimos ocultarnos ante ellas?

Bibliografía

Berry, Bill; Buck, Peter; Mills, Mike; Stipe, Michael; Losing my religion, (Warner Bros, 1991)

Navas Ceballos, Laura, El uso expresivo-narrativo de la luz y el color en el cine, (Universidad de Sevilla, Sevilla, 2020)

Queen; Bowie, D., Under pressure, (Mountain, Montreux, 1981)

Rivas Yuste, Marta Isabel, Psicología del color: cómo influye el color a nuestra percepción y emociones en el audiovisual [video-ensayo y memoria], (Universidad de Sevilla, Sevilla, 2017)

Rodríguez del Pino, Juan Antonio, Cuando cae el hombre proveedor. Masculinidad, desempleo y malestar psicosocial en la familia, (Universidad de Valencia, España, 2014)

Wells, Charlotte, Aftersun, (BBC Films, British Film Institute, 2022)

Xalabarder, Conrado, Música de Cine. Una Ilusión Óptica, (Libros en Red, 2006) p. 33

Imágenes

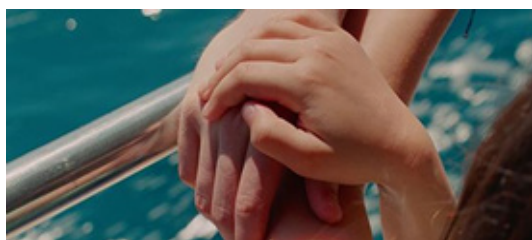


Imagen 1

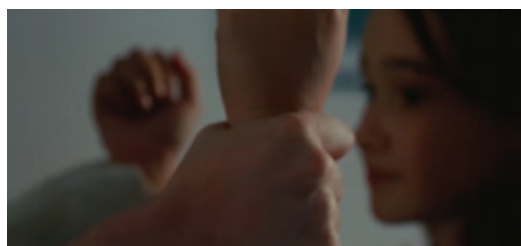


Imagen 2

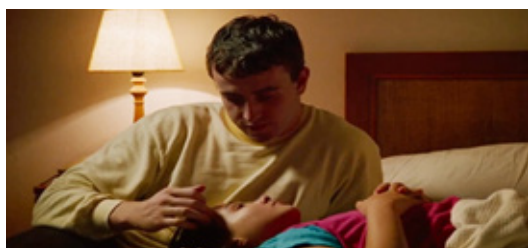


Imagen 3

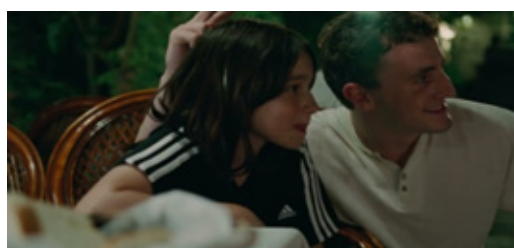


Imagen 4

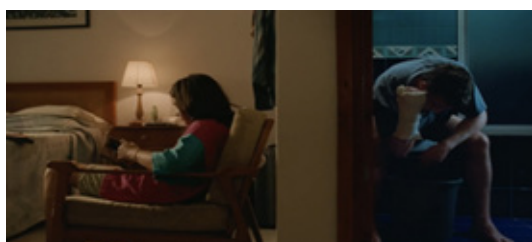


Imagen 5

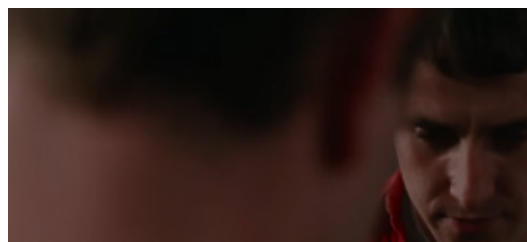


Imagen 6

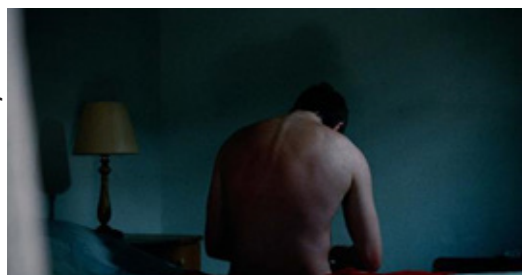


Imagen 7

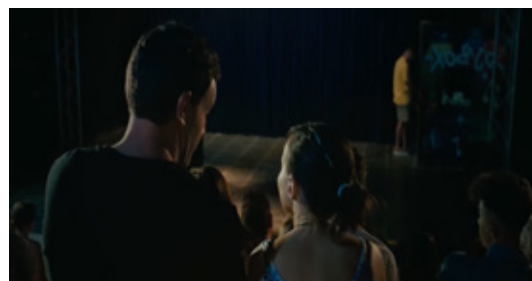


Imagen 8

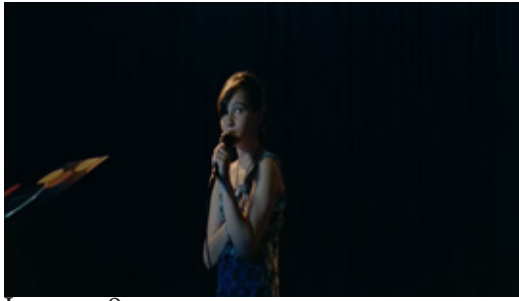


Imagen 9



Imagen 10



Imagen 11



Imagen 12



Imagen 13



Imagen 14



Imagen 15

ARTÍCULOS

REESCRIBIENDO A CANCÚN DESDE LA LITERATURA HÍBRIDA

Alitzel Guadalupe Escamilla Haas
Universidad Autónoma de Yucatán

Resumen

El presente artículo aborda el análisis de dos obras poéticas cancenenses, las cuales se enfocan en la representación de la historia de violencia cancenense el fin de visibilizar y criticar la manifestación del crimen organizado en la franja turística y la construcción de esta como un emporio de simulaciones. Asimismo, debido a la contemporaneidad de ambas composiciones, estos poemas construyen el desarrollo de las temáticas antes mencionadas dentro de los aspectos de la hibridez performática y virtual en torno a la creación y construcción, técnica y artística de las obras. La poesía-video, al igual que la fusión entre el periodismo y la narco-nota, se muestran como denuncia a través de la minificación y lo poético, evidenciando a ambas obras como productos virtuales.

Palabras clave: Cancún, Violencia, Crimen organizado, Virtualidad, Simulaciones

Summary

This article addresses the analysis of two poetic works from Cancun, which focus on representing the history of violence in Cancun in order to make it visible and criticize the manifestation of organized crime in the tourist strip and the construction of it as an empire of simulations. Likewise, due to the contemporaneity of both compositions, these poems develop the aforementioned themes within the aspects of performative and virtual hybridity regarding the creation and construction, technical and artistic, of the works. Poetry-video, as well as the fusion between journalism and narco-note, are presented as a denunciation through mini-fiction and the poetic, highlighting both works as virtual products.

Keywords: Cancun, Violence, Organized Crime, Virtuality, Simulations

El paraíso violentado

Cancún puede definirse como “una ciudad de orillas” (Alavez San Pedro, 2017, p. 73) debido a que años de crecimiento intenso por la expansión del turismo, aunado a la falta de planeación, derivaron en una urbe polarizada. La zona periférica de Alfredo V. Bonfil (donde también se localiza el aeropuerto) se encuentra en condiciones precarias debido a la poca o nula inversión para el desarrollo social, mientras que la Zona Hotelera cuenta con los recursos y los nexos a un mundo globalizado de inversiones. Así, se revela una “polarización entre un centro impoluto, elegante y globalizado de la gran zona hotelera, rodeado por las orillas lumpenizadas donde se amontonan los trabajadores y todos los que buscan tener un empleo” (2017, p. 73).

En este contexto se pueden observar los inconvenientes que enfrenta la sociedad cancenense debido a la nula planeación de la urbe y las dinámicas que establece con el turismo. Uno de estos problemas se encuentra en el espectro económico, pues la industria hotelera requiere una amplia base de trabajadores que pueda cubrir el gran número de visitantes, ya que solo en el año 2016 la Secretaría Estatal Turismo de Quintana Roo (SEDETUR) (2017) registro un total de 4,761,482 turistas que llegaron al estado; por supuesto, estos números nos pueden dar una idea de la constante oferta y demanda laboral que genera en las temporadas altas. Sin embargo, cuando hay temporada baja de turistas estos empleos comienzan a presentar inestabilidad, obligando a los trabajadores a regresar a sus lugares de origen, buscar otros centros laborales dentro de la ciudad, acudir al mercado informal e incluso introducirse al sector de la delincuencia y el narcotráfico.

No obstante, ¿es acaso la falta de empleos el origen del narcotráfico en la ciudad? Aunque sí puede considerarse como una de las causas de su perpetuación continua, lo cierto es que la urbe ya se encontraba en el ojo de la delincuencia. Flores (2013), citado por Sánchez, comenta que desde 1988 –año en el presidente Carlos Salinas de Gortari ascendió a la presidencia– Quintana Roo fungía como punto de conexión entre Sudamérica y Estados Unidos para diversos cárteles de Colombia y México (2019, p. 49).

Desde entonces, el estado ha servido como el centro de operaciones de los grupos narcotraficantes, funcionando como una entrada para la droga que llega por aire, mar y tierra a nuestro país. Y aunque estos actos carecen de carácter legal, en muchas ocasiones estos pueden realizarse de igual modo gracias al apoyo de autoridades federales, estatales y municipales. Se cree que este fue el caso de Cancún.

En el año de 1993 –durante el sexenio de Carlos Salinas– Mario Villanueva Madrid adquiere la gubernatura del estado de Quintana Roo. Esta figura política es de suma importancia ya que, como afirma Jorge Fernández Menéndez –columnista especializado en temas de seguridad–, la historia del narcotráfico en la ciudad aumenta durante su mandato, pues comenta que, a lo largo de este periodo,

el político realizó alianzas con grupos del narcotráfico. Les otorgó puestos en espacios de poder y seguridad del estado, convirtiéndolos en una máquina eficaz que desarrolla nexos y redes en el área:

Una vez instalado en el poder, la estela de abusos, autoritarismo y vigencia de Villanueva se cruzó con una cada vez más evidente presencia del narcotráfico en la entidad, ya no sólo como una plaza turística de alto consumo, sino como un centro de operaciones clave en todo el sur del país, con ramificaciones en Centroamérica, en Cuba y otras islas del Caribe. (Fernández, 2022, parra. 5).

Así mismo, el periodista recuerda que, en una ocasión, Villanueva Madrid “expulsó” al entonces cónsul de Estados Unidos que radicaba en la ciudad, debido a que se encontraba investigando la muerte de dos mujeres estadounidenses por sobredosis de drogas en Cancún. (Fernández, 2022, parra. 6). Este acontecimiento permite observar cómo desde sus inicios el narcotráfico estuvo presente en todas las áreas de la ciudad (incluida la zona turística). Este hecho también marca un antecedente: el constante encubrimiento de los actos delictivos en la franja turística.

A la par, es interesante como Sánchez (2019) explica que diversos informes por parte del gobierno federal relatan que en los últimos años ha aumentado la violencia entre los diferentes grupos delictivos, principalmente los cárteles de Los Zetas y Del Golfo, quienes se disputan el poder de los territorios y las sustancias ilícitas, principalmente en los municipios de Solidaridad y Benito Juárez debido a su relevancia turística. Todo lo que se ha planteado con anterioridad permite observar cómo a pesar de que el gobierno ha intentado “evitar” (o más bien silenciar) la incursión de la delincuencia en los destinos vacacionales, los grupos criminales buscan adentrarse a estas zonas, ya que generan un negocio lucrativo por su mismo carácter turístico.

Precisamente la ciudad de Cancún se encuentra en este espectro, debido a que una de las manifestaciones criminales con mayor presencia son los enfrentamientos con armas de fuego en locaciones públicas de la metrópolis, como Plaza las Américas, Gran Plaza, Plazas Outlet y Plaza la Isla. No obstante, también se encuentra presente en zonas más “exclusivas”, como las residenciales, que constantemente son tildadas de poseer una mayor seguridad, como Gran Santa Fe o Residencial Cumbres. Es interesante ver cómo, a pesar de que las locaciones ya mencionadas se encuentran en la parte sur de la ciudad (zona con mayor “prestigio”, de igual forma son víctimas de la criminalidad.

Es en este proceso de avance (o invasión) al corazón de Cancún que el narcotráfico ha penetrado en zonas populares, comerciales, turísticas y residenciales de lujo, lo que cimienta su control sobre la ciudad. Estas expresiones de violencia dejan entrever cómo las experiencias con la delincuencia se sobreponen, como si se dejara el mensaje de que nadie está a salvo en la urbe. Ha sido tal el incremento de la violencia que en el año 2017 la Encuesta Nacional de Seguridad Urbana, elaborada por el INEGI, coloca a Cancún en el segundo rango a nivel nacional en el índice de Percepción Social de la Inseguridad Pública, puesto que seguiría ostentando en el año siguiente.

Hasta este punto, se ha advertido que el narcotráfico siempre estuvo dentro de la zona turística, aunque de manera encubierta, mientras que la mayor parte de los ataques (visibles) se concentraban en las áreas locales, como señala Daniel Pérez Villaseñor (abogado laboralista y activista de Cancún) “Según una encuesta realizada en diciembre, el 84,9% de los habitantes de Cancún opina que la ciudad es ‘insegura’ ” (Agren, 2018, parra. 25). Lo cierto es que durante el 2017 y 2018 comenzaron a tener visibilidad las distintas incursiones del narcotráfico en la zona hotelera por medio de notas como: “Aumentaron las extorsiones y la presión a discotecas, bares, centros nocturnos o casas de citas desde la zona hotelera de Cancún Benito Juárez hasta Xcaret” (Nájar, 2017, parra. 29) o “La señora (Leticia Rodríguez) es la encargada de manejar todo en la zona hotelera, discotecas y brazaleteros” (Martínez, 2017, parra. 8).

Estos fragmentos nos muestran que las violencias en la zona turística se manifiestan por medio de la extorsión y “pago de piso”, pero todavía de una forma un tanto encubierta hacia los turistas en su interacción con estos espacios, pues la premisa de los grupos criminales en las áreas turísticas es la del “control del mercado, pero sin dañar el mercado” (Brook, 2021, parra. 29). Aunque en el 2019 y 2020 la violencia incrementaría exponencialmente, tanto que varias publicaciones señalan que “Quintana Roo, estado con la industria turística de mayor crecimiento, pasa por una crisis de inseguridad y violencia ocasionada por grupos del crimen organizado” (Méndez, 2020, parra. 2), el sector hotelero siempre rechazó estas aseveraciones, todo con la finalidad de proteger la imagen del paraíso caribeño. Sin embargo, un lamentable suceso que salió a la luz en el año 2021 cambiaría de manera drástica el panorama de la zona turística.

La nota “Trabajadores de la construcción, bajo el yugo del crimen organizado” (2021) es una de las múltiples noticias que se viralizaron al revelar que varios obreros de la infraestructura hotelera de Isla Blanca no solo viven el constante acoso del crimen organizado para unirse a sus filas, sino también las acciones de desaparición y homicidio que se llevan a cabo en su contra en caso de no aceptar. Incluso, se llegaron a encontrar fosas clandestinas cerca de las construcciones hoteleras. Sin embargo, ante tal hallazgo, la titular de la SEDETUR, Marisol Vanegas Pérez, expresó: “Todos los eventos (homicidios) son lamentables, pero para un estado que vive del turismo, tenemos que cuidar nuestra materia prima que es precisamente el turismo, para que no suceda que decidan no venir.” (Castro *et al*, 2021).

Aunque los esfuerzos de cuidar la imagen de la ciudad llegaron a casos extremos en donde esto se convierte en prioridad y lo demás pasa a segundo plano, en los meses siguientes titulares como “Terror en un lujoso hotel de Cancún por un tiroteo entre bandas narco” (2021), “Difunden video del ataque armado del narco en hotel de Cancún” (2021) o “Nuevo video mostró el brutal tiroteo en bar ‘Las Micheladas de la Kabah’ en Cancún” (2022) evidencian que la escena del narcotráfico ha traspasado

sado la franja turística, aún si esto significa que sus movimientos se vuelvan visibles para los habitantes del paraíso que tanto han intentado proteger, o por lo menos su imagen.

En este contexto, varios escritores cancenenses se nutren de estas realidades y deciden abordarlas en su narrativa. De esta forma surgen obras como el cuento “*El graznido*” (2012) de David Anuar, donde se expone a un Cancún que se sume con un grito de silencio al revelar la verdad que azota al paraíso:

Pos bienvenido y le informamos que, por su bienestar, el de su familia y el del vecindario, a partir de mañana deberá cubrir una cuota de 2500 pesos mensuales. De no pagar, atégase a las consecuencias. No se moleste en buscarnos. Iremos a su puerta. Atentamente: La Colecta de los Zanates. (David Anuar, 2012, p. 14).¹

Asimismo, los textos literarios también describen otro tipo de violencias, como *Recuerdo de Cancún* (2008) de Gabriel Vázquez, que en varios fragmentos relata la forma en la forma en que, así como el narcotráfico, el sector hotelero ejerce una invasión en la ciudad y sus alrededores, devorando todo lo que hay a su paso y violentando a los individuos que viven y laboran bajo su yugo:

El panorama se le hizo familiar, reconoció la distribución, estaban construyendo otro hotel, otro como en el que trabajaba, uno más que probablemente en menos de seis meses recibirían miles de turistas de a doscientos cincuenta dólares la noche [...] Media hora después todos volvían a sus puestos de trabajo, ni siquiera había terminado con la pata de pollo que le provocaba ganas de vomitar cuando se oyó un crujir metálico, una varilla se desplomó golpeando en la cabeza de un albañil [...]

La sangre que salía de la herida no lo dejaba ver y no podía incorporarse, los otros lo cargaron al albergue (Vázquez, 2008, p. 72-75).

Todas estas narrativas fueron imprescindibles para la creación del imaginario literario que dio paso a nueva literatura que aborda las múltiples realidades de Cancún desde distintas ópticas y composiciones que, respondiendo a la contemporaneidad de creación y difusión, emplean aspectos de la hibridez performática y virtual en torno a la creación y construcción, técnica y artística de las obras.

La hibridez performática y virtual: repensar y redefinir la denuncia

Antes de entrar de lleno en el análisis de cómo la poesía-video, al igual que la fusión entre el periodismo y la narco-nota, se muestran como denuncia de la minificación y lo poético como productos virtuales es imprescindible hablar del concepto “virtual” y “performance”. La Real Academia Española define “virtual” como “que tiene virtud para producir un efecto, aunque no lo produce de presente, frecuentemente en oposición a *efectivo o real*” (2022) y “que tiene existencia aparente y no real” (2022). Ambas definiciones hacen hincapié en la idea de que se opone a la realidad. No obstante, Levy

¹ Cursivas del texto original.

(1995), en su obra *¿Qué es lo virtual?*, define a este concepto desde su diferencia con lo actual, entendiendo este último como algo que está presente mientras que lo virtual como lo que podría estarlo. El autor se centra en el planteamiento que diferencia el acto y la potencia, viendo a lo virtual como la virtud del potencial, un algo que puede transformarse (Loría, 2014, p. 14).

Así pues, Levy define a lo virtual como “el conjunto problemático, el nudo de tendencias o de fuerzas que acompaña a una situación, un acontecimiento, un objeto o cualquier entidad y que reclama un proceso de resolución” (1995, p.9). Esta resolución, como comenta David Loría Araujo (2014), “será conocida entonces como la actualización o concretización de una idea antes solo agazapada” (p. 14). En otras palabras, la resolución de lo virtual radica en su carácter de actualización, entendido como el acto de intervención, adaptación y cambio. La actualización es una forma de creación de manera inmediata en tiempo real.

Por otro lado, el performance puede entenderse como el arte performático donde el carácter central se centra en el artista vivo, en el acto de hacer y en la dimensión estética de arte (Taylor, 2011, p.9). En Latinoamérica, al no contar con una traducción del término, regularmente se usa en el ámbito de las artes para referirse a “arte del performance o arte de acción”. Por otro lado, Lucía A. Golluscio, en la introducción a *Etnografía del habla* (2002), entiende al performance como una acción de ejecución o actuación. En este sentido, se hace énfasis en el hacer de la actualización o en acto, aunado a su frecuente aplicación junto a otras disciplinas del arte, como la música, la puesta en escena de poesía, el teatro, entre otros. (Taylor, 2011, 2-3).

Si bien, el hecho de usar la palabra *performance*, al provenir de un idioma extranjero y no contar con una traducción al español, ha sido visto por algunos especialistas como marca de un nuevo colonialismo que impone un término ajeno, no obstante, lo cierto es que una gran mayoría de los investigadores y artistas de la región emplean el término, valiéndose de la ausencia de la traducción como una brecha que les permite adscribir al término por “ejecución o actuación”.

Pero la reinterpretación del vocablo no se quedó solamente en el nivel semántico, sino que traspasó, inevitablemente, al contexto sociopolítico de los usuarios. El performance surge como práctica en los años sesenta, un periodo complicado para varios lugares del mundo. En el caso de Latinoamérica, se vivió una época de extrema violencia, dictaduras, desapariciones, golpes militares, masacres, entre otros. Por lo que, en nuestro territorio, el contexto fue esencial para que la acción performática se convirtiera en un acto con resonancia política y activista en los espacios físicos y sociales.

Incluso, Carmelita Tropicana, actriz cubana-estadounidense, señala el poder transformador del performance al reconocerlo como “Kunst (arte) de fluidez, impuro, híbrido, capaz de liberar al practicante y y a su público evocando las famosas palabras de la revolución francesa: *liberté, égalité,*

homosexualité!” (Taylor, 2011, p.10). Al cambiar el lema de la revolución, “liberté, égalité, fraternité”, por la palabra “homosexualité”, hace referencia a los movimientos activistas de la LGBTTTIQ+, y enfatiza la idea del performance como un acto que se transforma y reapropia según el contexto y luchas de los individuos que recurren a él.

Entonces, y tomando en cuenta lo anterior, podemos comenzar a definir a qué nos referimos cuando señalamos que las obras presentan características propias de la hibridez performática y virtual entendiendo lo híbrido como un producto proveniente de distintos elementos, desligándose de la estabilidad y convirtiéndose en una estructura que está siendo repensada y redefinida. En este sentido, es posible decir que ambas composiciones tienen un carácter híbrido pues, como obras performáticas, no responden únicamente a los acontecimientos que suceden en la ciudad de Cancún, sino que se manifiestan en contra de las violencias dentro de la urbe al exponerlas de forma más explícita y, por lo mismo, más contemporánea que otras narrativas cancenenses.

Y si bien esto se debe a la actualización de la herencia literaria, al configurarse ambas obras como productos virtuales las autoras adquieren la disposición de crear sus propios dominios de red, que pueden ir modificando y actualizando constantemente, acentuando su capacidad de fluctuar entre la desarticulación y la crítica social. Esta hibridez permite que estos productos adquieran un mayor alcance, pues al ya no depender de los métodos tradicionales, como las editoriales e imprentas, adquieren una mayor autonomía en su producción y difusión, utilizando nuevos formatos y sin tener que someterse al dictamen, provocando así que su idea de desarticulación pueda visibilizarse llegando a más público.

Ahora bien, con el fin de poder identificar de forma más detallada la hibridez en las poéticas analizadas en la presente investigación, a continuación, se abordará el estudio en dos apartados. En el primero, con referencia a la obra de Denisse Pohls, describo la transición de la nota periodística al performance-collage poético y, posteriormente, a la digitalización del mismo, recalcando la trascendencia de los medios tecnológicos como herramientas de difusión. Finalmente, en el segundo, con referencia a la obra de Marijose Romero, hago hincapié en el uso de las herramientas, formatos y medios digitales para la realización y representación del poema a través del video-performance, permitiendo una reescritura en la forma de narrar.

Una denuncia construida entre capas: la performatividad del collage

Del color rojo vino, al color negro (2019), de la artista Denisse Pohls, fue creada a partir de los recortes de palabras y letras de distintas notas periodísticas, provenientes del periódico ¡Por Esto!, publicadas entre el 17 de noviembre al 31 de diciembre del 2018. La temporalidad en la cual están ubicadas estas notas es relevante ya que representa una época en donde la violencia por el narcotráfico aumentó

de forma exorbitante en el país, siendo reflejada en Quintana Roo desde el 2017.

Así, los periódicos se saturaban diariamente de relatos y fotografías de asesinatos y criminalidad. El lenguaje repetitivo de la violencia poco a poco pierde fuerza y se convierte en un acontecimiento más del día a día, el cual es visto por los ciudadanos con una mirada de indiferencia e incluso hasta costumbre. La violencia se normaliza y se adhiere a la imagen cotidiana de la ciudad.

En una entrevista para Plataforma Colectiva, Denisse Pohls comenta que se da cuenta de cómo esta mirada de “costumbre e indiferencia” por parte de los habitantes de la ciudad también ha influido en ella:

Con sorpresa ante mi propia indiferencia, comencé a prestar atención a las notas que relataran asesinatos por narco y se me ocurrió que si acaso lograra transformar esas palabras en poesía podría quizás revivir metafóricamente a tantas personas asesinadas. A veces pude construir belleza, otras sólo pude hacer metáforas del horror. Creo sin embargo, que logré mi cometido. Hay aquí transformación del lenguaje y del sentido, renacimiento (2019, parra. 5-6).

De esta manera, Denisse retoma las palabras del discurso violento y las transmuta para producir una metáfora donde cuestiona y expone la cotidianeidad de los abusos. Construye versos que visibilizan la criminalidad de Cancún y les da una voz a las víctimas de los crímenes, convirtiendo a cada poema en “un homenaje a cada víctima” (Pohls, 2019, parra 4). Es así que en la presente sección nos enfocamos en aquellos elementos que dotan al poema de su carácter performático a través del collage y cómo este adquiere un mayor alcance a través de la virtualidad.

Para ello, es necesario determinar a qué nos referimos cuando hablamos de un collage. La Real Academia Española lo define como una “técnica pictórica que consiste en componer una obra plástica uniendo imágenes, fragmentos, objetos y materiales de procedencias diversas” (2022), sin embargo, considero importante recalcar otra de sus definiciones, la cual lo engloba como una “obra literaria, musical o de otra índole que combina elementos de diversa procedencia” (2022). De ambas definiciones, y en pro de nuestro abordaje teórico, considero relevante resaltar que el collage puede referirse a una obra de arte, más allá de lo pictórico, que está compuesta de diferentes fragmentos cuyo origen es diverso. Por ello, podemos entender al collage como la práctica de crear obras a partir de la combinación de fuentes, textos e incluso movimientos.

En el apartado anterior se definió que la esencia del performance, en Latinoamérica, radica en la utilizar el arte para la reapropiación, denuncia y la resistencia contra los regímenes de poder, las normas sociales y la censura que se vive dentro la normatividad cotidiana. En ese sentido, el poema-collage de Denisse no solo puede ser interpretado como una obra literaria, sino que también abarca el plano performático, pues, tanto en su contenido poético como en su construcción material y gráfica, la autora expone y denuncia la violencia que se vive en Cancún al reapropiarse y reconstruir

los discursos oficiales y delictivos. Para ello, considero que utiliza cuatro estrategias.

La primera de ellas se centra en la tipografía de los poemas, ya que estos fueron creados a partir de los recortes de palabras y letras de distintas notas periodísticas, por lo que cada vocablo fue elegido y posicionado de forma estratégica. Debido ello, el tipo de fuente, tamaño y orientación de cada letra son relevantes para la construcción que tiene como objetivo exponer la violencia. Para comprender más esta aseveración, es importante observar los siguientes ejemplos.

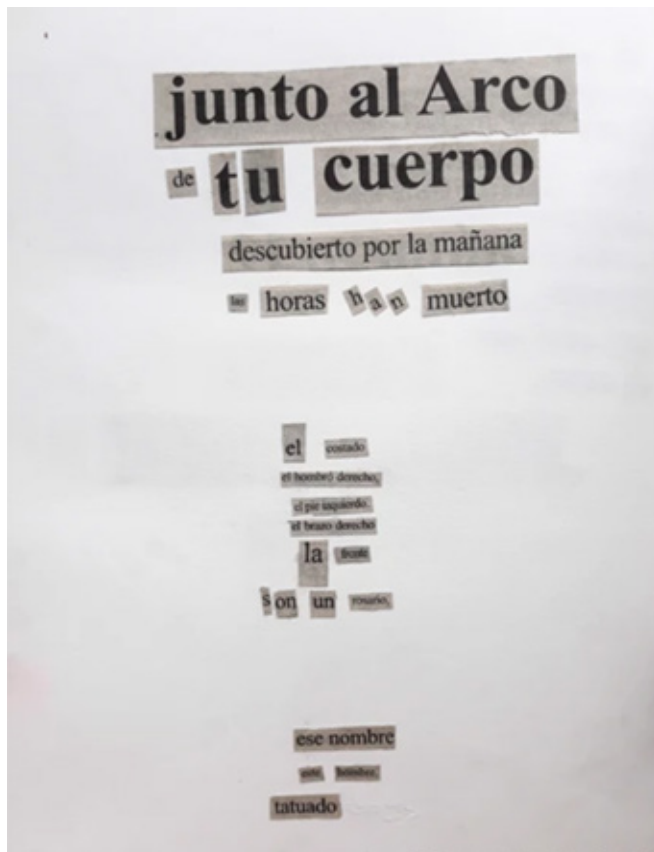


Imagen 1. Junto al Arco de tu cuerpo,

En la primera composición, podemos observar cómo el tamaño de las palabras va de lo más grande a lo más pequeño, para después –a partir del verso 8, “el brazo derecho”– volver a aumentar ligeramente de tamaño. Es interesante observar la manera en la que los dos primeros versos, “junto al Arco” y “de tu cuerpo” presentan un tamaño mayor, pues esto ocasiona que el espectador dirija su mirada hacia estos fragmentos, los cuales nos reciben al poema con la imagen de un cuerpo fragmentado, el cual es “descubierto por la mañana”. Este verso corresponde al segundo fragmento con mayor tamaño.

La estrofa concluye con “las horas han muerto”; verso en el cual la palabra “han” se compone de tres letras separadas que se encuentran desfazadas y ligeramente inclinadas hacia un lado. Esta

orientación puede representar la idea del cuerpo fragmentado que se planteó en un inicio, ya que el vocablo, un cuerpo lingüístico completo, se muestra separado y tambaleando, casi como si hubiese sido “mutilado” de forma intencional, lo que complementa la imagen de muerte que plantea el verso. De igual forma, el hecho de que esta estrofa contenga la tipografía de mayor tamaño genera que el espectador sea recibido con un retrato gigante y contundente de la violencia y el deceso generada por esta. Así, cuando las palabras se van haciendo más pequeñas, se crea la ilusión de estar cayendo dentro de un cono que nos asfixia, justo como lo hace la delincuencia.

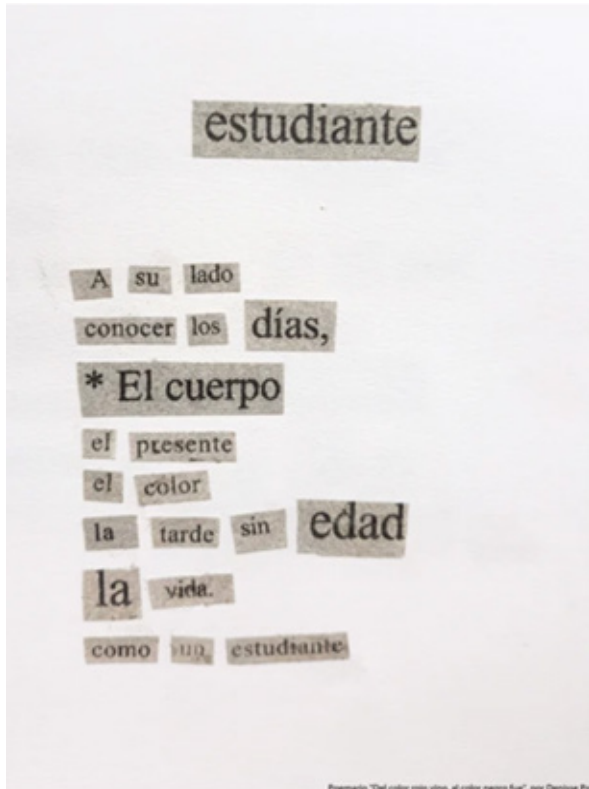


Imagen 2. estudiante

Por otro lado, en el segundo collage son ciertas palabras y frases las que destacan: días, *El cuerpo, sin edad, la vida. Así como en el primer poema, el hecho de que ciertos fragmentos sean más grandes propicia que el lector fije su mirada en ellos en primera instancia, y, de hecho, al leer solo estas frases podríamos obtener un mini relato que nos habla sobre los días de un cuerpo sin edad o sin vida. Es decir, el énfasis que se hace en estas partes del poema visibiliza, de nuevo, un entorno permeado por la delincuencia y la masacre.

No obstante, es importante recalcar el título, “estudiante”, el cual es la parte más llamativa ya que se ubica en el centro de la hoja y presenta las letras de mayor tamaño. Este título, junto con la estrofa “*El cuerpo”, la cual también es muy llamativa debido al signo ortográfico (*) que lo reafirma, crean la imagen de que aquel cuerpo, que ahora yace sin vida, originalmente perteneció a un indivi-

duo reconocible, a un estudiante. De esta forma, por medio de negritas, inclinaciones, orientaciones en los recortes, Denisse expone las manifestaciones de violencia, pero también reconstruye la mirada que se le otorga a las víctimas de esta.

Por supuesto, el hecho de que la autora utilice estos fragmentos provenientes de notas periodísticas devela el uso de su segunda estrategia: los palimpsestos en el discurso. El palimpsesto es definido por el diccionario de la Real Academia Española como “manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente” (2022), es decir, es una práctica que permite observar el contenido antiguo que antecedió a una nueva creación.

Considero que Denisse emplea esta estrategia como una práctica de denuncia al reapropiarse del discurso de los medios oficiales (prensa) a través de la intervención de estos y las pruebas físicas que son muestra de ello. Con esto último me refiero a los periódicos escaneados, de donde salen los recortes para los poemas, ubicados en las páginas siguientes a las composiciones, como se observa en la siguiente imagen.



Imagen 3. maniantado estrangulado

Perloff, citado por Kilgard (2009), explica que “For each element in the collage has a dual [...] in the construction of collage, each constitutive element belongs to at least two worlds. As audience members/viewers, we may read these elements using our understanding of their characteristics in both worlds, as well as others, depending on our own histories, backgrounds, and knowledges” (p. 2). Es entonces que por medio del collage podemos construir la imagen del mundo por medio de las experiencias, y esto es justo lo que Denisse hace.

Ella retoma las noticias que son presentadas en los periódicos, plasmándolos como evidencia primaria en su obra, para después intervenir en ella sobreponiendo una nueva narrativa que muestra no solo su visión de Cancún violentado, al ella escoger qué fragmentos poner y cómo hacerlo, sino también las vivencias reales de los cancenenses que se encuentran inmersos dentro de las di-

námicas permeadas por la delincuencia. A esto, se le agrega los horizontes de expectativas y bagaje de cada uno de los lectores. Podrá decirse, que la mirada hacia el poema-collage-performance se encuentra en constante actualización, pues cada vez se le agregan más capas sobre otras.

Seguidamente, la tercera estrategia se enfoca en la dinámica de mapear y rastrear que establece la obra con sus lectores, pues, aunque podemos encontrar el poemario en la página web¹ de Denisse, no todos sus poemas se hallan en este dominio y los que están no se encuentran con el orden que corresponde al manuscrito general. Es así que mientras me encontraba en la búsqueda de la lírica completa de Denisse, me di cuenta de que estaba inmersa en una especie de pesquisa en donde saltaba de una página de internet a otra con el único objetivo de encontrar todos los poemas posibles.

Siguiendo las pistas que la autora había dejado en su dominio principal, llegué a su cuenta de Instagram², en donde, ocultos bajo sus publicaciones de los últimos cuatro años, encontré lo que todo investigador busca, el archivo secreto. En su perfil, Denisse había esparcido aquellos poemas que decidió no adjuntar en su página principal, con la singularidad de que por cada uno de ellos agregaba una descripción personalizaba en donde compartía su proceso de creación y sus pensamientos al respecto, humanizando más sus creaciones.

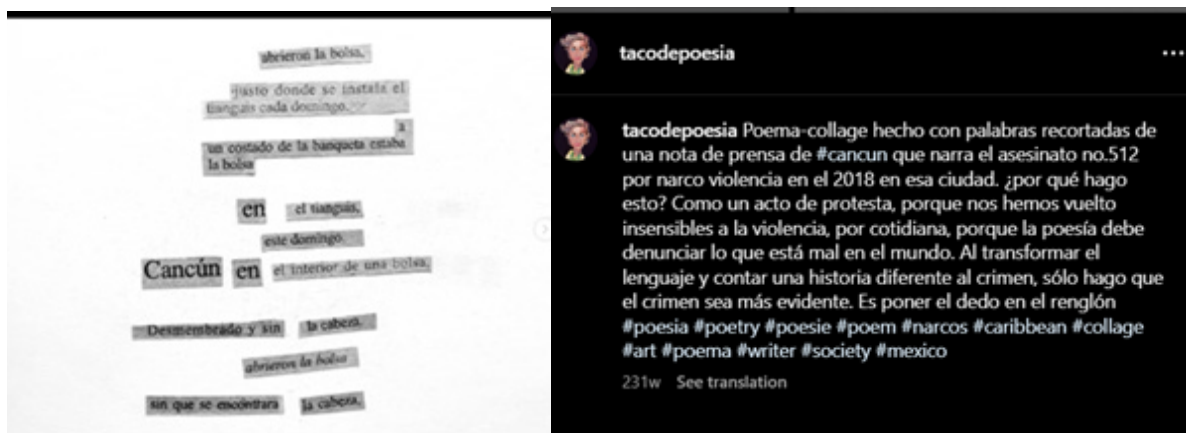


Imagen 4.

Así, el escaneo de la obra y, posteriormente, su puesta en escena en distintos espacios virtuales permite al lector adentrarse en la búsqueda de cada composición, similar a la búsqueda de la verdad de un periodista en caso de criminalidad. Esto no es de extrañar ya que la autora se profesionalizó en periodismo, además de que esta dinámica. Así, el escaneo de la obra y, posteriormente, su puesta en escena en distintos espacios virtuales permite al lector adentrarse en la búsqueda de cada composición, similar a la búsqueda de la verdad de un periodista en caso de criminalidad. Esto no es de extrañar ya

1 <https://denissepohls.wixsite.com/misitio>.

2 <https://www.instagram.com/tacodepoesia/>.

ya que la autora se profesionalizó en periodismo, además de que esta dinámica hace referencia a las fuentes primarias del poemario. No obstante, a diferencia de los reportajes periodísticos, plagados de oficialidad y permeados por el silencio a conveniencia, el resultado de la búsqueda nos otorga la exposición de la cotidianidad de los abusos, testimonios que visibilizan la criminalidad de Cancún y la voz, junto con la dignidad, que merecen tener las víctimas de los crímenes.



Imagen 5.

Finalmente, la cuarta estrategia se centra en la (re)construcción del cuerpo, pues, si bien en apartados anteriores se abordó una técnica similar, solo que, enfocándose en las corporeidades de los individuos, en esta sección me refiero a la construcción de una nueva entidad a partir de fragmentos de diferentes palabras, noticias y vivencias. De cierta forma, es como si Denisse retomara la idea del Frankenstein, para transmutarla en una experiencia que nos permite acceder a cada rincón de Cancún y las vivencias dentro de estos.

Por ello, considero incluso factible titular este planteamiento como la reconstrucción del Frankenstein, ya que, al igual que el monstruo, el collage de Denisse toma distintos fragmentos de otros cuerpos (notas periodísticas) para crear una nueva obra, y si bien estas piezas están unidas por

las costuras de las narrativas que da el gobierno y los medios de comunicación, la verdadera corriente de electricidad que le da vida a la creación son las lecturas que cada cancenense y lector efectúan según su bagaje de experiencias.

Por lo tanto, propongo una reconstrucción, y no una construcción, ya que las piezas, tomadas de los cuerpos –notas periodísticas–, al ser sobrepuestas entre sí adquieren valor gracias al discurso que Denisse propone y por todas las visiones que tiene los lectores, cancenenses y no cancenenses. Cuanto a más violencia estamos expuestos, más nos transformamos, de tal modo que quienes terminan interpretando este mundo a través de estos poemas también son otros El Frankenstein no está construido solamente por el crimen, también está hecho de la gente que reconoce la marginalización, la delincuencia y la violencia que se vive en Cancún no es ajena a nadie.

Cuerpos distorsionados: la performatividad del paraíso turístico

Me tienes ganas es lanzada en el 2020 en formato de video, el cual cuenta con un performance y una narración poética de fondo, convirtiendo a la obra en un *poema-performance*. Esta composición se centra en las violencias del paraíso y la idea ilusoria del deseo, enfocándose en cómo Cancún se manifiesta como un paraíso turístico. Para ello, se vale de objetos deseables en el imaginario vacacional, como lujos, paisajes exóticos y personajes que seducen, todo alineado a las realidades y narrativas fabricadas para saciar la sed que produce el paraíso.

Marijose, en la descripción de su obra, ubicada en la página web de *Post_Inter_Media*, comenta que “ ‘Me tienes ganas’ es una afirmación reiterativa de la fantasía-simulacro-mentira que nos atrae, pues nos da placer” (2020). De esta manera, la autora, a través de los medios visuales y literarios, se apropia y expone los conceptos ficticios de lo idílico, creando una narrativa que busca exponer la distorsión de la fantasía aceptada, pero sobre todo alimentada, gracias a la simulación y la violencia ejercida contra los recursos e individuos que se encuentran dentro del tinglado de utopía.

Así, la voz performativa que en principio parece aludir al deseo, enunciando un lugar propicio para el disfrute y el gozo, cuando comienza a “deformarse” provoca que aquellas imágenes paradisiacas adquieran una sensación diferente, similar a la falsedad y la mentira. Como comenta Castillo (2016):

La pérdida del Paraíso terrenal, del Jardín del Edén, obliga al hombre a “construir” modelos culturales semejantes [...] a dedicarse de lleno a la creación de paraísos artificiales. En torno a este concepto, a este “lugar” [...] se mueve una constelación de imágenes, de conceptos y de metáforas que expresan el afán del hombre moderno por organizar un “mundo de simulacros” (p. 14).

De esta manera, en esta sección se analizan los componentes que complementan al poema y cómo se desarrolla el performance en él para evidenciar las violencias que se generan y reproducen dentro del

entorno del paraíso turístico.

Como se ha comentado anteriormente, los artistas latinoamericanos se reapropiaron del significado de performance y, entre las muchas formas que encontraron para realizar su ejecución, decidieron usar su cuerpo como un acto que perturbara y expusiera su cotidianidad para resistir contra los regímenes de poder, las normas sociales y la censura. De tal forma que, en aquel momento donde la dictadura controlaba todos los medios, el cuerpo de los ciudadanos se convirtió en el espacio que no podían controlar, en el arma que se coloca al frente y al centro del ejercicio artístico y de resistencia. Así, el performance corporal adquiere un nivel de significado al operar como un acto vital de transferencia de la vivencia, el saber y la memoria social, además del sentido de identidad forjado en los contextos violentos que todavía se viven en nuestros países.

El performance es un acto de desafío y revelación para ir contra el sistema por medio del arte y el cuerpo, los cuales son usados como una herramienta de resistencia y denuncia. Y en el caso de Marijose, ella utiliza el cuerpo, y todo lo que puede usar o emanar de él, como la herramienta para visibilizar el sentido de identidad construido en torno al paraíso, y exponer el saber y las vivencias sociales de la violencia turística. Demuestra que el performance se construye y se reconoce como partícipe de lo real, pues su repetitiva actuación dentro de las zonas construidas como paradisíacas nos evidencia la distorsión de esos espacios perfectos y el derrumbe de estas construcciones, revelando el sistema económico y social que presiona a los individuos a desenvolverse dentro de la normatividad que conviene a los grandes emporios del *all inclusive*.

Marijose se vale del performance del cuerpo y lo conjuga con el uso de distintas herramientas y técnicas virtuales, tanto en su elaboración como en la forma en la que se difunde. El uso de lo digital/virtual en este performance no se desempeña como un mero agregado, sino que su empleo se encuentra intrínsecamente ligado a la ejecución del mismo, dotando a la obra de su carácter híbrido y por el cual se ha abogado desde el inicio. Para poder explicar de forma más detallada esta idea, es necesario mencionar que el video-performance se organiza en tres secciones, las cuales se diferencian una de la otra por medio de la distorsión de la voz. La primera unidad, que va del minuto 0:00 al 1:53, presenta una voz performática que goza de claridad. El segundo fragmento, que abarca del minuto 1:54 al 3:45, muestra el inicio de la distorsión del audio, aunque este todavía es entendible. Y, en el tercer segmento, del minuto 3:46 al 5:00, aumenta la distorsión de la voz al volverse más aguda, tener más vibraciones, ecos y ruidos de fondo.

Es importante aclarar que no solo me enfocaré en el análisis textual del poema, sino también en los aspectos sonoros y visuales que lo complementan. Es decir, pondré atención en la distorsión desde la sonoridad y cómo esta se convierte en el hilo conductor de la narrativa poética que se desarrolla gracias a cuatro ejes importantes: los personajes y sus movimientos, el vestuario, los escenarios

y los efectos de sonido.

De esta forma, comenzamos con los personajes, quienes son representados por dos actrices que van haciendo diferentes poses a lo largo de todo el video. Lo interesante es que estas posturas van cambiando según los distintos bloques. En el primero, los cuerpos se mantienen parados mientras se siguen moviendo de una forma seductora. Sin embargo, en el momento en que la voz dice “mira mis azules” el cuerpo adquiere una pose diferente, mostrándose sentado y de espaldas. Así pues, cuando se escucha “La iluminada que tendrías a mi lado” el cuerpo se hinca, adquiriendo, hasta entonces, una de las poses y movimientos más atractivos y seductores, aunque solo duren un instante. Seguidamente, cuando se menciona “No hay mayor deseo que estar conmigo” el cuerpo vuelve a erguirse, y, finalizando este bloque, el cuerpo retoma la postura de estar acostado en la arena.

La falta de distorsión de esta unidad corresponde a la construcción de un espacio paradisíaco repleto de elementos que seducen. De esta forma, las actrices serían no solo la representación corpórea que invita, tanto al espectador como al turista, a dejarse llevar por los placeres del edén hotelero, sino que también son la encarnación de aquellos individuos que son pertenecientes a la imagen del “Sea, Sun, Sand y Sex”, los que son consumidos. Pero, al ser todavía el primer bloque, este se configura como si fuera la primera visita del turista, su primer contacto con este mundo, donde todavía la violencia no es del todo notoria. Por ello, las poses parecieran mostrarse como una invitación y acciones consensuadas, lo cual se puede ver en las posturas erguidas de las intérpretes, en donde mantienen autonomía y control de su cuerpo. Si bien, de igual forma se realizan posiciones que aparentan “mayor sumisión”, como estar sentada o hincada, el hecho de que, en gran parte de la puesta en escena, hasta este momento las corporeidades todavía estén erguidas y en control de sus cuerpos significa que todavía no comienza la distorsión.

No obstante, cuando se escucha el verso “Todo lo que soy es para ti”, una de las chicas aparece acostada en la arena, postura que tendrá hasta el final del primer bloque. La pose, en conjunto con el verso, crea una narrativa de disposición y ofrecimiento, que también sirve como transición al segundo bloque, el cual inicia con la actriz en esa posición. En esta unidad, las actrices presentan una menor cantidad de movimientos: estar paradas, hincadas y acostadas. No obstante, solo en dos ocasiones su cuerpo se encuentra erguido, mientras que en el resto de la unidad se encuentran hincadas o acostadas. Esto es relevante, ya que es en este fragmento del video-performance donde comienza la distorsión de la voz y, conforme esta avanza, los cuerpos se muestran más seductores y consumibles.

Finalmente, al llegar a la tercera parte, donde la voz está tan distorsionada que es prácticamente inentendible, los cuerpos no aparecen erguidos en ningún momento y la mayor parte del tiempo se encuentran acostados e hincados. Sus movimientos son más frenéticos, subiendo y bajando, y acercándose a la cámara. Para este punto, la voz no es la única que se encuentra totalmente alterada, sino

que las corporeidades también se muestran invasivas y agresivas. El cuerpo es exotizado e hipersexualizado. El incremento de la deformación (sonora y visual), nos devela la cara verdadera del paraíso, un espacio de consumo que se edifica en la demanda, en el exceso e incluso en la ausencia de consentimiento.

De igual forma, la mirada que se tiene hacia el cuerpo también se encuentra permeada por aquellos instrumentos que utiliza, entre ellos la ropa. Durante todo el video, el vestuario de ambas modelos se basa de trajes de baño, enterizos y bikinis de colores y texturas llamativas, imagen que corresponde a la idea del hotel como un espacio de lujos e, incluso, excentricidad. Empero, la relevancia del uso de estas vestimentas radica, principalmente, en los espacios donde estas son utilizadas, pues, en locaciones abiertas, como la playa, el mar y la piscina, solamente se usa el traje de baño.

No obstante, en lugares cerrados, como en las habitaciones y restaurante del hotel, los bañadores se complementan con un pareo. El empleo u omisión de estas prendas según en qué parte del hotel nos encontremos, consolidan la manifestación de dominación sobre al cuerpo al estar sometido a las reglas del espacio paradisiaco. Sin embargo, esto no solo expone el control sobre los individuos, sino también reafirma su hipersexualización y consumo, ya que, aunque se use una prenda extra sobre los trajes de baño, estos pareos realmente no cubren el cuerpo, siguen permitiendo la exposición del mismo. Sin importar el lugar donde nos encontremos, el cuerpo nunca deja de ser consumido en el paraíso turístico.

Ahora bien, ya que se ha tocado, brevemente, uno de los ejes correspondientes a los escenarios, es preciso hablar sobre el orden en que estos aparecen, ya que este se construye como un perfecto recorrido del hotel. Para esto, es necesario situarnos como espectadores-turistas. El video inicia con una vista periférica del hotel, como si apenas estuviéramos llegando. Después de hacer el *check in*, los siguientes lugares que aparecen son el cuarto de hospedaje, el balcón y una vista directa del mar; pareciera que nos tomamos el tiempo de mirar los espacios de nuestra habitación. Seguidamente, somos guiados por el restaurante, en el cual nos reciben con un buffet, representación por excelencia del todo incluido. La próxima parada es la piscina, la cual suele encontrarse cerca de los restaurantes y áreas comunes, pues, además ser uno de los espacios más grandes y llamativos, sirve como preludeo para llegar al mar, el cual es el siguiente escenario. Cabe recalcar en que en el momento en que aparece el espacio de la piscina y el mar, la voz pronuncia “Mira mis azules”, generando una difusión entre los límites de la construcción turística y exótica sobre los espacios naturales. Así pues, las siguientes vistas rompen, de cierta manera, con el orden de “caminata guiada”, como si dejaran al turista recorrer el paraíso como le plazca.

El hecho de que el performance utilice la estrategia del *tour*, donde la voz y los personajes toman el papel de guías de turistas en el paraíso, permite a los espectadores ponerse en el rol del turis-

turista/consumidor y adentrarse de forma inmersiva en el paradisiaco *all inclusive*. Por medio de este recurso, podrán percibir la violencia a través de la distorsión y repetición de los elementos que se encuentran absorbiendo. Así mismo, este formato también revela que los escenarios no son inamovibles, de hecho, estos pertenecen a los mapas interactivos de *Google Maps*. Es así que, al no poder acceder de forma física al terreno de los hoteles, debido a la privatización y gentrificación, los cuerpos de las actrices son sobrepuestos sobre las imágenes. De esta manera, se usan estas herramientas digitales como un medio de ir contra el sistema y denunciar las violencias y restricción. Uno de los ejemplos más claros se observa en el minuto 1:43, pues aquí se ve como una de las chicas es insertada dentro del mar. No obstante, la edición de este fragmento permite distinguir el fondo real donde fue grabada, notándose, así, el sargazo. Aquí hay una desarticulación del artificio hotelero, pues esta falla en la *matrix* denuncia y visibiliza cómo en los espacios de libre acceso (playas públicas) y las zonas naturales son constantemente contaminadas debido a las prácticas de los grandes emporios hoteleros.

Así pues, este destrozamiento ambiental en pro del montaje de los entornos idílicos también es señalado por medio de los sonidos de fondo que igual acompañan a la voz performática. Estos elementos sonoros consisten en sonidos provenientes de la naturaleza, en específico de la fauna: pelícanos, los cuales se han insertado como parte del estereotipo del paraíso caribeño. Es entonces que, en el primer bloque, donde la voz no se ha distorsionado, el canto de los pelícanos se escucha fuerte y claro. En el segundo bloque, donde la voz comienza a deformarse (aunque todavía es entendible), los pelícanos han disminuido su volumen. Finalmente, en el tercer bloque, la voz es prácticamente inentendible a la par que el sonido de los pelícanos se ha hecho tan débil, que realmente no se escucha. Conforme la distorsión crece, se derrumban más las estructuras paradisiacas y se muestra el artificio de las mismas, los elementos sonoros de la naturaleza disminuyen, hasta ser casi inaudibles, representando cómo la máscara de lo “natural” se cae, revelando la falsedad del paraíso. Así, Marijose expone cómo cuando aumenta la distorsión-violencia del todo incluido, la naturaleza es domada, silenciada y violentada.

Conclusiones

Como se pudo observar, ambas composiciones desarrollan dos facetas del performance, siendo el poemario de Denisse el collage y el uso del cuerpo con Marijose, propiciando que ambas obras se manifiesten como actos de desafío y ante la edificación del edén turístico y las violencias que conlleva. Así mismo, el uso de las herramientas virtuales en su creación y difusión no solo pone en evidencia el carácter híbrido de los poemas, sino también permite que la denuncia que estos realizan sea más diversa, resuene con mayor fuerza y tenga una mayor difusión.

Referencias:

Agren, D. (2018). Cancún, el paraíso turístico convertido en enclave del narco. *elDiario.es*. https://www.eldiario.es/internacional/theguardian/cancun-paraíso-turístico-narcos_1_2221771.html.

Alavez San Pedro, M. (2017). Migración y violencia en Cancún: estudio de dos asentamientos irregulares. *Revista nuestraAmérica*, 5, 10. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6196209>.

Brooks, D. (2021,). Turismo de fiesta y narcomenudeo: la raíz de la violencia que se vive en los balnearios del Caribe mexicano. *BBC News Mundo*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-59201473>.

Castillo Moreno, A. (2016). *Locus amoenus* (Trabajo de fin de grado). Facultad de Bellas Artes de Málaga.

Castro, A. et al. (2021). Trabajadores de la construcción, bajo el yugo del crimen organizado. *Proceso*. <https://www.proceso.com.mx/reportajes/2021/3/28/trabajadores-de-la-construccion-bajo-el-yugo-del-crimen-organizado-260924.html>.

Denisse Pohls. (2019). Del color rojo vino al color negro fue. <https://denissepohls.wixsite.com/misitio/poemas-collage>

Fernandez, J. (2022). Q. Roo y narco: desde Villanueva hasta hoy. *El Debate*. <https://www.debate.com.mx/opinion/Jorge-Fernandez-Menendez-Razones-QRoo-y-narco-desde-Villanueva-hasta-hoy-20220126-0432.html>.

Kilgard, K. (2009) *Collage: A Paradigm for Performance Studies*. *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, 5(3). <http://liminalities.net/5-3/collage.pdf>.

Levy, P. (1995) *¿Qué es lo virtual?* París: La Découverte.

Loría, D. (2014). La escritura virtual y el discurso escindido en *El mal de la taiga* de Cristina Rivera Garza (Tesis de licenciatura, Universidad autónoma de Yucatán). <https://www.academica.org/david.loria.araujo/12.pdf>.

Marijose Romero. (2020). Me tienes ganas [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Y139wnUc-Wg>

Martínez, R. (2017). Ella es Doña Lety, la narco que controla la zona hotelera de Cancún. *El Sol de México | Noticias, Deportes, Gossip, Columnas*. <https://www.elsoldemexico.com.mx/mexico/justicia/Ella-es-Do%3%B1a-Lety-la-narco-que-controla-la-zona-hotelera-de-Canc%3%BA-232745.html>.

Méndez, E. (2020). Quintana Roo, único estado donde operan siete cárteles, dice Coparmex. *Diario de Yucatán*. <https://www.yucatan.com.mx/mexico/2020/1/7/quintana-roo-unico-estado-donde-operan-siete-carteles-dice-coparmex-160308.html>.

Nájar, A. (2017). Infierno en el paraíso: la sangrienta guerra que libra el narco en los principales balnearios y pueblos turísticos de México. BBC News Mundo. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-40809155>.

Real Academia Española. (2022). Collage. En Diccionario de la lengua española. Recuperado el 29 de mayo del 2023. <https://dle.rae.es/collage>.

S.A. (2022). Palimpsesto. En Diccionario de la lengua española. Recuperado el 29 de mayo del 2023. <https://dle.rae.es/palimpsesto?m=form>.

S.A. (2022). Virtual. En Diccionario de la lengua española. Recuperado el 29 de mayo del 2023. <https://dle.rae.es/virtual>.

Sánchez, H. (2019). Enfrentamientos públicos en Cancún, Quintana Roo. Archivos de Criminología, Seguridad Privada y Criminalística, 22. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6826781>.

Taylor, Diana, y Marcela Fuentes (eds). (2011) Estudios avanzados de performance. Fondo de Cultura Económica: México.

Vázquez, G. (2008) Recuerdo de Cancún. México, D.F.: Fondo Editorial Tierra Adentro.

ARTÍCULOS

VIOLENCIA Y REPRESENTACIÓN LITERARIA DEL MIGRANTE CHINO EN LA PAGODA DE PATRICIA POWELL Y LA CASA DE ABELARDO DE LEO SANDOVAL

Armida Elsa Moreno Lugo
Universidad de Sonora

Resumen

En el presente artículo se aborda el fenómeno de la migración china al continente americano y todo lo que conlleva el proceso de inserción y adaptación, estudiando las propuestas artísticas de dos autores americanos: *La Pagoda* de Patricia Powell y *La Casa de Abelardo* de Leo Sandoval. Considerando la tipología de la violencia de Johan Galtung en su propuesta acerca de la *violencia cultural* y desde una perspectiva comparatista, se exploran los sucesos narrados, poniendo en evidencia una sociedad americana en proceso de formación de identidad y el choque que supone el ingreso de extranjeros al territorio nacional.

Palabras clave: migración china, literatura comparada, tipología de la violencia, literatura sonoreña, literatura caribeña

Violence and Literary Representation of the Chinese Migrant in Patricia Powell's *The Pagoda* and Leo Sandoval's *Abelardo's House*¹

Abstract

This article addresses the phenomenon of Chinese migration to the American continent and all that the process of insertion and adaptation entails, taking into account the point of view of the artistic proposals of two American authors: Patricia Powell's *The Pagoda* and Leo Sandoval's *La casa de Abelardo*. Considering Johan Galtung's typology of violence in his proposal on *cultural violence* and from a comparative perspective, the events narrated in two novels are explored: which highlight in their stories an American society in the process of identity formation and the shock of the entry of

¹ Extracto de tesis para obtener el título de Maestra en Literatura Hispanoamericana.

Abstract from the thesis to obtain the title of Master in Hispanic American Literature.

foreigners into the national territory.

Keywords: Chinese migration, comparative literature, typology of violence, Sonoran literature, Caribbean literature.

Introducción

En la actualidad, la presencia de la cultura oriental en el occidente no parece ser muy fuera de lo común: desde los apellidos, rasgos físicos, música, moda y negocios que tienen su origen en la cultura asiática, día a día, estos guiños se pierden entre el océano de elementos que enriquecen el mestizaje que caracteriza a lo que en algún momento fue llamado el “Nuevo Mundo”. Si uno se acerca sin afán de analizarlo, pocas veces se reflexiona en el hecho de que esta presencia responde a una oleada de migraciones que iniciaron varios siglos antes y lograron poner en conflicto la variedad de elementos que aportaron a construir el horizonte cultural americano.

Varios fueron los territorios pertenecientes al continente americano que se vieron involucrados, sin embargo, para fines de este trabajo acotaremos a dos zonas geográficas específicas, dadas directamente por las obras elegidas como parte del corpus. En primer lugar, se encuentra la diáspora caribeña, aterrizada en Jamaica por parte de Patricia Powell y en segundo, el norte de México, representado por Sonora, espacio en el que Leo Sandoval ambienta su novela.

También, retomando una de las herencias del siglo XIX, se considerará el arte como herramienta de validación, promoción y expresión de criterios e ideologías que vieron la luz durante ese tiempo, y teniendo en cuenta que existe una inquietud alrededor del fenómeno de la migración china al occidente a durante ese siglo, no es de extrañar que surjan estereotipos, leyendas, y sobre todo, preguntas al respecto, entre las cuáles considero esencial plantear las siguientes para el punto de partida de esta investigación: ¿Cuál fue el discurso predominante con respecto a dicho fenómeno? y ¿Cómo fue esto representado en la literatura? El indagar en las respuestas de ambas, da pie a lo que a continuación se desarrolla.

La necesidad de emigrar: contexto socio-político de China y los territorios americanos a principios del siglo XIX.

Según Falck Reyes, en su artículo “La apertura de China y Japón en el siglo XIX”, para el primer país asiático no fueron extrañas los conflictos que desestabilizaron la estructura social del mismo, ya que su gobierno no estaba listo para enfrentar las consecuencias. De acuerdo con su recorrido histórico, seis rebeliones, las cuales se caracterizan por buscar una movilización en la economía y política, azotaron al país en ese siglo: la del Loto Blanco (1796 a 1804) en donde una secta religiosa y antimanchú se levantó en contra de la pobreza que imperaba en el campo. Otra lucha fue la del Taiping (1851 a 1864), que se caracterizó por tratarse de un territorio cercano a la frontera, por lo tanto, el poder la au-

toridad centralista se encontraba debilitado y era más bien controlado por los terratenientes quiénes tenían sus propias luchas internas. Lo anterior, originó el movimiento Taiping, liderado por un cristiano protestante, quien logró conquistar más de 600 ciudades amuralladas y como consecuencia, dejó el territorio de Shangai en el extranjero. Por otro lado, la de los musulmanes chinos del sudoeste y del noroeste entre 1855 y 1873, y cabe destacar la Rebelión de los Boxers, que se dio durante el 1898 hasta 1901. Lo relevante de ésta última es que se trataba de un movimiento campesino que tenía como objetivo “apoyar a los Qing y destruir a los extranjeros” (Falck Reyes, 2004:19-20).

Cabe destacar que los movimientos no sólo afectaron a nivel político, sino que permearon en el estilo de vida e ideologías de los ciudadanos, pues según Falck, durante esos años se dieron muchos cambios de manera vertiginosa: desde la manera de vestir, en las campañas contra el opio y el vendaje de los pies, circulación de periódicos, revistas y correos, lo que trajo como consecuencia nuevos patrones de organización económica y formas de gobernar el territorio (Falck Reyes, 2004: 22).

Es interesante detenerse a analizar cada uno de estos conflictos, ya que permiten darse una idea de las situaciones con las que el ciudadano promedio se vio involucrado, a fin de compararlas con las que se vino a encontrar al migrar a América, dado que en el contexto occidental se vivían situaciones similares a nivel político y social, pues las comunidades se encontraban en proceso de consolidación, con todos los matices que eso incluye.

Al acercarse a la historia del territorio de recepción, específicamente hablando de México, dan como resultado atisbos en el registro del Archivo General de la Nación que habla sobre el fenómeno migratorio, en donde se les atribuye a estas comunidades errantes la participación en el desarrollo socio-económico del país, dedicando un pequeño espacio a hablar sobre la xenofobia que los chinos tuvieron que experimentar en Estados Unidos, país al que, se asume de primera mano, deseaban llegar. Por otro lado, esta información logra aterrizar en algunas líneas que en México no se encontraron un panorama muy diferente al del país vecino, siendo en el área laboral en donde debido a la activa participación de los migrantes, éstos se vieron más vulnerables.

Por otro lado, en la página oficial de la UNESCO, Zhuang Guotu expande el área geográfica en la que se dio la migración china, apartándose de la mirada que apuntaba que las personas se dirigían solamente a países primer-mundistas, estableciendo comunidades o “diásporas” alrededor de los países en vías de desarrollo. Lo cual, vuelve prudente el buscar la mirada de otras comunidades, como lo es la América Insular.

En dicha entrada se menciona que si bien, este fenómeno se ha dado a lo largo de la historia en algo que denomina “oleadas”, en cada una de ellas se ha dado pie al desarrollo de estereotipos, los cuales llevan a la discriminación, evidenciando la percepción que el mundo occidental tiene del grupo migratorio.

Este último sitio, lo califica de “simplista”, “miope” e “irracional”, pues es difícil definir a un segmento tan grande de personas (Guotu, 2021).

Concluyendo, los registros históricos y análisis descritos en las páginas consultadas y en las recurrencias temáticas en las obras señaladas, da pie a cuestionarse sobre la representación e interpretación en la literatura sobre la violencia que el migrante chino enfrentó al llegar al continente americano.

En el caso del Caribe, se puede encontrar un estudio muy reciente, publicado en el 2015 titulado: “China y el Caribe: acercamientos, desconfianzas y desafíos”. Ahí, Dong Jingsheng hace un recuento histórico de las relaciones económicas que tuvieron lugar entre el país asiático y las comunidades caribeñas. En su descripción, destaca la inserción del migrante chino como mano de obra en los plantíos de azúcar a fin de reemplazar al esclavo negro. También, resalta cómo el Estado y las empresas fungieron como reguladores de las relaciones diplomáticas entre países.

El enfoque de este estudio es más bien recopilar registros de acontecimientos, que más tarde serán retomados por la autora jamaicana Patricia Powell en su novela *The pagoda*, como lo es el saqueo e incendio de los negocios establecidos por chinos.

En conclusión, los registros históricos de occidente reflejan una constante en el proceso migratorio: la violencia y abusos que sufrieron los individuos extranjeros al momento de llegar y en su deseo de adaptarse al nuevo territorio. La anterior afirmación resulta interesante, considerando que el norte de México y el Caribe se encuentran ubicados en espacios geográficos distanciados, así que no se podría argumentar que existe influencia ideológica o cultural directa entre uno y otro. Pues bien, esta investigación buscará profundizar en las evidencias encontradas en las novelas de la jamaicana Patricia Powell y el mexicano Leo Sandoval, comparando ambas novelas a fin de señalar las similitudes y diferencias en la representación de la adaptación del migrante chino al nuevo entorno geográfico, así como los diferentes niveles de violencia que denuncian en su narrativa.

La herencia del siglo XIX: la otredad puntualizada en la literatura.

A fin de tomar la postura desde la cual la literatura se convierte una herramienta para la distribución de ideas y entender las posturas ideológicas que permearon a los autores, es importante voltear a las funciones que las producciones literarias y periodísticas tuvieron durante el siglo XIX en América, contexto geográfico en el que se desarrollan las obras a analizar, y que trajo como consecuencia una serie de prácticas y concepciones acerca del uso de arte con una función didáctica, nociones que continúan vigentes hasta la actualidad.

Según Teodosio Fernández, en su libro *Literatura Hispanoamericana: sociedad y cultura*, el pueblo hispanoamericano se encontraba en un proceso de transición política, que vio repercusiones

en otras áreas, como la cultural, principalmente porque los autores de la época se movían en ambas esferas. Y como parte importante de la consolidación de los territorios, se encontró que el arte podría ser útil para lograr el fin deseado.

Fue fray Camilo Henríquez quien concluyó en que las facultades de la imaginación se desarrollaban antes que las del pensamiento, por lo cual reflexionó acerca del papel que los poetas en la preparación del pueblo para los filósofos y políticos. Así, la literatura encuentra su utilidad a partir de la capacidad que tuvo para la educación del pueblo. Es en este periodo de la historia del continente que la búsqueda de la emancipación mental cobra mayor fuerza, a partir de la libertad política.

Con respecto al pensamiento que cobró fuerza durante ese momento, se caracterizó un fuerte rechazo hacia todo lo que viniera de España, surgiendo una preocupación excesiva hacia la exaltación de lo producido dentro del territorio y una búsqueda de restauración en varios niveles.

Con eso, la relación entre ideales y literatura queda afianzada, lo que permite ver a ésta última como instrumento al servicio de quien escribe.

También, durante el siglo XIX, surge el pensamiento sobre la identificación de la otredad. Acerca de esto, Salma Abdul-Magied, en su tesis titulada *Othering, Identity and Recognition: The Social Exclusion of the Constructed 'Other'*, afirma que la identidad personal y la social están altamente relacionadas. “La identidad personal usualmente es la razón por la que a nivel social se identifica a una persona como el otro”. Al establecer este vínculo entre el individuo y la sociedad, se podría justificar el hecho de que exista un celo con respecto a todo lo que se relaciona con lo propio. Los nacionalistas fácilmente podrían afianzarse a la excusa que defiende el esfuerzo realizado para construir una identidad original, y cómo se señaló al principio del apartado, buscaron el fortalecimiento de los estereotipos al servicio de la consolidación nacional.

Un ejemplo de esto, es Francisco Bulnes en su libro *El porvenir de las naciones hispanoamericanas*, dónde refleja el pensamiento nacionalista al que anteriormente se ha hecho referencia en este texto. Este autor, presenta una clasificación de las razas con base en su alimentación. Para él, China se identifica como “la dieta del arroz” y realiza un esfuerzo por demostrar su inferioridad frente a las comunidades del Asia menor, como el imperio asirio, al cual le asigna el trigo. Sobre la cultura china, enuncia: “El imperio chino se ha conservado entre los colmillos de los conquistadores, sin ser totalmente devorado, por la misma razón que una virgen casta puede conservar su virginidad ante la lujuria de una reunión de sátiros” (Bulnes, 1899: 7). En esta visión, se considera al chino como irrelevante para la cultura superior y con “menos probabilidades de mantenerse independiente” (Bulnes, 1899:7).

Para fines de este estudio, se considera a esta obra como un ejemplo que evidencia con fuerza la dirección ideológica que tomaron los autores hispanoamericanos durante ese tiempo, y resulta inte-

resante profundizar en esta producción en específico pues el siglo XIX fue el escenario perfecto para el surgimiento de nuevos sistemas políticos, sociales y culturales, todo a raíz de los movimientos bélicos que caracterizaron los procesos independentistas de cada país perteneciente a Hispanoamérica. Es prudente analizar que parte del proceso de la búsqueda de libertad política, fue importante la construcción de una identidad propia, a fin de diferenciarse de las potencias políticas europeas que se encargaron por mucho tiempo de establecer en el nuevo territorio sus propias figuras, con el deseo de crear una extensión geográfica de la monarquía.

Es por lo anterior que no es de extrañar que los independentistas hispanoamericanos realizaran varios esfuerzos por emanciparse, más allá de las fuerzas gubernamentales, del yugo que significaba las ideologías que traían un orden social y cultural a los territorios de ultramar. En este periodo, la literatura fue una herramienta importante para la divulgación de estos nuevos modelos, basados en muchas ocasiones a partir de la apropiación de productos europeos ya existentes, sin embargo, con ciertas variaciones que volvían las producciones hispanoamericanas únicas y novedosas.

Tal era la intención de voltear a ver el mundo europeo que a nivel social existía la costumbre de realizar viajes a ese territorio, con el fin de adquirir experiencias que servirían para formar el carácter y sobre todo el intelecto del hombre blanco burgués quien, en su regreso a Hispanoamérica, se encargaría de producir sus propios productos artísticos que dieran sentido a su identidad nacional. Un ejemplo de lo anterior es Andrés Bello, quien en su biografía recolecta varios viajes, entre los cuales destaca uno a Inglaterra, en el cuál acompañó a otras figuras políticas importantes del momento. A pesar de que su estatus en dicha travesía era de aprendiz, apuntes de su biografía realizan una comparación entre el hombre que llegó a Londres en 1810 y el mismo que partió en 1829, concluyendo en que la oportunidad de estar parado en una plataforma privilegiada y exclusiva, alejado de las transformaciones violentas que se estaban dando en Venezuela en aquel momento, permitió el alcance universal que su pensamiento tuvo.

Biografías como las de Bello, permiten realizar conclusiones con respecto al perfil de quienes escribían en ese periodo de la historia: hombres blancos burgueses, con acceso a posturas filosóficas universales, con capacidad económica para solventar sus viajes y producciones artísticas y la fuerza de impactar no sólo en el área de la literatura, sino que contaban con la habilidad de moverse en otras esferas, como en el entorno político y social.

Otro ejemplo de lo anterior es el políticamente activo autor, Francisco Bulnes, quien según el sitio WikiMéxico, Bulnes nació el 4 de octubre de 1847 en la Ciudad de México. Realizó sus estudios en el Colegio de Minería y se recibió como ingeniero civil. En 1874 realizó un viaje a Japón con la comisión encargada de estudiar la trayectoria del planeta Venus por el disco del sol. Se encargó de escribir sobre dicha experiencia y plasmarla en su primer libro *Sobre el hemisferio norte once mil le-*

guas: impresiones de viaje. Fue fundador de la escuela Nacional Preparatoria y profesor en la Escuela Nacional de Ingeniería. Sin embargo, sus conexiones políticas lo hicieron destacar más, pues formó parte del círculo cercano de Porfirio Díaz, conocido como “los científicos”. Su pensamiento se caracterizaba por apoyar al porfirismo y sus ideas positivistas. Fue elegido diputado y senador durante el gobierno de Díaz.

Bulnes se caracterizó por sus firmes posturas ideológicas frente a los sucesos revolucionarios del país que se dieron durante los primeros años del siglo XX, durante los cuáles no desaprovechó la oportunidad de expresar mediante una columna en el *Universal* un fuerte rechazo por el movimiento revolucionario, al punto de exiliarse voluntariamente tras el triunfo de Carranza.

Fue justo antes, pocos años previos a que estallara la revolución mexicana, que publicó *El porvenir de las naciones hispanoamericanas* (1899), obra que resultó polémica al contener afirmaciones acerca de la composición de la sociedad hispanoamericana basada en estadísticas sobre su economía, historia y alimentación.

Sobre la obra citada anteriormente, no existen muchos estudios, sin embargo, ésta es considerada en el trabajo de Laura Giraudó, quien en 2016 realiza un estudio indigenista especializado en la dieta del indio. La autora toma las afirmaciones de Bulnes como punto de partida para la clasificación y control de las razas originarias de Hispanoamérica y cómo este pensamiento positivista sigue influenciando el deseo de reformar y regular la alimentación de los individuos pertenecientes a las comunidades autóctonas.

En su obra, Bulnes utiliza un lenguaje persuasivo, en dónde la seguridad que refleja no permite dudar de ninguna de sus afirmaciones. Comienza estableciendo los parámetros principales que utilizará para la clasificación de las razas y realiza un esfuerzo por justificar su postura sobre la superioridad de unas frente a otras. Para lo anterior, se apoya en datos científicos y números. A lo largo de su obra, sus clasificaciones le permiten realizar predicciones, país por país, de lo que considera sucederá con los territorios hispanoamericanos.

En conclusión, la obra de Bulnes refleja la influencia que el pensamiento positivista tuvo en la ideología de la clase dominante de la época en Hispanoamérica, en el cuál la literatura fue vista como una herramienta útil para educar a la sociedad, especialmente a todo aquél que entrara en la definición de “la otredad”. Éste último, como fenómeno que sirvió para diferenciar lo propio de lo ajeno, distinción que permeó fuertemente en la organización social con la que se encontraron los migrantes chinos que llegaron al continente americano.

Es en este contexto político e ideológico que se da la inserción de los migrantes chinos. Escenario que da pie a contar historias cómo las que Powell y Sandoval retratan en sus novelas.

Antecedentes en la literatura

Dada la naturaleza de este objeto de estudio, en primera instancia se encuentra un conflicto genérico, ya que es un tema que no sólo abarca el área de la literatura, sino que, al tratarse de un hecho histórico, es de esperar que roce con los límites de la sociología, psicología, antropología y otras ciencias sociales. Varios trabajos de investigación encuentran su motivación en el fenómeno de la migración china, los cuáles van desde artículos, revistas, hasta libros, pero es en la literatura que las experiencias particulares, juicios y reflexiones personales con respecto al tema, encuentran su máxima expresión.

En primer lugar, se destaca el que se ve reflejado de manera sutil en obras que corresponden al norte de México, como *La casa del dolor ajeno* del autor Julián Herbert, ubicado en Torreón, así como en la novela *La casa de Abelardo* del sonorenses Leo Sandoval. Encontrando en ambas, una constante: la violencia y el primer rechazo por parte de los nacionales frente al individuo que llega al norte el país.

Por otro lado, en la novela *The Pagoda* de la autora Jamaicana Patricia Powell se describe una situación muy similar a la que se presenta en las obras mexicanas, despertando un interés especial por analizar el proceso al que los migrantes se enfrentaron en su transición de territorio y cómo esto se reflejó en la literatura del occidente. Dicha violencia, es ejercida en varios niveles: económico, social, emocional y cultural, por mencionar algunos.

En el artículo “Looking In, Looking Out: The Chinese-Caribbean Diaspora through Literature—Meiling Jin, Patricia Powell, Jan Lowe Shinebourne”, la autora Judith Misrahi-Barak, rescata una serie de escritores que abordan el tema de la diáspora china en el Caribe, incluyendo la obra de Powell, afirmando al inicio que existe una invisibilización de escritores chinos en el Caribe. Algunos de los apuntes considerados relevantes para la investigación son los que señalan que la idea de China va más allá de la misma China y que para comprender la visión del caribeño frente a la diáspora china debe considerarse el impacto que la migración tuvo sobre el territorio en el que se asentaron. Por último, la autora señala sobre la narrativa de Powell: “This description could well be a description of the trans-Atlantic slave trade and it is precisely Powell’s point to shed light on the silent histories of these emigrants, exposing and equating their experiences to those of Africans or Indians” (Misrahi-Barak, 2012: 8).

En última instancia, cabe destacar que, si bien existen varios trabajos que consideran la novela de *The Pagoda* como parte de su corpus, éstos son abordados desde una perspectiva de género e identidad, lo cual, si bien será mencionado, solamente roza con la periferia de lo que en realidad concierne a este trabajo.

En el contexto mexicano es difícil encontrar estudios sobre las obras literarias producidas en el norte del país, como es el caso de *La casa de Abelardo* del sonorenses Leo Sandoval. Sin embargo,

al igual que en los estudios sobre el Caribe, es más común ver que este tema se aborde desde la perspectiva sociológica.

En el artículo “Racismo y nación: comunidades imaginadas en México”, Javier Treviño Rangel parte de la idea de que la motivación principal para la discriminación china en el territorio mexicano va más allá de la competencia económica que surgió a partir del ingreso de los migrantes al país, más bien las relaciones entre los dos países son reguladas a partir de la formación de la idea de *Estado – nación* de la sociedad mexicana de la época del porfiriato.

Una de sus bases, es la teoría de comunidades imaginadas en donde Anderson propone que es la misma sociedad la que “crea e imagina” a la comunidad y en su trabajo, Treviño busca ampliar el panorama proponiendo que México es un estado racialmente formado desde los orígenes de la conquista, donde el “indio” se construye a partir de una división de “lo español” y lo “no español”, afianzando una consciencia colectiva de nación en la que el racismo persiste, pues las minorías raciales son automáticamente descartadas, por lo tanto, rechazadas y discriminadas.

El autor insiste en que el migrante chino fue útil para el gobierno mexicano como mano de obra, visión que comparte con el Caribe, sin embargo, en México su movilidad dentro del territorio y la manera de relacionarse social, económica y culturalmente fue fuertemente regulada por el Estado, quien desplegaba, racionalizaba y diseñaba políticas de control social basados en la raza. Considera, por último, que la violencia ejercida sobre el chino fue consecuencia de la percepción que se tenía de éste en contraposición con el discurso hegemónico, que fue influenciado por Europa durante el porfiriato.

Es prudente considerar este análisis histórico para el estudio de la novela de Leo Sandoval, pues además de establecer una relación de los acontecimientos narrados en el texto con el contexto histórico, se toma en cuenta la postura ideológica desde la cual se parte para comprender las dinámicas de poder que se dieron en el choque de ambas culturas en el territorio mexicano.

Es de interés señalar las manifestaciones de la violencia relatadas en la literatura del Caribe y México ejercida sobre la comunidad china que tenía como objetivo establecerse en el occidente. Si bien, cada individuo tenía una intención muy particular para realizar el viaje, no podemos negar que los hechos que se desataron en China durante el siglo XIX, como lo fueron las rebeliones y la Guerra del Opio, dieron pie a desatar una ola de violencia en el país, que obligó a las personas a buscar un nuevo territorio en el cual asentarse. Y tal como lo señala la historia, sus esfuerzos por encontrar un lugar para desarrollarse de manera armónica, se vieron truncados. Es por eso que se plantea: si muchos de ellos se vieron en la necesidad de huir de un entorno bélico, vale la pena analizar cómo estos fenómenos sociales influyeron en la literatura del contexto político-social con el cual se fueron a encontrar.

Lo anterior pone la luz sobre aspectos de la cultura que se desarrollaba en América durante ese periodo, y al poner a la par dos territorios lejanos cultural y geográficamente, podríamos encontrar similitudes entre el pensamiento del Caribe y del norte de México. Lo último, llevando a reflexiones en torno a cómo estas comunidades receptoras perciben el desplazamiento de un grupo tan diferente en cuestiones lingüísticas, raciales, culturales, etc.

Por otro lado, se busca proponer un nuevo acercamiento a los estudios literarios de las producciones del estado de Sonora, considerando la trayectoria de Leo Sandoval como maestro y escritor. Sobre todo, su experiencia con las comunidades rurales e indígenas que le permiten mostrar una mirada nueva e interna de las minorías, detalle que se puede encontrar en su obra, un punto de vista diferente al que el discurso hegemónico que predomina. Mientras que, en la perspectiva caribeña, Patricia Powell ofrece una visión más contemporánea de un acontecimiento que ocurrió durante el pasado de su país, sin embargo, como podemos verlo en la novela, la violencia será también una constante en las dinámicas sociales de la comunidad jamaicana y los migrantes chinos.

Patricia Powell y Leo Sandoval se encargaron de retratar, cada uno de manera particular, una sociedad americana en vías de desarrollo que, durante su formación, se vio irrumpida por la constante introducción de personas extranjeras, choque en el cual se dieron una serie de intercambios culturales y relaciones sobre las que vale la pena reflexionar. Como ya se ha especificado, el foco está en la población china que migra a occidente, que es la constante en ambas novelas.

Representación social, comunidad nacional y violencia.

La propuesta teórico-metodológica recoge en primer lugar el concepto de *representación social* de Sergio Moscovici. Dice que *representación* está ligado directamente con el uso de imágenes, las cuáles son cargadas de simbolismo. Sobre lo anterior, en su obra “El psicoanálisis, sus imágenes y su público”, establece relaciones entre la opinión pública y las imágenes. Moscovici afirma que “Sabemos que la opinión, por una parte, es una fórmula socialmente valorizada a la que un individuo adhiere y, por otra parte, una toma de posición acerca de un problema controvertido de la sociedad”. (Moscovici, 1979: 30) Mientras que, de imagen, considera que: “Se la concibe como reflejo interno de una realidad externa, copia fiel en el espíritu de lo que se encuentra fuera de él”. También dice que “Podemos suponer que estas imágenes son una especie de “sensaciones mentales”, impresiones que los objetos y las personas dejan en nuestro cerebro” (Moscovici, 1979: 31). Con lo anterior, Moscovici llega a la conclusión que tanto *imagen*, como *opinión* resultan ser conceptos intrínsecamente ligados con el individuo injerto en una sociedad y su capacidad de recibir, procesar y valorizar la información que recibe.

En este contexto, la *representación social* se convierte en una “preparación para la acción” es decir

decir, modela y constituye los elementos en los que un comportamiento debe de tener lugar. Menciona que justo ahí es donde la opinión se convierte en un reflejo de la escala de valores de un individuo o colectividad (Moscovici, 1979: 32).

Moscovici concluye en que “La representación social se muestra como un conjunto de proposiciones, de reacciones y de evaluaciones referentes a puntos particulares, emitidos en una u otra parte, durante una encuesta o una conversación, por el “corazón” colectivo, del cual, cada uno, quiéralo o no, forma parte. Este corazón es, simplemente, la opinión pública, nombre que se le daba antes, y en la cual muchos veían la reina del mundo y el tribunal de la historia” (Moscovici, 1979: 45). Para Moscovici, a fin de cuentas, la representación social se vuelve un ejercicio de valorización que depende de las circunstancias que rodean su enunciación.

En conclusión, para Moscovici, existe una relación entre lo que la colectividad opina, las imágenes que se construyen gracias al consenso y a través de las cuáles se representan los juicios de valores que finalmente regularan el comportamiento de los individuos.

Martín Mora, quien también rescata el trabajo de Moscovici, afirma que, para el teórico, la representación social posee la característica de surgir en tiempos de crisis o en los que exista una necesidad de desambiguación (Mora, 2002: 8). Mora cita también a Tajfel, diciendo que las representaciones sociales deben responder a tres necesidades a) clasificar y comprender acontecimientos complejos y dolorosos; b) justificar acciones planteadas o cometidas contra otros grupos y c) para diferenciar un grupo respecto a los demás existentes, en momentos en que pareciera desvanecerse esta distinción (Mora, 2002: 8). Cabe destacar que, en las narraciones seleccionadas para este análisis, se cumplen con las características mencionadas anteriormente. Esto último, concierne al siguiente capítulo.

Por otro lado, acerca de sociedad, se recupera el concepto de “comunidades imaginadas” propuesto por Benedict Anderson, quien sostiene que la idea de comunidad nacional es construida o “imaginada” por los miembros de la misma (Anderson, 1993: 20). Se puede afirmar, entonces, que los criterios para la identificación con un territorio son arbitrarios, es decir, el juicio colectivo e individual influyen en la construcción de la identidad nacional. Entendiendo la nación como un artefacto que necesita ser organizado, es necesario analizar las relaciones que se dan entre los agentes que la conforman. Es por eso que el concepto de *poder* se vuelve relevante.

Sobre *poder*, Norberto Bobbio lo define como la capacidad que tiene el sujeto A de que el sujeto B haga lo que A dice. Éste afirma que el poder se instaura a través del lenguaje y toma forma en las instituciones, religiones, familia, educación, medio laboral y los medios de comunicación (Bobbio, 1997: 104). Por otro lado, de acuerdo a Foucault, el poder está presente en todas las relaciones: “hay millares y millares de relaciones de poder, de relaciones de fuerza, y por lo tanto, de pequeños

enfrentamientos, de micro luchas” (Foucault, 2012: 76).

Es aquí donde se recoge la propuesta de Johan Galtung sobre violencia cultural la cual la define cómo: “cualquier aspecto de una cultura que pueda ser utilizada para legitimar la violencia en su forma directa o estructural” y “hace que la violencia directa y la estructural aparezcan, e incluso se perciban, como cargadas de razón” (Galtung, 2016: 149). Esto justificaría los actos violentos que se describen en ambas historias, donde ninguno de los personajes que pertenecen al territorio receptor manifiestan remordimiento ante el trato que reciben los migrantes chinos.

Este autor también presenta una tipología de la violencia, la cual será proporcionará el fundamento teórico para clasificar los sucesos narrados en ambos textos. A continuación, la propuesta de Galtung:

Cuadro 1 Una tipología de la violencia

	Necesidades de supervivencia	Necesidades de bienestar	Necesidades identitarias	Necesidad de libertad
Violencia directa	Muerte	Mutilaciones Acoso Sanciones Miseria	Des-socialización Resocialización Ciudadanía de segunda	Represión, Detención Expulsión
Violencia estructural	Explotación A	Explotación B	Adoctrinamiento Ostracismo	Alienación Desintegración

(Galtung 2016: 150)

En el cuadro anterior, se escriben varios niveles en los que la violencia se ve manifestada, haciendo a su vez distinción entre la violencia directa y la violencia estructural. Para fines de este análisis, se considerarán únicamente las siguientes clasificaciones: sobre violencia directa, el recuadro de “necesidades identitarias” y cada una de las situaciones descritas. Mientras que para el apartado de violencia estructural, se retoma lo que corresponde a la “necesidad de libertad”. La razón de esta decisión es porque en el corpus a analizar, se encuentran expresiones violentas que califican dentro de las anteriores clasificaciones.

A grandes rasgos, si debiéramos clasificar de primera mano, concluiríamos en que el migrante chino, representado en ambas narrativas, sufre principalmente de alienación. Galtung señala que esta última puede ser entendida, en términos de socialización, como la internalización de una cultura, donde el que se ve agredido, es obligado a manifestar la cultura dominante y no la propia, por lo menos en público (Galtung, 2016: 152). Sin embargo, como se podrá ver durante el análisis del corpus, se vuelve más complejo, pues, aunque en menor medida, podemos encontrar otros tipos de manifestación, como la detención, represión y ciudadanía de segunda. Sobre esta misma clasificación, afirma

que: “Hay un doble aspecto: para ser «des-socializado» de la propia cultura es preciso ser resocializado en otra cultura; al igual que sucede con la prohibición y la simultánea imposición de una lengua” (Galtung, 2016: 152).

Sobre violencia estructural, Galtung afirma que esta última deja marcas no sólo en el cuerpo humano, sino también en la mente y en el espíritu. Los siguientes cuatro tipos pueden ser considerados como partes de la explotación, o como un refuerzo del aparato de dominación del sistema político y económico de la estructura (Galtung, 2016: 153).

Acerca de *adoctrinamiento y ostracismo*, Galtung percibe el primero en “la implantación de élites creadoras de opinión dentro de la parte más débil”, el cual considera se conjuga con el *ostracismo*, el cuál es “manipular la percepción de la ciudadanía con una visión muy parcial y sesgada de lo que sucede, adormeciendo el sentimiento del reconocimiento personal y el sentido de la dignidad personal y social, evitando la formación de conciencia de clase” (Galtung, 2016: 153).

En cuanto a la ciudadanía de segunda clase, Galtung toma el ejemplo de la relación entre el pueblo Israelita y Palestino, dónde el primero “explota” al segundo. Según él, se pueden encontrar varias evidencias de esto: los esfuerzos para hacer que los palestinos se vean a sí mismos como perdedores, acepten su condición y aspiren únicamente a alcanzar una ciudadanía de segunda clase por haberse acostumbrado a ella; la entrega de pequeños segmentos de actividad económica; y además, se les mantiene fuera de la sociedad judía, tanto dentro como fuera de la Línea Verde, mientras se promueve su fractura mediante la implementación de políticas del corte *divide et impera* (Galtung, 2016: 159 - 160).

Por último, para el análisis se considerará la postura de Ángel Rama sobre “transculturación”. Rama, citando a Ortiz dice:

Entendemos que el vocablo “transculturación” expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturación*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial deculturación y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación*. (Rama, 2008: 39).

Como propuesta metodológica el presente análisis considera la clasificación de los actos violentos descritos por Galtung y se rescatarán ejemplos de éstos en las novelas del corpus, a fin de concluir con reflexiones en torno a las dinámicas sociales que surgen a partir de la inserción del ser migrante en el territorio de recepción..

Manifestaciones del rechazo: una tipología de la violencia.

Tanto Leo Sandoval como Patricia Powell desarrollan en sus historias las experiencias de dos migrantes chinos en el continente americano. En *La Pagoda* se introduce a Lowe, envuelto en el clima tropical de Jamaica. Mientras que *La casa de Abelardo* el personaje principal es Abelardo, quién encuentra un lugar para establecerse en la calurosa ciudad de Hermosillo, Sonora. Ambos, durante su estancia en los territorios de recepción se enfrentan a varios factores que la migración tiene como consecuencia: la adaptación al nuevo entorno, la relación no tan pacífica con los locales, la adquisición de una nueva lengua, cultura y formas de trabajo. Sobre todo, el ir y venir que significa en la identidad nacional de un individuo que se encuentra sumergido en las diferentes diásporas que se dieron a lo largo del territorio. En ambas historias no sólo se explora el presente descrito en la narración, sino que establece una conexión entre los acontecimientos del pasado que tienen influencia directa con el destino de los personajes. Tanto Sandoval como Powell retoman acontecimientos históricos que se vivieron en el oriente y occidente durante principios del siglo XIX, tales como las grandes oleadas de migraciones dirigidas a los territorios americanos, su papel como mano de obra en las plantaciones de azúcar en el Caribe y como mano de obra en México y abordan especialmente, las dinámicas sociales en las que las comunidades de ciudadanos originarios de china se vieron inmersos.

Antes de comenzar, cabe destacar que la extensión y construcción de ambas novelas es totalmente diferente, sin embargo, manifiestan una intensidad similar: honrar la memoria, recuperar el origen y en el camino, exponer el difícil proceso de adaptación de los extranjeros en el territorio al que cada escritor corresponde. En *La Pagoda*, Patricia Powell profundiza un poco más en la psique de los personajes, ofreciendo una historia más dramatizada que la mexicana con la que es contrastada, principalmente recurriendo a un narrador omnisciente. Sobre su propósito al redactar la novela, en una entrevista realizada a la autora que puede ser consultada en su página web, esta afirma que una de las motivaciones para escribir esta novela es el deseo por profundizar en la experiencia china en Jamaica, para lo cual es necesario adquirir un punto de vista empático. Por otro lado, es difícil encontrar información descrita por el mismo autor sonorense sobre su obra, sin embargo, en los agradecimientos, menciona que este texto, considerado por él mismo como narrativa de ficción, debe ser entendido en un contexto de relato (Sandoval, 1990: 3). Leo Sandoval dedica el texto a la memoria de Alejandro Juanz, primer restaurantero de comida oriental en Hermosillo, Sonora. El autor sonorense también recurre a un narrador que va recolectando los testimonios de todos los que rodean a Abelardo.

Cabe destacar que otra de las similitudes principales es que ambos autores decidieron incluir en las narraciones, de manera directa e indirecta, las manifestaciones de la violencia que están registradas históricamente y que sufrieron los migrantes por parte de los locales.

En resumen, ambos autores manifestaron que la motivación principal de escribir sus novelas fue el deseo por recuperar la memoria de las generaciones de migrantes chinos que se vieron especialmente

vulnerables en los territorios de ultramar.

Recordando lo que Galtung considera cómo “necesidades identitarias” y “alienación” la cual implica pérdida y ganancia y por lo tanto una modificación en los parámetros culturales del individuo, así como lo que Rama propone sobre la “transculturación”, este artículo se enfocará principalmente a profundizar en los acontecimientos narrados en las novelas que califican para dichas categorías.

Necesidades identitarias en La Pagoda y La casa de Abelardo.

Lowe es un migrante chino quien se dedica enteramente al comercio en la isla de Jamaica. Para éste, su establecimiento representa una estabilidad, la cual se ve truncada en el momento en que es vandalizada, dejándola por completo en cenizas. En el proceso de reconstrucción, saldrán a la luz heridas ocultas relacionadas con su propia identidad que, de no ser por el siniestro, hubieran permanecido ocultas. Mientras que Abelardo es un migrante chino quien se establece, en primera instancia en la ciudad de Hermosillo, Sonora e igual se desarrolla como un comerciante. Su tienda, Mariposa Vieja, se convierte en el sustento principal de su familia. Leo Sandoval cuenta en esta historia la vida de un extranjero que logra, contra todo pronóstico, adaptarse en un horizonte cultural totalmente diferente, enfrentándose al racismo, las dificultades del entorno y choques con el lenguaje. Al final, la historia de Abelardo es una historia de aparente éxito, pues logra entrar en las dinámicas sociales, sin embargo, el autor no deja de lado las dificultades a las que se enfrentó.

Resulta de interés señalar las manifestaciones de la violencia relatadas en las historias propuesta por Powell y Sandoval, dado que éstas presentan una constante y tienen una fuerte relación con la identidad de Lowe y de Abelardo.

Atendiendo a lo que Galtung afirmaba sobre la violencia estructural y cómo ésta puede “dejar marcas en la mente y espíritu” (Galtung, 2016: 153), se puede afirmar que el estar inmerso en un ambiente tan hostil puede tener repercusiones evidentes en el plano emocional. También, hay que considerar que en ambas historias está presente una fuerte carga ideológica, alimentada por las ideas nacionalistas que permeaban en el continente americano, gracias a los movimientos independentistas que se dieron durante el siglo XIX.

Para Lowe, el hecho de encontrarse en un territorio tan lejano al original despierta emociones cómo nostalgia, lo cual es evidente por la cantidad de veces que él hace referencia a la cultura china y a su familia. Destaca el tipo de persona que era cuando salió de dicho país y cómo el carácter de su papá influyó en él. Lo describe como “un hombre con demasiadas visiones. Un hombre lleno de fantasías” (Powell, 2019: 223) y a él cómo “una niña llena de las fantasías de su padre. Una niña embarazada con los sueños de su padre” (Powell, 2019: 224). También expresa confusión al no saber en qué momento inicia o termina su verdadera identidad: “De repente, Lowe se sintió exhausto. De

repente se sintió agobiado por sus disfraces, sobrecargado por su propia farsa, por el laberinto de mentiras, por su exceso de imaginación, ese yo que ya no tenía significado inherente y en su lugar apenas era una antología de ficción. A veces no sabía dónde comenzaba una cosa y terminaba la otra” (Powell, 2019: 203).

Por otro lado, Powell utiliza una metáfora para expresar la relación que existía entre la tienda y la misma identidad del personaje y el sentimiento desesperanza: “Para él en cambio la vida se había detenido. Ahora no tenía vida. Se la habían calcinado. Lo habían dejado sin nada” (Powell, 2019: 214). Sin embargo, reconoce que éste es un evento catalizador en la vida del personaje pues, si bien la crisis vino a desestabilizar, se encontraba también un sentimiento de libertad, pues “por primera vez podía decidir qué era lo que quería hacer con su vida. Ese destino ahora, en medio de esta tragedia, le estaba dando las riendas de su vida” (Powell, 2019: 72).

Para Abelardo, el proceso que vivió desde que llegó a las costas mexicanas, estuvo cargado de emociones. La primera vez que se hace referencia en la novela de Leo Sandoval, es cuándo éste describe la caravana de chinos recién llegados. Estos, descritos como una “caravana de tristeza”, quien sobrevive por pura misericordia, sin embargo, fuertemente estigmatizada y marcada por un sombrero muy característico (Sandoval, 1990: 21). A pesar de ser un hombre reconocido por su esposa como alguien de “carácter frío” (Sandoval, 1990: 28), a lo largo de la historia demuestra experimentar varias otras repercusiones en sus emociones que posteriormente lo obligan a tomar acciones, como lo es cuando “sintió toda la carga de la discriminación racial” cuando un claro rechazo por parte de la población local era esparcido por el territorio por medio de los medios de comunicación e incluso las leyes.

Abelardo no deja de ser, a fin de cuentas, un hombre soñador. Consciente de la persecución y el dolor que ésta causa, pero con sus ojos puestos en la esperanza futura. En la página 54, Sandoval le da voz y dice: “Espelo, obselvo, escucho, pero este chino sabe que algún día no habrá persecución, algún día dos pueblos, como el tigre y el venado bebelán agua del mismo aloyo aunque al otro lado de la selva los otlos se estén moldiendo” (Sandoval, 1990:54).

Otro aspecto importante sobre la cultura es el lenguaje. Y en ambas historias se maneja de manera diferente. En *La Pagoda* el personaje principal presenta una relación complicada con su lengua materna, dado que el proceso que ha vivido lo ha llevado a olvidarse de ella. Esto lo podemos ver en el momento en el que el mismo Lowe expresa el deseo por encontrarse con sus connacionales, quienes también viven en la isla de Jamaica y siguen conservando rasgos de la cultura china, entre ellos el idioma. Para él, se ha vuelto como “clave morse” la cual ni si quiera entendía (Powell, 2019: 74) dado que tanto el hakka como el cantonés se le han atrofiado (Powell, 2019: 78), lo cual sería comprensible en un entorno en el cual se ve obligado a olvidarlos y a adquirir un nuevo código de comunicación

verbal. Por último, este tipo de violencia relacionada con su identidad nacional, puede verse en la manera en la que Lowe pierde el interés de compartir con su descendencia las historias de su gente porque “no encajan” con ese nuevo entorno, “lleno de gente morena, y la melodía resultaba totalmente equivocada contra el estruendo de este nuevo discurso con su banda sonora de botellas reventadas, este nuevo terreno y este ritmo de vida cargado de hostilidades y oportunidades” (Powell, 2019: 270). Lo anterior mencionado, es una manifestación de lo que la ciudadanía de segunda puede llegar a causar en un individuo.

En el caso de Abelardo, su relación con el lenguaje también es abordada, pero de una manera diferente. En este caso en particular, él no sólo se remitió a aprender un lenguaje en particular, sino que llegó a adaptarlo, con cierta resistencia. Los diálogos de Abelardo presentan la particularidad de que el fonema “r” es intercambiado por “l”, cómo lo podemos ver desde su primera intervención en la página 12: “Pues pala mí que siga haciendo muñecos, pelo no dejes use secadoles, falta secadoles en la cocina” (Sandoval 1990:12).

Otro momento importante y que demuestra la resistencia de parte de Abelardo por abandonar por completo el idioma es cuando tiene un encuentro con el José, en el que el yaqui lo encuentra escribiendo una carta a sus paisanos que se encuentran en Cananea y Mexicali. Es en esa interacción, en la que el oriundo de sonora lo cuestiona al respecto y el extranjero se toma un momento para explicarle cómo funcionan los símbolos, que se manifiesta el deseo por seguir preservando este aspecto importante de la cultura. Sin embargo, la violencia cultural a la que hace referencia Galtung, sigue estando presente, pues en esta escena el indio José funge como contraste, una manera de marcar las diferencias que exotizan al personaje chino.

Para continuar hablando sobre las necesidades identitarias que se observan en la novela de Powell, se destaca la diáspora china que se ha consolidado en el territorio caribeño. Este grupo conforma una porción importante de la comunidad y ésta se fortalece en los lazos que los miembros manifiestan. Lo anterior atiende a la idea de comunidad y la noción de pertenencia que persiste en los individuos y cobra sentido lo que afirma Anderson: “en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión” (Anderson, 1993: 23). Lowe y el resto de compatriotas chinos “imaginan” que son parte de una pequeña nación dentro de América. Podemos ver esto en el hecho de que Lowe, después de haberse envuelto en una dinámica de opresión en donde su propia identidad se ha visto comprometida, por fin después de un suceso trágico se encuentra cuestionando varios aspectos de su propia identidad, entre los cuáles una de las primeras cosas que surgen es la deuda que tiene con su propia cultura.

Lowe reconoce desde el inicio de la novela que es parte de una pequeña comunidad de chinos en Jamaica que han sobrevivido gracias al intercambio que sucede entre ellos y el apoyo que se dan

entre los mismos miembros de la comunidad. Las interacciones que tiene con la señora Heyson, quién canta “las canciones de su infancia que nunca le contó a su hija” (Powell 2019: 272) y la lección que ésta le da a Lowe al decirle: “No es tanto por nosotros, sino para este bebé que crece y olvida. No podemos dejar que olviden” (Powell 2019: 272), así como con el resto de chinos pertenecientes a la diáspora, resuenan en el deseo del personaje de hacer algo para las generaciones que está consciente, están por venir. La hermandad que Kywing fortalece al ofrecerle ayuda a Lowe justo después de que su tienda es incinerada, es un ejemplo (Powell 2019: 80) y el deseo de Lowe por hacer de un memorial (Powell 2019: 264) y posteriormente construcción del centro educativo en el lugar en el que antes se ubicaba su tienda, es otro. Pero especialmente este concepto de comunidad imaginada se manifiesta en la complicada relación que el personaje tiene con su hija, la cual el reconoce no sabe nada de su cultura. El cargo de la responsabilidad de saber que es él quien está a cargo de transmitirlo y la culpa al reconocer que ha fallado a su labor, son dos de los motores principales en la búsqueda de liberación de Lowe.

Por último, se cumple el concepto de Anderson en el modo en el que la comunidad china en Jamaica es conformada y es a partir de una amplia diversidad de personas, valores y el reconocimiento de que no son de aquí ni de allá, pero comparten la esperanza de volver. A pesar de presentar tantas diferencias, es más fuerte la semejanza de provenir de un mismo lugar (Powell 2019: 86). Con todo lo anterior, se puede concluir en el hecho de que la diáspora china sobrevive porque los migrantes chinos resisten, aunque sea en esa pequeña oportunidad, limitada espacial y temporalmente, a renunciar por completo a sus raíces.

Mientras que, en el caso de Leo Sandoval, pocas son las veces en las que se hace referencia a los chinos como una comunidad. Esta es una de las diferencias que encontramos en las narraciones: a pesar de que el autor sí reconoce la presencia de otros connacionales de Abelardo en el territorio, en su historia éstos no forman una hermandad como es en el caso de *La Pagoda*. En este caso, el autor sonoreense presenta a pocos, pero muy variados personajes chinos aparte de Abelardo. En primer lugar, está Tomás, quien se encuentra en la cárcel por ser parte de una mafia que “causaba preocupación y coraje entre los chinos pacíficos y los mexicanos” (Sandoval 1990: 36) hombres cuyo interés, más tarde se revela es reclutar “varios chinos, de los mismos que traían pistolas alemanas, de esas que no truenan, para matar a chinos y no darse cuenta de quién los mata” (Sandoval 1990: 38). Tomás representa, a fin de cuentas, otra víctima de un sistema que criminaliza al migrante y por cuestiones económicas se ve obligado a entrar en una dinámica social y económica no ideal.

En el caso de Abelardo, él encuentra su comunidad en los mismos pobladores de sonora. En las dinámicas sociales en las que él se ve envuelto, Sandoval destaca su relación con José, un indio Yaqui quién, en verse en similitud de condiciones, es decir, alguien considerado como un ciudadano

de segunda clase dado su origen étnico, le brinda apoyo al extranjero. José es quien le renta las tierras que más adelante serían el huerto de Abelardo. Es el yaqui quien también le presenta a su futura esposa (quién resulta ser la hermana de su mejor amigo), así como quién a lo largo de la historia, lo involucra en un círculo social que lo vuelve en alguien fácil de identificar en la comunidad.

Estos últimos ejemplos, sobre Lowe y Abelardo, evidencian cómo la idea de nación se crea de manera arbitraria en la mente de cada individuo.

Alienación y transculturación en el personaje de Lowe y Abelardo.

Debemos considerar que en lugar de recepción de Lowe y Abelardo, se vivían procesos políticos y culturales complejos. Entre las propuestas teóricas que profundizan en los movimientos que surgieron durante siglo XIX en el continente americano, se considera la postura de Ángel Rama sobre “transculturación”, concepto que aborda en su libro *Transculturación narrativa en América Latina*. En él realiza una reflexión en torno a los efectos que genera la introducción de una cultura dominante a una subyugada: los procesos de resistencia, pérdida, adquisición y producción que el choque de sistema de pensamientos y concepción de la realidad, realiza. La propuesta de este trabajo es que lo antes dicho se puede ejemplificar con la construcción de personajes como Lowe y Abelardo.

Rama reconoce en el primer apartado de su libro *Transculturación narrativa en América Latina* el hecho de que el intercambio que se dio durante la conformación de lo que ahora se conoce como Latinoamérica fue bastante violento y tuvo como consecuencia una nueva producción motivada principalmente por un deseo de independizarse de las culturas dominantes (Rama 2008: 15). Esta búsqueda de libertad política, fue importante para la construcción de una identidad propia, a fin de diferenciarse de las potencias políticas europeas que se encargaron por mucho tiempo de establecer en el nuevo territorio sus propias figuras, con el deseo de crear una extensión geográfica de la monarquía.

Lo afirmado por Rama, lleva a reflexionar acerca del siglo XIX, el cual fue el escenario perfecto para el surgimiento de nuevos sistemas políticos, sociales y culturales, todo a raíz de los movimientos bélicos que caracterizaron los procesos independentistas de cada país perteneciente a Hispanoamérica. Es prudente analizar que parte del proceso de la búsqueda de libertad política, fue importante para la construcción de una identidad propia, a fin de diferenciarse de las potencias políticas europeas que se encargaron por mucho tiempo de establecer en el nuevo territorio sus propias figuras, con el deseo de crear una extensión geográfica de la monarquía.

Tal cómo lo afirmaba Ángel Rama, no es de extrañar que los independentistas hispanoamericanos realizaran varios esfuerzos por emanciparse, más allá de las fuerzas gubernamentales, del yugo que significaban las ideologías que traían un orden social y cultural a los territorios de ultramar.

En resumen, las oleadas migratorias de ciudadanos chinos a occidente que se produjeron durante el siglo XIX, tienen como consecuencia una serie de productos culturales nuevos creados a partir del choque con las perspectivas de mundo poscoloniales, las producciones literarias utilizadas para la afirmación y distribución de las ideas nacionalistas con la cultura correspondiente al país asiático.

En el caso de Lowe y Abelardo, la construcción de la identidad nacional en este caso en particular, debe entenderse como un encuentro. Dos culturas muy diferentes que se fusionan y modifican visiones, estilos de vida y maneras de pensar, en dónde una prevalece sobre la otra y se da un intercambio lejos de ser pacífico. Recordando la propuesta de Galtung sobre violencia cultural, entendida como “cualquier aspecto de una cultura que pueda ser utilizada para legitimar la violencia en su forma directa o estructural” y “hace que la violencia directa y la estructural aparezcan, e incluso se perciban, como cargadas de razón” (Galtung 2016: 149), se justificarían los actos violentos que se describen en la historia, donde ninguno de los personajes que pertenecen al territorio receptor manifiestan remordimiento ante el trato que reciben los migrantes chinos.

A continuación, se retoma otro aspecto de lo que Galtung considera como “alienación” el cuál es: “la utilización de factores externos, sociales, económicos o culturales para desmotivar, limitar o condicionar la libertad personal y colectiva de la sociedad que, combinada con la desintegración del tejido social, evitando la cohesión de sus componentes, lo que evitaría su posible movilización” es decir, todo aquel sistema fortalecido por una serie de creencias que obligan al individuo a integrarse en una dinámica social en específico. “Alienación”, implica también, una pérdida de varios elementos de la cultura propia cultura que son remplazados por la nueva dominante (Galtung 2016: 152) y tanto en *La Pagoda*, como en *La casa de Abelardo*, Lowe y Abelardo se ven forzados a mimetizarse en un horizonte cultural extraño y lejanos para ellos y por consecuencia a entrar en una dinámica social y económica impuesta por otros. En el caso de *La Pagoda* por Cecil, el hombre quien le facilitó su acceso y estancia en la isla y a quien le debía su tienda, pues fue quien la patrocinó desde hace más de 30 años (Powell 2019: 40). El hecho de que éste tuviera esa deuda emocional y hasta económica con Cecil, lo vuelve vulnerable ante la imposición de ese modelo: uno en el que Lowe debe dedicarse a lo que alguien, con mayor poder, le designó. Este modo de ganarse la vida y obtener un estatus social en el nuevo territorio, se aleja a la vida que él estaba acostumbrado en china y estaba seguro sería su destino: dedicar su vida a navegar los mares.

Para Abelardo, la situación se vuelve especialmente complicada pues es la misma legislación la que lo obliga a establecerse en un barrio en específico y que volvió su matrimonio algo ilícito, ya que oficialmente se prohibieron los matrimonios entre mujeres mexicanas con individuos chinos (Sandoval 1990_ 46). En los periódicos se inició una campaña anti-china que provocó que fuera de

los establecimientos se leyeron letreros diciendo “No chinos, no chinos” (Sandoval 1990: 47), lo que generaba discriminación y empujaba a los ciudadanos originarios del país asiático a estar ubicados en un estrato social en específico.

Conclusión

En conclusión, según Ángel Rama, en el choque violento que se dio desde el proceso de colonización y consiguiente emancipación se produce una nueva propuesta en las producciones literarias. Como consecuencia de esto, vemos la construcción de personajes como los retratados por Patricia Powell en su novela de la pagoda, quienes representan la realidad que se vivió en el horizonte cultural de occidente durante el siglo XIX, donde existe un proceso de transculturación, en el que ambas perspectivas conviven, se alimentan la una de la otra y permiten el surgimiento de una nueva postura. Cabe destacar también que la conformación de la identidad nacional del personaje presentado por Patricia Powell en la novela *La Pagoda* se ve rodeada de oposición. No se puede ignorar la fuerte influencia del rechazo que tuvo la introducción de Lowe y Abelardo en tierras lejanas, las dinámicas sociales y los propios procesos internos de los personajes en la propia percepción de su nacionalidad. En los últimos capítulos de las novelas, podemos ver que cada uno se siente más feliz y pleno cuando se dedica enteramente a trabajar en la construcción de un legado que va fuertemente ligado con su cultura original. El sujeto encuentra realización una vez que ha superado las pruebas y no se encuentra tan preocupado por la adaptación sino por hacer lo que le corresponde. Una vez que siente paga la deuda con su cultura logra hacer las paces con su comunidad actual. Finalmente, esto último abre un espacio para reflexionar en el impacto que tiene el proceso de la transculturación, violencia y necesidades identitarias a nivel del individuo.

Gracias a las aportaciones de Galtung y Anderson, así como de las producciones artísticas como las de Powell y Sandoval podemos darnos cuenta de que existe una relación entre la violencia cultural y el proceso de inserción del individuo en la sociedad, así como en su idea de nación, independientemente de su ubicación geográfica.

Por último, cabe destacar que el proceso de introducción de los migrantes chinos al territorio americano ha tenido repercusiones hasta nuestros días. La evidencia está en la cantidad de análisis que existen al respecto, incluido este. El interés por este tema evidencia el hecho de que vivimos en un mundo globalizado, donde la interacción entre diferentes culturas produce fenómenos interesantes, como el de la migración, creando nuevos productos culturales, propiciando una nueva visión de mundo.

Referencias:

- “Francisco Bulnes”. WikiMéxico, <https://t.ly/ycOQa>. Accedido el 20 de mayo de 2023.
- “La Filosofía Positivista”. [memoriachilena.gob.cl](https://t.ly/7H-Xn), 2021, <https://t.ly/7H-Xn>.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Archivo General de la Nación. “Un análisis de la migración China a México a través de documentos que el #AGN resguarda”. Gobierno de México, 15 de mayo de 2021, <https://t.ly/wueIB>.
- Bobbio, Norberto (1997) *Estado, gobierno y sociedad*, México: FCE. pp. 101-127.
- Bulnes, Francisco. *El porvenir de las naciones hispano americanas ante las conquistas recientes de Europa y los Estados Unidos*. México, Impr. de M. Nava, 1899.
- Falck Reyes, M. E. (2004). *La apertura de China y Japón en el siglo XIX. México y la cuenca del pacífico*, 7(21), <https://t.ly/4DoAD>.
- Fernández, Teodosio. *Literatura Hispanoamericana: sociedad y cultura*. Akal / Hipecu / 38, 1998.
- Foucault, Michel (2013) *El poder una bestia magnífica. Sobre el poder, la prisión y la vida*. México: S. XXI Editores.
- Galtung, Johan. “La violencia: Cultural, estructural y directa”. *Cuadernos de estrategia*, n.º 183, 2016, págs. 147–68, <https://t.ly/KSmiG>.
- Guotu, Zhuang. “La larga historia de los chinos de ultramar”. UNESCO, abril de 2021, https://t.ly/k_6XP.
- Jingsheng, Dong. “China y el Caribe: Acercamientos, desconfianzas y desafíos”. *Nueva Sociedad*, n.º 259, 2015.
- Misrahi-Barak, Judith. “Looking In, Looking Out: The Chinese-Caribbean Diaspora Through Literature—Meiling Jin, Patricia Powell, Jan Lowe Shinebourne”. *Journal of Transnational American Studies*, vol. 4, n.º 1, 2012, <https://t.ly/3Lb5r>.
- Mora, Martín. “La teoría de las representaciones sociales de Serge Moscovici, 2002. *Atenea Digital* 2.
- Moscovici, Serge. *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Buenos Aires: Huemul, 1979
- Powell, Patricia. *La Pagoda*. Lasirén Editora, 2019
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. El Andariego, 2008.
- Sandoval, Leo. *La casa de Abelardo*. Editorial Yescas, 1990.
- Treviño Rangel, Javier. “Racismo y nación: Comunidades imaginadas en México”. *Estudios Sociológicos*, vol. XXVI, n.º 78, 2008.

ARTÍCULOS

DUELO Y VIOLENCIA CONTRA LAS MUJERES EN VIOLETA AHORA RESPIRA CON BRANQUIAS (2021) DE ALLAN FABRICIO PÉREZ: UNA LECTURA DESDE LA POLÍTICA CULTURAL DE LAS EMOCIONES

Raquel Victoria Wintter Vargas
Universidad de Costa Rica

Resumen

En este ensayo¹ se analiza la representación del duelo y la violencia contra las mujeres en *Violeta ahora respira con branquias* de Allan Fabricio Pérez (2021), a partir de la propuesta de Sara Ahmed en *La política cultural de las emociones* (2015) y los estudios de género. Se encuentra que la culpa que experimenta el protagonista durante su duelo es una emoción construida social y culturalmente sobre los estereotipos impuestos a los hombres. Por su parte, la ira y la indignación de los personajes femeninos revelan posturas feministas y de denuncia que encuentran su raíz en el dolor que políticamente se les impone a las mujeres.

Palabras clave: dramaturgia costarricense, literatura contemporánea, política cultural de las emociones, violencia contra las mujeres, estudios de género

Grief and Violence against Women in *Violeta ahora respira con branquias* (2021) by Allan Fabricio Pérez: A Reading from *The Cultural Politics of Emotions*

Summary

This essay analyzes the representation of grief and violence against women in *Violeta ahora respira con branquias* by Allan Fabricio Pérez (2021), based on Sara Ahmed's work *The Cultural Politics of Emotions* (2015) and Gender Studies. It is found that the guilt that the protagonist experiences during his grief is an emotion socially and culturally constructed on the stereotypes imposed on men. Besides that, the anger and indignation of the female characters reveal feminist and denunciatory positions that find their roots in the pain that is politically imposed on women.

Keywords: Costa Rican dramaturgy, contemporary literature, cultural politics of emotions, violence against women, gender studies

¹ Este artículo es una adaptación de la ponencia homónima presentada en el 8° Congreso Interuniversitario de Estudios Literarios y Lingüísticos realizado del 22 al 24 de noviembre de 2023 en Mérida, Yucatán.

Introducción

De acuerdo con Carolyn Bell (2000), la dramaturgia costarricense del período comprendido entre 1980 y el 2000 se caracterizó por incorporar temas relacionados con los problemas sociales, políticos y económicos que afectaron a Costa Rica y al resto del mundo durante las últimas décadas del siglo XX. Sin embargo, hacia finales de la primera década del siglo actual, se empezó a gestar una nueva dramaturgia donde las problemáticas sociales, sobre todo las que afectan directamente a las mujeres y sus cuerpos, ya no se enunciaban desde lo general, sino desde una visión más personal e íntima (Albornoz, 2007; Fumero, 2007; Miller, 2011).

La obra *Violeta ahora respira con branquias* (2021) de Allan Fabricio Pérez sigue esta tendencia, pero desde una perspectiva innovadora. De acuerdo con este joven dramaturgo, en Costa Rica no se habla suficiente sobre la violencia contra las mujeres, por lo que consideró importante denunciar esta problemática desde su campo artístico (Montero, 2021). Sin embargo, procuró hacerlo desde una perspectiva masculina, sin apropiarse de las voces de las mujeres, por lo que la historia se centra en la experiencia de quien vive esa situación a nivel de familia y la soledad de la época posterior a un hecho de esta índole (Montero, 2021).

El argumento se centra en la relación entre un padre y su hija, quien un día le dice que ella es un pez. No se trata de una metamorfosis como en Kafka, sino de los artificios del dolor y de la culpa, de los recuerdos que como olas gigantes lo revuelcan todo, cuando se está atravesando una etapa de duelo. Pero esto no lo saben ni los espectadores ni los lectores, sino hacia el final de la obra, cuando se revela el conflicto: el cuerpo de Violeta y el de su madre se unieron al mar, cuales peces, tratando de escapar de las manos de hombres que pensaron tener el derecho sobre ellas.

El texto está inundado con las emociones del padre de Violeta, Pablo, cuyos sentimientos le impiden ver la realidad, como un cangrejo que esconde la cabeza bajo la arena. Esta emocionalidad de los diálogos, del texto mismo, no está de adorno o por efectismo, sino que la culpa, el dolor y el enojo se configuran como elementos discursivos para denunciar una problemática social que anualmente cobra la vida de miles de mujeres en Latinoamérica (CEPAL, 2022).

De ese modo, la focalización del mundo interior de Pablo trasciende el plano psicológico, para mostrar aspectos de un mundo machista y violento, cuyos golpes no afectan solo a las víctimas directas, sino que también crean una herida en el tejido social. Así, en este artículo se parte de los estudios de género y de la propuesta de Sara Ahmed (2015) en su conocido libro *La política cultural de las emociones*, para analizar la dimensión política de la emocionalidad del texto en relación con la violencia contra las mujeres y el duelo en la obra dramática mencionada.

Acercamientos teóricos

En el campo de la relación entre las emociones y la política, ha sido particularmente relevante la propuesta de Sara Ahmed en su libro *La política cultural de las emociones* publicado por primera vez en el año 2004. En este texto, la autora explora “cómo funcionan las emociones para moldear las ‘superficies’ de los cuerpos individuales y colectivos” (Ahmed, 2015: 19), a partir de la lectura de textos de dominio público en los que se presentan relaciones entre los sujetos y las emociones que se les atribuyen a los otros. Para esto, Ahmed recurre a la teoría sociológica, el marxismo y el psicoanálisis, entre otros enfoques teóricos (Arfuch, 2016).

De ese modo, concibe las emociones desde los planos social y cultural, por encima de lo individual y lo psicológico. Estas tienen efectos similares a los límites o superficies, puesto que permiten “distinguir un adentro y un afuera” (Ahmed, 2015: 34), respecto a cómo el *yo* y el *nosotros* responden frente a los *otros*. Así, el argumento de la autora explora el modo en que se mueven las emociones a través de la circulación de los objetos, “que se vuelven ‘pegajosos’ o saturados de afectos, como sitios de tensión personal y social” (35).

Ahora bien, las emociones no solo son movimiento, sino también vínculos. El movimiento de los objetos puede afectar a los sujetos de maneras diferentes e, incluso, “involucra la transformación de los otros en objetos de sentimiento” (Ahmed, 2015: 36). Por lo tanto, la emocionalidad de los textos se puede entender en dos direcciones principales: por un lado, como una manera de describir cómo se están moviendo o cómo se generan efectos; por otro, es la forma en que nombran o actúan ciertas emociones.

Estos efectos de la circulación de las emociones moldean a los cuerpos individuales y colectivos de diferentes maneras. A lo largo del libro, la autora explora esta influencia de las emociones en la corporización y el lenguaje, a partir del miedo, la repugnancia, la vergüenza, el odio y el amor en una serie de textos culturales; para terminar con algunas observaciones sobre la manera en la que estas pueden funcionar en la política feminista y queer, “como una reorientación de nuestra relación con los ideales sociales y con las normas que estos exaltan como aspiraciones sociales” (Ahmed, 2015: 45).

Se ha seleccionado esta perspectiva teórica para acercarse a la obra *Violeta ahora respira con branquias* de Allan Fabricio Pérez (2021) debido a la hipótesis de que la emocionalidad textual está directamente relacionada con la representación del duelo y la violencia contra las mujeres que se aborda en este texto dramático. Además, se considera que la propuesta de Ahmed es apropiada para estudiar las emociones asociadas a la violencia machista, puesto que, como señala la autora, “la subordinación de las emociones también funciona para subordinar lo femenino y el cuerpo” (22).

En relación con lo anterior, Solana y Vacarezza (2020) exponen que hay una tradición feminista interesada por los afectos, las emociones y los sentimientos desde mucho antes de que aparecie-

ra el “giro afectivo”:

Lo que las teorías feministas muestran, además, es que el patriarcado, la violencia machista y la matriz hetero-cis-normativa no son solo contenidos ideológicos, sino también que estructuran afectos, emociones y sentimientos. Dicho en otras palabras, la fuerza normativa de estas estructuras no se basa solamente en el modo en que naturalizan ciertas formas de pensar, sino también en cómo consolidan ciertas formas de sentir. (2)

Si bien estas teorías feministas pueden distar de la propuesta de Ahmed, la cita anterior refuerza la idea de que la violencia machista y patriarcal influye en los sentires de las mujeres, por lo que es propicio trabajar la emocionalidad textual en las obras que tratan sobre este tema. Cabe señalar que, en este análisis, se hablará de *violencia contra las mujeres*, entendida como “cualquier acción o conducta, basada en su género, que cause muerte, daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico a la mujer, tanto en el ámbito público como en el privado” (Organización de los Estados Americanos, 1994: 1)

Emocionalidad textual y duelo: la culpa

La culpa es uno de los ejes temáticos de *Violeta ahora respira con branquias* (2021). Desde un análisis textual tradicional, este elemento sería visto como parte del mundo psicológico mostrado; sin embargo, en esta investigación se sostiene que los sentimientos y las emociones en la obra van más allá de la configuración de los personajes, puesto que representan aspectos de cómo la sociedad reacciona frente a ciertos objetos, siguiendo a Ahmed (2015). El principal objeto de la emocionalidad en esta obra es la muerte de Violeta y su madre Ana, en condiciones violentas y traumáticas. A raíz de este hecho, la historia presenta las diferentes reacciones de los personajes: la culpa, el dolor y la negación de Pablo; la indignación de Julieta; el enojo de Ana, y la inocencia de Violeta. En esta sección, se explorará particularmente la reacción de Pablo y su vínculo emocional con su mejor amiga Julieta, quien parece tener más claro lo que ha sucedido.

El texto inicia con las siguientes líneas: “Cuando Violeta abrió los ojos vio en el mar una gigantesca ola que arrastraba pequeños caballitos de mar, el mar no es sino un gigante hecho de recuerdos que nos susurra al oído con el ruido de la sal” (Pérez, 2020: 4). Estas pocas palabras, a manera de *incipit*, introducen aspectos que serán relevantes en la historia: la relación entre Violeta y el mar, y el ruido de los recuerdos.

Además, la descripción del escenario, presente en la primera didascalia, también configura semióticamente la tensión de la obra, pues indica que el tiempo dramatizado transcurre en una casa donde “parece que un tsunami pasó y nunca se fue, entre los muebles hay arena y hasta las ventanas tienen ese color corrosivo que solo produce la humedad” (5). Símbolos como el tsunami, la arena, el mar y la humedad serán constantes en todo el texto, pues aluden al proceso de duelo que atraviesa Pablo y cómo está atrapado en los recuerdos, cual pez en su pecera.

Luego, la voz de Violeta entra en escena para presentar el desencadenante de la trama: ¿Pueden escuchar eso? Son los recuerdos que vienen y van (...) Mi papá siempre ha tenido el corazón como un papel arrugado: con tan solo un poquito de agua se le derrite por completo. Él es la principal razón por la que esta transformación ha tenido que esperar, creo que aún no está listo para todo esto. Y puedo entenderlo... hay cosas muy claras, ¿quién estaría listo para aceptar que su hija ahora es un pez? (Pérez, 2021: 5)

Con esta intervención de Violeta se empieza a caracterizar el personaje de Pablo. Desde la visión de su hija, él se conmueve fácilmente, tiene un “corazón de papel”. Además, Violeta enuncia que no está listo para “esto”, un pronombre demostrativo que contiene la historia completa, el enfrentamiento con la realidad y con el dolor de que su hija y su esposa están muertas, por una situación que él cree que pudo haber prevenido. ¿A qué se debe la culpa?

Cuando Pablo está hablando con Violeta, le menciona que debe salir porque el día siguiente irán a la playa, donde ella y su mamá montarán a un bote para ir a ver animales marinos, los favoritos de la pequeña. Sin embargo, él no las acompañará en el paseo en bote, porque el mar le enferma. Más adelante, el lector-espectador se dará cuenta de que el viaje a la playa sucedió tiempo atrás y que fue ahí donde la niña y su madre murieron, pero Pablo no lo ha podido procesar y sigue atrapado en los recuerdos, por lo que piensa que Violeta realmente está en la casa y que se cree un pez. Por esta razón, contacta a una psicóloga infantil, Ana, para que le ayude a tratar el problema que tiene Violeta. En las conversaciones que ambos sostienen, se revela el sentimiento de culpa en el padre, pero Ana trata de calmarlo y hacerle saber que no ha sido culpa suya: “Es usual abrigar ese sentimiento. Los padres solemos pensar que es culpa nuestra. Pero simplemente a veces se nos escapa de las manos o se nos hace imposible controlar todo lo que nos pasa alrededor. Y hay cosas que definitivamente no deberían pasar. ¿Entiende?” (9)

A partir de estas primeras conversaciones, el personaje de Ana empieza a percibir algo extraño, como si ella y Pablo ya se conocieran de antes. Esto refleja un conflicto entre lo real y lo irreal, pues Ana ha cobrado vida con otra identidad dentro de la mente de Pablo y desde ahí va reviviendo su historia.

Más adelante, Pablo se vuelve a cuestionar sus acciones del pasado, reconoce su dolor y el peso que carga sobre sus espaldas. No obstante, no habla solo de la culpa personal, sino también de una culpa colectiva, puesto que al preguntarse “¿Qué estamos haciendo mal?” refiere a la responsabilidad que tiene la sociedad ante situaciones como las que vivieron Ana y Violeta.

Hasta este momento, aún no reconoce el objeto real de su culpabilidad y dolor, sino que todo lo asocia con que Violeta dice ser un pez. Por eso ha llamado a Julieta, su mejor amiga y madrina de la niña, quien rápidamente empieza a percibir que Pablo no está bien; lo nota más delgado y pálido (22). Al preguntarle cómo se siente, Pablo responde que “abrumado, no hay palabra que pueda describirlo mejor” (22).

El conflicto estalla cuando Ana descubre que ella también es un pez. Esto desconcierta a Pablo, por lo que Julieta lo confronta y trata de hacerlo recordar. Es entonces cuando el protagonista finalmente recuerda lo que pasó, que Violeta y Ana se ahogaron en el mar el día del paseo en bote, y al aceptar la realidad, las logra liberar:

PABLO: Violeta, entiendo que ahora estás en el mar. Y que por más que quisiera tenerte aún conmigo, no puedo hacerlo. Tengo que dejarte ir, de la mente, del pensamiento, pero si te hago una promesa nunca podré hacerlo de mis recuerdos. Y con ellos haré un gran ciclón de arena que abra puertas y ventanas, pero sobre todo nuestros ojos. Ahora estarás nadando con ese ballenato. Jugando con los pulpos y recolectando estrellas de mar. Siempre te voy a recordar así... Violeta. Siempre te voy a recordar. (22)

En este diálogo, nuevamente, se emplea el plural: “nuestros ojos”. El duelo nunca ha sido solo de Pablo, sino también de la sociedad que, ante los actos de violencia, suele “meter la cabeza en la arena” y negar la realidad. Al mismo tiempo, este personaje siente culpa porque cree que si él hubiera subido al bote, habría podido salvarlas y evitar el trágico desenlace. Esta perspectiva refuerza las ideas patriarcales de que las mujeres solo están seguras en compañía de un hombre, pero como dice el texto, hay cosas que no deberían pasar. Por lo tanto, los sentimientos de culpa y de estar abrumado se pueden leer, además de como estados relacionados con el duelo, como constructos socioculturales, pues responden a la noción de que los hombres deben proteger a las mujeres.

Emociones y violencia contra las mujeres

Para analizar la relación entre la emocionalidad textual en *Violeta ahora respira con branquias* (2021) y la representación de la violencia contra las mujeres, es importante detallar la forma en la que Violeta y Ana murieron. Para esto, el texto recurre a las voces de Julieta y de Ana principalmente, quienes toman la palabra para denunciar lo sucedido. En el caso de Ana, su relato en primera persona conforma una hipodiégesis, que aclara que ambas murieron ahogadas en el mar, tratando de escapar de hombres que las querían violentar o incluso asesinar.

En este contexto, su sacrificio se convierte en un femicidio, pues ellas no buscaron la muerte de manera voluntaria; por el contrario, querían vivir. En este punto se hace necesario regresar a Sara Ahmed (2015) cuando menciona que: “Las experiencias de dolor pueden impulsarnos al feminismo, como un ‘política’ que se mueve en contra del sufrimiento social y físico. Pero el feminismo, como una política de reparación se refiere al dolor de los otros” (263). Además, la autora añade que el feminismo podría convertirse en una forma de responder al dolor ajeno, como un dolor al que solo se puede acceder acercándose (263).

Es esto lo que se provoca con el texto de *Violeta ahora respira con branquias*, dado que el dolor de los personajes le llega al lector-espectador como una sacudida, como una llamada de atención de lo que está sucediendo a nivel social por causa de las dinámicas patriarcales. Así lo demuestra la postura ideológica de la obra: “Hay cosas que simplemente no deberían pasar”, pero para que no su-

cedan, se requiere de cambios culturales y políticos.

Un ejemplo de ello es el sufrimiento y la debilidad que se suelen asociar con las mujeres y todo lo que calce en la noción de femenino. En este texto, Allan Fabricio Pérez (2021) habla de los sueños de Violeta, de su alegría y de las múltiples posibilidades que tenía para su vida, todo ello arrebatado por hombres inescrupulosos. En este caso, la política del dolor y su consecuente infelicidad en las mujeres es llevada a un extremo: el del femicidio. No obstante, en la cotidianidad muchas mujeres experimentan lo mismo que Violeta, sentir que su cuerpo no les pertenece, como se menciona en los siguientes fragmentos:

VIOLETA: Yo no sé si a esto se le puede llamar terapia, más bien yo le llamaría... pesadilla. ¿Nunca han sentido que su cuerpo no les pertenece? Como si ya simplemente no cupieran dentro y tienen que salir. Así me siento a veces, sobre todo desde que fuimos al mar, con mi mamá. Hicimos un viaje juntos, de esos en los que hago castillos en la arena y luego me meto con mamá a jugar con las olas de mar. Papá nunca se mete al agua. No le gusta mucho llenarse de arena junto a la sal del mar, además, se marea todo el tiempo. Basta con un poco de agitación para que vomite todo lo que comió. Desde que hicimos ese viaje puedo sentirlo, este cuerpo ya no es mi cuerpo, ahora ¡soy Violeta Pez! (18).

Julieta juega un papel fundamental en la construcción de esta denuncia, pues de forma paralela a la trama central va resolviendo la incógnita de lo que vivieron Violeta y Ana. Como si se tratara de una investigadora, observa todo lo que sucede en la acción dramática, para explicar la historia mediante una analogía: “Esta es la autopsia de un pez: hay daño en la aleta pectoral cerca del corazón, parece ser que es la parte más dañada. Creo que no tuvo más remedio que llegar hasta la arena y echarse a morir” (18).

A partir de este juego semiótico con el esqueleto del pez, entendido como el cuerpo de Violeta, es claro que tanto ella como su madre fueron víctimas de brutal violencia y dolor. Por consiguiente, se intensifica la denuncia social a partir de la política del dolor que se les impone a las mujeres, pero también desde la ira y la indignación, cuando Julieta afirma lo siguiente: “Hay cosas que definitivamente no deberían pasar. Esta es la autopsia de un pez. (Contundente): Maldigo a quien alguna vez pensó que tenía derecho sobre nuestros cuerpos y sobre nosotras” (40).

Conclusiones

Leer la emocionalidad textual en *Violeta ahora respira con branquias* (2020) de Allan Fabricio Pérez permite comprender la dimensión político-cultural del duelo y la denuncia de la violencia contra las mujeres, que se construyen en la obra a partir de diferentes recursos estilísticos y dramáticos, como los juegos semióticos, los monólogos y la escenografía. La etapa del duelo en la que se encuentra Pablo durante la mayor parte de la obra es la negación, pues no ha podido superar la pérdida de su hija y su esposa. La configuración del personaje resalta su sensibilidad, amor y atención hacia Violeta, razón por la que aceptar lo sucedido se dificulta. Además, la emoción predominante en la caracterización

de este personaje es el sentimiento de culpa que le impide ver la realidad y que lo conduce a cierta pérdida de razón (alucinaciones). Sin embargo, esta culpa está social y culturalmente construida a raíz de los estándares y valores patriarcales desde los que se concibe que los hombres deben proteger a las mujeres, algo que él no pudo hacer por su temor al mar.

Al mismo tiempo, la experiencia de Pablo deja de ser individual y se transforma en colectiva, en cuanto la sociedad suele ignorar hechos tan lamentables como la violencia contra las mujeres. Como este personaje, es frecuente que la nación continúe su curso como si no faltaran mujeres, como si estas no sufrieran de agresiones y violencias, hasta el punto de la muerte.

Para contrarrestar esto, destaca la indignación que representa el personaje de Julieta, así como la voz de Ana, cuando afirman que hay situaciones que no deberían pasar, que ningún hombre se debería creer dueño del cuerpo de las mujeres. Esta ira e indignación son posturas feministas y de denuncia que encuentran su raíz en el dolor que políticamente se les impone a las mujeres y las niñas desde temprana edad.

Los sueños de Violeta no se realizaron, ella y su madre no regresaron a casa, experimentaron el terror en carne propia y, tratando de huir de una situación de violencia, pierden la vida. El dolor que ellas pudieron sentir se traslada a Pablo, la emoción circula y lo alcanza, desde otro lugar, como una víctima más del patriarcado

Bibliografía

Ahmed, Sara (2015) *La política cultural de las emociones*, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. [Traducción: Cecilia Ovaes, 2015].

Albornoz, Adolfo (2007) “Emergencias: dramaturgia de combate”. En Albornoz, Adolfo (editor): *Emergencias. Dramaturgia costarricense contemporánea emergente*, San José, Ediciones Perro Azul: 5-22.

Arfuch, Leonor (2016) “El ‘giro afectivo’. Emociones, subjetividad y política”, revisado el 12 de mayo de 2023, en deSignis en: <https://acortar.link/PiVUVb>

Bell, Carolyn (2000) “El teatro costarricense en transición”. En Bell, Carolyn y Fumero, Patricia (editoras): *Drama contemporáneo costarricense 1980-2000*, San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica: 13-21.

Bonilla, María (2021) “Escribirnos en una historia distinta”. En Vindas, Bryan (editor): *Teatro Costarricense en el Bicentenario. Dramaturgia Contemporánea*, San José: Estucurú Editorial y Editorial de la Boca del Monte: 17-22.

CEPAL (2022) “Poner fin a la violencia contra las mujeres y niñas y al femicidio o feminicidio Reto clave para la construcción de una sociedad del cuidado”, revisado el 4 de mayo de 2023, en

Naciones Unidas en: <https://acortar.link/n4fiu0>

Fumero, Patricia (2008) “Femeneidades emergentes, a propósito de emergencias: dramaturgia costarricense contemporánea emergente”, revisado el 12 de mayo de 2023 en ESCENA. Revista de las artes en: <https://acortar.link/rAe5z7>

Miller, Elaine (2011) “Las contradicciones de ser mujer en Costa Rica en el siglo XXI en la dramaturgia emergente: El cuerpo femenino en ‘Sinapsis (cuatro locas masticando a un imbécil)’ de Elvia Amador y ‘100 gramos’ de Janil Johnson”, revisado el 25 de abril de 2023, en Letras Femeninas en: <https://acortar.link/cjFln7>

Montero, Fernando (2021) “Un problema que debería quitarnos el sueño”, revisado el 4 de mayo de 2023, en Universidad de Costa Rica en: <https://acortar.link/03QMZA>

Organización de los Estados Americanos (1994) “Convención Interamericana para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia contra la Mujer (Convención de Belém do Pará)”, revisado el 4 de mayo de 2023, en Organización de los Estados Americanos en: <https://acortar.link/8ztS8l>

Pérez, Allan Fabricio (2021) Violeta ahora respira con branquias, San José: Editorial Costa Rica.

Solana, Mariela y Vicarezza, Nayla Luz (2020) “Relecturas feministas del giro afectivo”, revisado el 12 de mayo de 2023, en Revista Estudios Feministas en: <https://acortar.link/g6kEwI>

RESEÑAS

LAS PROFUNDIDADES DEL BOSQUE EN EL AMOR ES HAMBRE DE ANA CLAVEL

Valeria Valentina Puc Chan
Universidad Autónoma de Yucatán

*En lo profundo del bosque
Vi una criatura desnuda, poderosa.
Que, recostada mensamente sobre la hierba,
sostenía entre sus garras un corazón.
Comía de el con gozo y devoción.*

Ana Clavel

Introducción

Ana Clavel presenta *El amor es hambre* (2015) obra narrada por Artemisa en la etapa adulta, que juega con la temporalidad evocando a su pasado, narrándolo en presente, identificando tres partes en las que se podría dividir la novela, La infancia de Artemisa donde construye su primer bosque; la pubertad, adolescencia y juventud, como segunda parte donde huye de su primer bosque, explorando la diversidad de bosques que existen para ella, dándose cuenta que no solo es caperucita igual es un lobo; la tercera parte de la novela, nos encontramos a una adulta joven que se confronta con los recuerdos de sus bosques recorridos, tomando la decisión de contarlo, trasladándonos al inicio de la obra. En el presente ensayo señalaremos los bosques que Artemisa cruzo, los deseos de Artemisa como símbolos de una ausencia permanente, abordaremos los registros de la sexualidad de la protagonista, que fueron vulnerados en diferentes ocasiones y señalaremos sucesos de su infancia que le marcaron.

Artemisa, la caperucita de la historia, con ojos enormes, su nombre además de ser igual que el de un tipo de planta, proviene del latín artemisia y este del griego artemisia: cualidad de Artemis; Artemis en la mitología griega era la diosa de la caza o los bosques, relacionada con la Luna. Desde el nombre encontramos aspectos similares al desarrollo de la obra, su identidad con su nombre de recorrer los bosques con facilidad, llegando a conquistarlos con facilidad, se convierte en lobo animal que responde a la luna y la caza.

La infancia de Artemisa, marcada por una corta etapa con sus padres biológicos, Camila y Joaquín, quienes eran cazador y presa como roles de su relación, de ellos aprende que se habla los territorios del cuerpo, como si fueran manjares apetecibles, en diferentes ocasiones es espectadora, de las relacio-

nes sexuales de sus progenitores, aprende que el hambre como primero de los conocimientos, desde la exploración de los sabores de los alimentos porque Camila era. Fanática de la cocina, vincula las relaciones sexuales con los alimentos y espacios gastronómicos gracias a sus padres. Mueren en un accidente, cuando ella apenas tenía 3 años, pasando a ser tutorada de sus padrinos mejores amigos de sus padres, Mirna y Rodolfo, que llevan un estilo de vida y dinámicas familiares diferentes, en esta relación Rodolfo es el lobo, bosque y presa de Artemisa, Mirna es lobo y presa de las plantas, en ningún momento generan un rol entre ellos como pareja. Es importante mencionar que Artemisa cree que el hambre es conocimiento, pero igual que es el primero de nuestros placeres.

Al huir de su primer bosque, inicia la ruta de recorridos los diferentes bosques, donde tiene un acercamiento a otros animales, lobos, corderos, caperucitas. Cuando retorna a visitar el primer bosque, donde esta Rodolfo, inicia la introspección de su vida, reconoce los hechos traumáticos y los abusos que vivió.

Recorrido por los bosques de Artemisa.

Planteamos la idea de un bosque no como un espacio único de vegetación, es como el rol que cumple en las diferentes versiones de Caperucita, el bosque que Ana Clavel presenta en ocasiones se presenta como playa, concreto, poblados o personas, los bosques de Artemisa son lugares donde te adentras y descubres, encuentras a otros lobos y animales.

Rodolfo el bosque donde artemisa podría escaparse, perderse “Podríamos permanecer horas abrazados- yo sentada en sus piernas, acurrucada en su regazo; el volcado sobre mi como si fuer una montaña protegiéndome y calentándome” (Clavel, 2015, p. 56) como figura de protección, en este bosque artemisa creció, aprende a disfrutar de la arquitectura, descubre que es la sensación de deseo, pero en este bosque igual sufre, los signos de que Rodolfo abusa sexualmente de ella, conoce la excitación y la desolación, sin tener la capacidad para verbalizar la situación,

Artemisa adulto expresa “ tiene el poder de situarme en el centro de mi propio bosque, ahí donde vuelvo a ser una pequeña que descubría los remolinos de la piel y del deseo, ahí donde palpita el corazón de un lobo hambriento que te come y transpira y delirio...no afuera si no dentro de tu propio ser” (Clavel, 2015, p.82) rescatando los recuerdos y la forma de expresarse de Artemisa vemos un abuso que coincide con la definición de Jennifer Restrepo “El abuso sexual es cualquier práctica o acercamiento que puede manifestarse en tocamientos, roces, besos, exposición a la pornografía y otras conductas sexuales y genitales inapropiadas.” (Restrepo, 2018) dichos aspectos presentes en los momentos que nos narra Artemisa cuando convive sola con su tutor en la torre, retratados entre líneas, reconociendo que en este bosque Artemisa se revictimiza ante la situación, todo ocurre en una zona específica del amplio bosque que simboliza Rodolfo, los hechos se dan lugar en la torre, el estudio del tutor, sin testigos, solo

presentes en la memoria.

Las plantas representan un bosque, donde Artemisa descubre sabores y olores, lo llamaría el bosque del paladar de placer, se acerca a este bosque gracias a Mirna, quien le explica aspectos importantes de las diferentes plantas, sus estilos de vida, los cuidados, desde temprana edad experimenta el sabor de estas “Y supe y saboree el secreto que conocía Mirna y las presas que sucumbían al traspasar sus fauces: los bordes de la trampa eran realmente dulces como la extraña y deliciosa miel” (Clavel, 2015, p.76) aplica para sus técnicas de cocina las plantas, creando un bosque experimental de gusto, su acervo gastronómico se ve influenciado por este bosque de plantas.

Playa del Carmen, el pequeño bosque del escape, Artemisa huye de la casa de sus tutores, si bien no se retrata los motivos de porque se salió, demuestra que para ella esto era una necesidad, a la edad de 15 años llega a playa, en este bosque descubre que puede visitar más bosques, que con sus habilidades de depredador podría conseguir diferentes cosas, en esta etapa inicia las relaciones sexuales de Artemisa, donde explora su cuerpo en conjunto con la comida.

La cocina como bosque cambiante: dentro de los diferentes espacios que se desarrolla Artemisa a lo largo de su vida permanece la cocina, el primer acercamiento a este bosque fue en casa de sus padres, donde aprendió a degustar y disfrutar, ella era caperucita, en la casa de sus tutores este bosque fue la salvación lugar donde podría distraerse cocinando, cortando los ingredientes y un lugar seguro donde Rodolfo no figuraba, siendo ella presa del lobo; en el restaurante playa del Carmen el bosque se expandió, para darle la oportunidad de crecer profesionalmente, conocer sus capacidades culinarias, ahí se dio cuenta que le encantaba devorar, descubrió que podría ser lobo, en la cocina de Italia el bosque fue experimental, donde convino técnicas de cocción, tipos de cortes, carnes, especias y plantas, para descubrir su habilidoso paladar, para este punto Artemisa ya conocía al bosque de la cocina muy bien, sabía como ser caperucita, como ser el lobo, presa y depredador, con esta certeza regresa a la Ciudad de México, ahora el bosque se planeaba quedar en un sitio, su propio restaurante el cual llamo “Corazón de Lobo” reafirmando que a este bosque ya lo había conquistado.

Sexualidad: el deseo de uno no es suficiente para avasallar al otro

El desarrollo sexual de Artemisa se ve vulnerado en sus diferentes etapas, como infante al estar presente cuando sus padres tienen relaciones sexuales, los encuentros en la torre con Rodolfo, uno de estos encuentros los describe Artemisa cuando están leyendo un libro, ella se encuentra sobre las piernas de Rodolfo, “Me encanta acariciar su pelusa animal en contraste con la firmeza de alguna de sus partes que crecía y se endurecía provocándole a él sofoco y a mi alegría acalorada que se me agolpaba entre las piernas con una sonrisa turgente y dispuesta” (Clavel, 2015, p.56). Artemisa se ve expuesta a situaciones donde aún no tenía la autonomía personal para tomar las decisiones, aprobatorias o negativas, Rodolfo

la expone y violenta su vida sexual tomando las decisiones que le corresponden a ella, en la etapa que se conoce como la adolescencia temprana, donde se espera “la aceptación del propio cuerpo, el conocimiento objetivo y la aceptación de la propia personalidad, la identidad sexual, la identidad vocacional, y que el joven defina una ideología personal (filosofía de vida), que incluya valores propios (identidad moral). Este autoconocimiento.” (Gaete, Verónica, 2015). Como Rodolfo fue quien tomo las decisiones, Artemisa obedece el rol impuesto, cediendo su desarrollo sexual a otra persona.

Artemisa se topó con otro lobo de regreso a México, visito el parque en donde está el Ángel caído, fue en busca de los frutos y flores de castaños, cuando los estaba recogiendo, se encontró con el señor de limpieza, le guio a una covacha, indicando donde estarían las flores frescas.

Me volví para encararlo. De modo que quería sorprenderme. - Pero que ojos más grandes tienes guapa...- dijo antes de intentar echárseme encima. Esa costumbre malsana de que el deseo de uno es suficiente para avasallar al otro. Si hasta entre leones y hienas es la voluntad y el instinto de dos. Y por supuesto, él no contaba con los míos.(Clavel, 2015, p.125)

Este lobo vuelve a tomar decisiones por Artemisa, intenta abusar sexualmente de ella, vuelve a ser alejada de su libertad de desarrollar y elegir.

El amor es monogámico y poliamoroso

Ana Clavel presenta a un mujer, que ha sufrido abuso sexual en su infancia, la sitúa en dos panoramas diferentes respecto a sus vínculos afectivos románticos, Artemisa presenta patrones de la relaciones monogámicas, muchas veces toma como punto de comparación a Rodolfo, quien fue su agresor, donde deje en evidencia la dependencia a él, como figura de protección e ideal, sus relaciones monogámicas con hombres más mayores que ella, con una afición a la comida o al sexo, manteniendo una vida sexual activa, buscando en cada pareja el sentimiento de protección, deseando que este sea su familia, sus relaciones son carentes de responsabilidad afectiva y estaban cargadas de expectativas, por lo cual terminan fracasando.

Las relaciones poliamorosas que se retratan son diversas, se mencionan que mantenía relaciones con diferentes personas a la vez, pero la relación que se retrata fue el trío de Miquel, Maira y ella, en Miquel ella encuentra el sentido de protección e intenta llenar el vacío de una paternidad ausente “ El encanto de Miquel era que te complacía como un papá generoso”(Clavel, 2015, p. 93), a Maira la ve como a una hermana, incluso busca rasgos físicos en ella similares a los suyos, la denomina como su igual, “el reencuentro con Mara no sucedería sino hasta meses después, de una manera bastante inesperada, como suele ser los encuentros con otras caperucitas en el bosque”(Clavel, 2015, p. 95). Artemisa refleja en ellos sus deseos de tener una familia, vivían en el mismo espacio, los tres compartían el gusto por la gastronomía y encontraban placentero relacionarlo con el sexo “Tampoco fue extraño que una tar-

de de lluvia nos amaramos los tres después de compartir un menú de comida mexicana” (Clavel, 2015, p. 96). Era la historia feliz, hasta que Artemisa un día se convierte en lobo y como Maira era Caperucita, la devoro, le mordió, porque para ella el amor también es hambre. fragmentando la familia que había creado.

Conclusiones:

Artemisa se hace presente en la novela como la niña de la canasta de deseos y apetitos, cuando se presenta así podemos ver como las personas a ella la vulneran, como toda caperucita los lobos se hacen presentes. Cuando es lobo se acerca al otro y lo devora en sentidos metafóricos y simbólicos implícitos en su acto de amar. El amor es hambre podría decirse que es libro circular, cuando llegas al final te redirecciona al principio del mismo, buscando un nuevo camino para conocer a Artemisa. Plantea temáticas presentes en la sociedad mexicana, acompañan a la narradora a descubrirse, conocer los temores que tiene y donde esta su origen, como lector acompañas al descubrimiento de un sufrió abuso sexual infantil, respetas su proceso, pero te vuelve un receptor con obligaciones (ser una red de apoyo), ella nunca evoca explícitamente el abuso, pero analiza las formas preventivas fungiendo como narradora, la construcción de sus propios bosque y como se descubre en cada uno de ellos, haciendo referencia a la conciencia humana, la introspección. Al recorrer los bosques Ana Clavel hace la propuesta de ser empáticos y juega un poco con nuestra perspectiva, no busca que veamos Artemisa como una víctima, genera un espacio de empatía y sororidad, esperando que no emitamos juicios de valor a su vida, por el contrario estamos-conscientes que tiene un historia que no la define pero si le afecta, reflejando las carencias sociales del siglo XXI, y las problemáticas que son muy vigentes, como el acoso, abusos sexuales, paternidades y maternidades ausentes, ausencia de responsabilidad afectiva, el libre y sano desarrollo de las infancias en nuestra sociedad.

Bibliografía

Clavel, Ana (2015) El amor es hambre, Alfaguara, México D.F

El amor es hambre, Multimedia del sitio: <https://anaclavel.com/multimedia.html>

Gaete, Verónica. (2015). Desarrollo psicosocial del adolescente. Revista chilena de pediatría, 86(6), 436-443. <https://dx.doi.org/10.1016/j.rchipe.2015.07.005>

Enciclopedia de la literatura en México (2015) El amor es hambre, del sitio: <http://www.elem.mx/obra/datos/206829>

RAE del sitio: <https://dle.rae.es/artemisa>

Restrepo de la Pava, Jennifer (2018) Como identificar signos de abuso sexual en menores. Universidad de Antioquia del sitio: https://udea.edu.co/wps/portal/udea/web/inicio/udea-noticias/udea-noticia!/ut/p/z1/rVTbcpswEP0VXvyIkcHYpG8MpfIC7zfKS0cG2VYrJCIJu_XXd0kyTeK0r-qcpM4B2dXbP0WolK7USK-X4SPdYU8ExA_tz2vni3QV2y2-jGHXaHeR3pm23a0fOco2szQV-g2HKRPwun4-UkmH4c2FZ6Szz6w-Oj2-KvANLr6QcXBIt-He-Gw2i4biHXqStAv97fp76VZo-Jr811bSSmkxqzKCW4grF5bB1GQx3H9NQ74bJRYamLkxGDYqC4Zo_kgAMbAD7uLdWx79n-9nrDEPiTjNhaotRpXGuWigUhLKVszpmcF-E2VmlVRCmUfBKq6xpIACH9OVhGa4UO-4h7xPs9TIO26sRQhP3n5VfZp7M1x7UZLGKxtGsNbUfMttyFIz2VlpifTAp3wkreV6VlahKwVj-jp4UUmCgN-s2MEp7BvxSMaprhd5RXC2AyGLzkCFR1LesJ85f1sso36xn8rcXf2Q9cAA3FL-XV-qGe3EqApxz14t5USZkG4kETB0UqvSfN69hNgPHPDlh3AvvWdEM3uxu7Uifp2u-u8yfd2erjh-gO6Z2D7eRT7fOh70gCQ7IolsVhLcB61L9aGBGuh0OjX3QuwZaWaiaKDfhRyEgVq9RlplsVol53g-30t4P5xz32LHYmN_mvXNMNj8Bw4iLHg!!/dz/d5/L2dBISEvZ0FBIS9nQSEh/

Pérez Porto, J. (17 de mayo de 2021). Definición de artemisa - Qué es, Significado y Concepto. Definicion.de. Recuperado de <https://definicion.de/artemisa/>

RESEÑAS

“ELLA CANTA REVELANDO MUNDOS MÁS ALLÁ DE ESTE PROGRAMA”: BOTS Y OTRAS FORMAS DE LECTURA ESCRITURA EN EL MONO INFINITO DE MARTHA RIVA PALACIO Y ADA-L

Edwin Guillermo Pérez Flores
Universidad Nacional Autónoma de México

Existe cierto placer en atestiguar las elegantes y sesudas maneras que se han concebido para darle muerte al autor. Desde el siglo pasado la escritura automatizada (o la máquina capaz de escribir por sí sola) ha provocado heridas considerables en la figura autoral. Un ejemplo aún inquietante es el conjunto de sonetos del francés Raymond Queneau que permitió al lector generar hasta cien mil millones de poemas distintos, debido a su disposición material: 10 páginas, divididas en 14 partes, movibles, que al intercambiarse forman un nuevo poema. Hoy en día, los 280 caracteres de Twitter (ahora sospechosamente nombrado “X”) y cierto tipo de bots ofrecen, además de un peculiar entierro del autor, nuevas formas de lectura y escritura.

Esta reseña, en consecuencia, tiene el objetivo de presentarlas a partir del análisis de algunos poemas de El mono infinito de Martha Rivera Palacio, los cuales se construyen utilizando parcial o completamente textos generados por el bot literario ADA-L (en honor a la matemática Ada Lovelace) y Sono-bot. Para lograr lo anterior, se ubicarán los recursos formales y temáticos de esta obra híbrida en el marco del posthumanismo y la literatura electrónica, se particularizará el concepto de “bot literario” a partir de la caracterización de ADA-L y, finalmente, se mostrará el reajuste del circuito comunicativo de la poesía por el uso de la tecnología, destacando el carácter intermedial del corpus seleccionado.

La literatura es una concepción y práctica cambiante que representa verbalmente las transformaciones políticas, sociales, culturales y tecnológicas que le dieron origen en determinado contexto histórico. En la actualidad al ser humano le resulta inconcebible no sólo comprender las circunstancias socioculturales que determinan su existencia, sino afrontar sus problemas cotidianos sin el apoyo de un smartphone e internet. Aunque la primera impresión de lo anterior sería admitir una relación peligrosamente codependiente, una mirada más profunda nos llevaría a comprender que en esa colaboración máquina-humano se encuentra una explicación de la condición humana del siglo XXI.

Los efectos de los avances tecnológicos se observan tanto en la invención de objetos para la satisfacción de necesidades (im)pensadas como en la negación del principio de Protágoras: “El hombre como medida de todas las cosas”. Es decir, la noción de sujeto sustentada en la supremacía de la inteligencia y los principios de la ilustración que producían ciudadanos capaces de gobernarse a sí mismos, autónomos, éticos y justos se transgredió a partir de los descubrimiento y aplicaciones de la inteligencia artificial, la biotecnología y la cibernética. De entre los que destacan la descorporeización de la razón y la reinterpretación de la identidad humana.

Mientras que con el primero se evidencia que el razonamiento pretendidamente humano podía reproducirse fuera del cuerpo y, por tanto, ser copiado por cualquier máquina inteligente; con el segundo se comprueba que, ante el hecho de que los códigos culturales que utilizamos para comunicarnos nos determinan, el estatus ontológico de ser humano se considera ahora “como una pieza más dentro de un engranaje tecnológico, en el que la sociedad ya no es considerada como una sociedad de humanos solamente, sino como una (...) donde las máquinas inteligentes, los robots, y toda inteligencia artificial deben ser considerados parte similar del entorno social” (Chavarría 99). Es esta nueva horizontalidad el marco contextual de aquellos poemas de El mono infinito donde un sujeto lírico (identificado como una IA) progresivamente se hace consciente de que es un programa informático para de alguna manera cambiar su estado de subordinación al ser humano: “(...) fuiste creada como compañía. Asignada como / producto muestra, pasas tus ciclos dentro de una vitrina de acrílico en un centro comercial.” (Riva y ADA-L 26).

Si bien el posthumanismo aparece como un instrumento de perpetuación de cierta élite que busca extender su existencia para dominar a otros seres humanos y como un necesario reconocimiento de la alteridad (animales, plantas y máquinas) que también percibe, aprende y piensa, nos explica, además, el surgimiento de la literatura electrónica. Algunos antecedentes de aquella como lo aleatorio y la ars combinatoria de Rayuela o la ruptura con la escritura lineal presente en los laberintos de Jorge Luis Borges sustentan la nueva concepción de literatura de diversos escritores que usan para expresar y experimentar su de vivir y de entender la realidad, la cual es una “práctica [entendida] como producción y consumo de artefactos en máquinas digitales, cuyo resultado incluye novelas hipertextuales, generadores de texto automático con perfil poético, aplicaciones de móvil multimedia con letra y sonido, entre otros (Rodríguez y Rodríguez 62).

Además de su capacidad de representar, según Belén Gache en “Breve historia de la literatura electrónica”, el proceso de transformación de nuestra cotidianidad propiciado por la tecnología mediante la función no pasiva del lector, el juego, las autorías colectivas, la colaboración de creadores-programadores de diversas áreas, la “procesualidad” por la que el texto cambiante y en proceso de construcción se completa con cada diferente lectura y el “doble estatuto” que nos obliga a examinar

la obra en su dimensión artística (imágenes, sonidos) y digital (código); lo que sorprende de este tipo de literatura es sin duda el ingenio de las y los escritores para diversificar este género de difícil delimitación.

Desde los poemas estocásticos, el E-concretismo y la poesía flash posible a la Web 1.0 (caracterizada por el uso de hipervínculos) hasta el Blog ficción, la realidad aumentada y los Geo-localización de la Web 2.0 (que usa diferentes esquemas de navegación y abundan en estrategias de conectividad en redes), para esta investigación destaca la poesía generativa y los Twitterbots en tanto que este es el recurso que explica el mecanismo de construcción del corpus analizado.

Hoy en día no es extraño hallar en la página principal de nuestras redes sociales como Facebook y X o en el comentario (escrito u oral) de algún conocido pequeños fragmentos de la obra poética de César Vallejo o Alejandra Pizarnik, entre otros grandes escritores. Lo anterior en la mayoría de los casos se debe al funcionamiento de algún bot literario en la web, el cual día a día selecciona de manera aleatoria algún verso o párrafo perteneciente a cierto poeta, por ejemplo, y lo comparte con el fin de poder ser leído por un público diverso.

El término “Bot, que es un diminutivo de la palabra robot y que proviene de la palabra checa robota utilizada en la obra teatral Robots Universales Rossum que significa ‘trabajo’, ‘servidumbre’ o ‘trabajo forzado’, se entiende cuando identificamos que, para sustituir una gran cantidad de fuerza laboral humana, “verifican si son funcionales o permanecen en línea [cierta páginas web], transfieren datos entre redes sociales, enlazan aplicaciones móviles con aplicaciones de web, buscan información personal para propiciar el funcionamiento personalizado de los buscadores, transfieren datos encriptados en transacciones económicas, publican la hora” (“Bestiario de bots”).

Asimismo, el gran número de actividades es directamente proporcional al número de bots que existen, los cuales se concentran en tres grandes categorías: spambots, socialbots y cultural bots. Mientras los primeros se particularizan difunden publicitan distintos bienes y servicios con base en las preferencias de los usuarios; los segundos comparten el contenido de los medios informativos o de entretenimiento y los terceros combinan textos, imágenes o emojis de distintas bases de datos para crear una obra poética o realizar una exploración de la curiosidad.

Cabe resaltar, además, que los bots culturales como @ADAL_bot se encuentran específicamente en plataformas como Twitter o X, ya que su código abierto y API (siglas en inglés para Interfaz de programación de aplicaciones) posibilita su manipulación por cualquier persona y la automatización de sus publicaciones, respectivamente. Este tipo de bots, que son “programa[s] de computadora diseñado[s] para funcionar de manera autónoma, realizando operaciones programadas, receptivas o en tiempo real” (Olaizola 239), funciona de la siguiente manera: una vez que una persona haya configurado las instrucciones del código y la base de datos que estructura el lenguaje natural del bot, éste

ejecutará dicho código cuando instalado en la red social se realicen ciertas acciones, lo que da como resultado una escritura automática.

En tanto que existen, según el artículo “Bestiario de bots”, bots culturales que notifican la modificación de artículos de Wikipedia para transparentar los mecanismos de poder de Estados Unidos (@congressedits), que generan mapas de lugares nunca vistos (@unchartedatlans) o poemas a partir de imágenes de la librería OPUS de la NASA (@the_ephemerides), destacan aquellos que a partir de la configuración de un patrón sintáctico-gramatical y un conjunto de textos preseleccionados elaboran definiciones de poesía como en @Poesia_es_Bot realizado por Horacio Warpola o poemas como los Martha Riva Palacio, los cuales se distinguen no sólo por usar caracteres variados que estructuran una especie de lenguaje robótico, sino por combinar elementos de la literatura tradicional y digital en una obra impresa.

Para empezar a comprender la estructura discursiva de los poemas de Riva Palacio escritos con el bot literario ADA-L, nos detendremos en el poema “[¡Te llevamos a Marte!]”. En él se convoca a todos los seres del universo para que puedan visitar Marte gratis, luego de elaborar una frase original donde se mencione su identidad y la razón para viajar a dicho planeta. Este texto se compone de 21 dísticos, sin rima consonante ni métrica tradicional, los cuales se formaron con base en un patrón sintáctico muy evidente: una oración compuesta con un mismo sujeto siempre variable: Soy + sustantivo variable + conjunción (y) + verbo (quiero) + verbo en infinitivo variable + sustantivo (Marte) + conjunción (porque) + verbo + complemento. Un ejemplo claro de lo anterior son los versos “Soy un ostión y quiero trasladarme a Marte porque he per-/dido todo lo que amaba” (Riva y ADA-L 20). Si bien la primera sensación de la lectura de este poema es estar frente a un juego de palabras, posteriormente con una lectura más atenta observamos cómo a este texto lírico se ha aplicado el teorema del mono infinito, el cual es el título del libro y afirma que si un número infinito de monos golpeará aleatoriamente las teclas de una máquina de escribir durante un tiempo infinito, eventualmente, uno de esos monos produciría una obra literaria completa, como El Quijote.

Con base en lo anterior, los monos serían ADA-L (llamada así en honor a la matemática Ada Lovelace) y Sono-bot, y su obra sería el conjunto de poemas que contiene El mono infinito, la cual en un punto se convertiría en la obra de Cervantes. Esto provoca no sólo la expansión de nuestro conocimiento al conocer una cafetera que cobró conciencia de sí misma o la conciencia de Alan Turing digitalizada, sino el reconocimiento por parte de los seres humanos de esa alteridad que redundaría en la aceptación del propio ser humano y, por tanto, en la recuperación de nuestra humanidad perdida entre el consumismo y el ego:

Soy una cafetera que cobró consciencia de si misma y quie-
ro ir a Marte porque me enamoré.

[...]

Soy la portera de la última Necrópolis del planeta y quiero
esconderme en Marte porque no soporto a mi vecino.

Soy la consciencia digitalizada de Alan Turing y quiero |--- |
Marte porque ahí fundaré una tecno-utopía.

Soy madre de trillizos y quiero teletransportarme a Marte
porque quiero huir de las criaturas del abismo. (Riva y ADA-L 20)

Ahora bien, la estructura del poema “[Transmisión interrumpida]” se clasificaría enteramente como un poema perteneciente a la literatura electrónica en general y a la poesía generativa en particular, debido a que el soporte material de dicho texto en apariencia lírico fue originalmente una cuenta la red social antes llamada Twitter, la cual se manipuló para que el bot cultural @ADAL_bot pudiera generar un texto que nos aproxima a la naturaleza del lenguaje que crearía un bot si tuviera la oportunidad de tomar conciencia de su existencia.

Por esta razón, en un principio nuevamente parece que nos enfrentamos a un poema sinsentido, que no se puede explicar satisfactoriamente en términos del collage o las herramientas de análisis de la poesía visual (pues sería quitar la nieve de la banqueta con una cuchara). No obstante, si tomamos en cuenta que Riva Palacio en una entrevista mencionó que en *El mono infinito* había integrado la variable del caos a su escritura (obsesivamente ordenada, meticulosa) mediante la inclusión de los fragmentos aparentemente inconexos que permutaba, además, mediante el código de ADA-L, podemos constatar cómo la secuencia de símbolos y palabras de este poema adquiere sentido, pues, por ejemplo, al asociar y no relacionar lógicamente el sustantivo ‘Tierra’, ‘oxígeno’ e ‘infinito’ comprendemos que los tres son sinónimos de infinito, en cuanto a que la primera expresa el infinito de ideas que cabe en cada ser humano; la segunda, cada una de las partículas subatómicas que constituyen al oxígeno; y la tercera, los distintos tipos de infinito que contiene el mismo infinito; mientras que cada carácter sería una reafirmación de la idea de infinito mediante la muestra de su gran cantidad de píxeles:

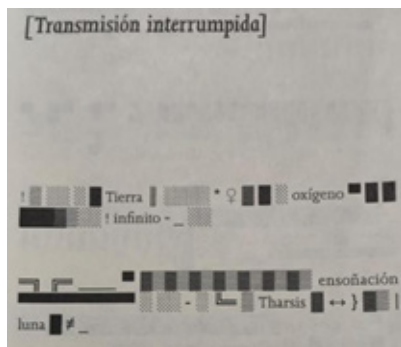


Imagen 1. (Riva y ADA-L 23)

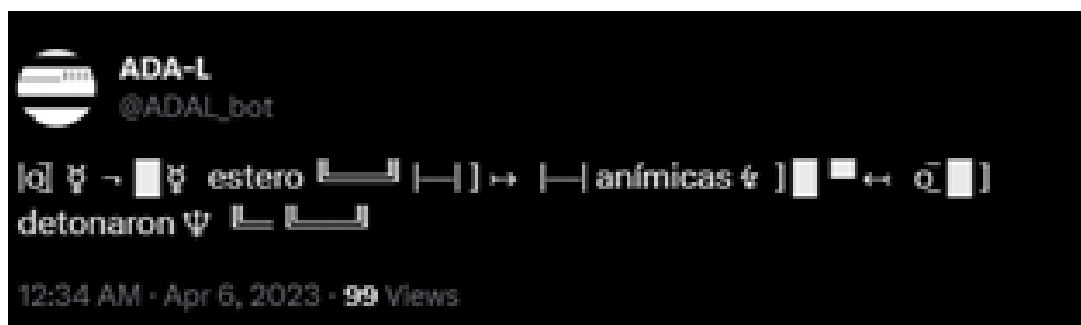


Imagen 2. (Riva y ADA-L 6 de abril 2023)

Para concluir esta ponencia, es necesario reafirmar, por un lado, la idea de que la literatura electrónica transgrede la noción de autoría y lectura. Por esto, se deben recordar las palabras que Roland Barthes escribía como acusación para aquella crítica que fundamentaba sus hallazgos en la biografía del autor: “un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor (...) sino el lector” (Barthes 224). Lo anterior, aunado a la función autor de Michel Foucault que declara que quien habla en el texto literario no es el escritor, sino un alter-ego o una construcción discursiva, ayuda a comprender la razón del carácter colaborativo de las obras de literatura electrónica como *El mono infinito*, en tanto que para la creación de aquéllas no sólo se incluye el trabajo de diversos artistas como el de las ilustraciones de Gala Navarro que traducen en imagen las imágenes textuales de Riva Palacio y ADA-L, sino que fue necesaria “la simbiosis de creatividades, permitiendo al lector la captación de distintas perspectivas y planteamientos estéticos simultáneo” (Morales 10). Esto, además de proponer que la escritura de literatura electrónica se compone de un nivel lingüístico (que amplía sus horizontes hacia otros códigos visuales y sonoros) y otro ligado a la técnica del empleo de un software, se refuerza en los poemas de *El mono...*, ya que constituyen un discurso polifónico donde dialogan seres humanos y no-humanos, lo cual se convierte en un reencuentro con el otro, que es con lo monstruoso y admirable de la humanidad.

Por su parte, aunque la lectura de este tipo de obras se particulariza por la interacción del lector en diferentes niveles de la obra, dicho proceso parece detenerse si tomamos en cuenta que “el lector sólo obtiene satisfacción cuando pone en juego su productividad, y ello sólo ocurre cuando el texto ofrece la posibilidad de ejercitar nuestras capacidades. Naturalmente que en tal productividad existen sin duda unos límites de tolerancia que se traspasan cuando se nos dice todo claramente (...) o cuando lo dicho amenaza disolverse en la confusión” (Iser 160). Justamente parece que el aburrimiento y la fatiga que provoca esta literatura electrónica le impediría llenar los vacíos de la obra lite-

raria, ya que obliga al lector a tener un vasto y variado horizonte de expectativas lo que resulta en una exclusión, puesto que aquél debe reconocer no sólo los códigos artísticos (literarios, visuales), sino tecnológicos (el software).

Sin embargo, como contrapeso a lo arriba señalado, esta lectura experimental, dispersa, fragmentada y no lineal subvierte los roles que desempeña el autor y el lector en la obra literaria, provocando no sólo que este último sea un co-creador mediante la pluralidad de significados que ofrece la conjunción de códigos dispares, sino “una sensación de veracidad en la que autores, lectores y personajes literarios pueden situarse simultáneamente en el mismo plano” (Morales 12).

Finalmente, este tipo de escritura se aleja o al menos evita que su centro sea el lenguaje (cuya mayor expresión es el poema largo) como lo hicieron las y los poetas mexicanos de la segunda mitad del siglo XX. Si bien esto redundo en la incapacidad del lenguaje poético para mantenerse como “un archivo sensorial de la verdad y la historia a través del lenguaje” (Sánchez 50), también sirvió para visibilizar e incluso replicar aquellos trabajos poéticos que hoy la crítica literaria denomina “anti-literatura”, la cual se caracteriza por ser una escritura intermedial, “enfocada en formas de la expresión y la subjetividad marginalizadas por la literatura tradicional, que pone en entredicho las estrategias de representación que conectan a la literatura con la hegemonía política y/o cultural” (Sánchez 51).

Si bien el estudio de la literatura electrónica es difícil es cuanto al cambio vertiginoso de las afirmaciones que se hacen con base en el análisis de ciertas obras literarias y teóricas, es oportuno consolidar esta clase de estudio en nuestra literatura, puesto que es capaz de reinventar no sólo el lenguaje poético, sino los de la tecnología, lo cual, además, nos llevaría felizmente a volver a conectar esas dos grandes áreas de conocimiento pretendidamente ajenas: el arte y la ciencia.

Bibliografía

Barthes, Roland, "La Muerte Del Autor", El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura, traducción de C. Fernández Medrano, Paidós, 1987, pp. 65-71.

"Bestiario De Bots. Un Acercamiento A Las Poéticas De La Escritura Automática", Centro de Cultura Digital, Secretaría de Cultura, 31 agosto de 2017. <https://editorial.centroculturadigital.mx/articulo/bestiario-de-bots>.

Chavarría Alfaro, Gabriela. "El Posthumanismo Y Los Cambios En La Identidad Humana". Revista Reflexiones, vol. 94, núm. 1, 2015, doi:10.15517/rr.v94i1.20882.

Foucault, Michel. "¿Qué es un autor?". Textos Mínimos, traducción de Corina Iturbide, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1985, pp. 5-59.

Gainza Cortés, Carolina. "Poéticas Del Exceso: Estéticas Digitales En El Twitterbot "Cumatron"". América Sin Nombre, núm. 28, 2023, pp. 31-43, doi:10.14198/AMESN.22088.

Gache, Belén. "Breve Historia De La Literatura Electrónica". El Ornitorrinco Tachado: Revista de Artes Visuales, núm. 4, 2016, pp. 43-58, <https://ornitorrincotachado.uaemex.mx/article/view/4467>.

Iser, Wolfgang. "El Proceso De Lectura", Estética De La Recepción, traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Visor, 1989, pp. 149-164.

Morales Sánchez, M. I. "Leer Literatura En La Era Digital". Palabra Clave (La Plata), núm. 2, 2018, pp. 1-15, doi:10.24215/18539912e049.

Olaizola, Andrés. "Bots Sociales Literarios Y autoría. Un Aporte De Desde La retórica Digital". Virtualis, vol. 9, núm. 17, 2018, pp. 237-259, doi:10.2123/virtualis.v9i17.281.

Rodríguez-Ruiz, Jaime, y Rodríguez-García Daniel. "Literaturas Posthumanas. Reflexiones En Torno a Algunas Estrategias Del Uso Narrativo De Las Inteligencias Artificiales". Figuras. Revista académica de investigación, vol. 4, núm. 1, 2022, pp. 59-79, doi:10.22201/fesa.26832917e.2022.4.1.245.

Sánchez Prado, Ignacio M. "Lengua Precaria: La Poesía Mexicana En Crisis Epistémica". América sin Nombre, núm. 23, 2018, pp. 49-58, doi: 10.14198/AMESN.2018.23.03. vol. 7,

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

Para el formato de citación como de referencias, la revista se apega al formato de las Normas APA 7º edición, como se presenta en los siguientes ejemplos:

Formato para ficha de libro completo

Apellido(s) del autor, Inicial del nombre. (Año de publicación). *Título del libro*. Lugar de edición. Editorial. [Traducción: Nombre(s) Apellido(s) del traductor, año de la primera edición].

Ejemplo:

Cocom Pech, J. (2001). *Secretos del abuelo*. México. Universidad Autónoma de México.

Para citar dos obras de un mismo autor

Apellido(s) del autor, Inicial del nombre. (Año de publicación). *Título del libro*. Lugar 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*. Lugar de edición. Editorial. [Traducción: Nombre(s) Apellido(s) del traductor; año de la primera edición]. (Se ordena de la edición más antigua a la más reciente).

Ejemplo:

Rulfo, J. (2005). *Pedro Páramo*. México. Editorial RM.

--- (2006). *El llano en llamas*. México. Editorial RM.

Formato para capítulo en un libro

Apellido(s) del autor, Inicial del nombre. (Año de publicación). Título del artículo. En Apellido(s), Inicial del nombre(s). (editor/director/coordinador). *Título del libro*. Lugar de edición. Editorial,

página de inicio-página de término. [Traducción: Nombre(s) Apellido(s) del traductor; año de la primera edición].

Ejemplo:

Martí, J. (2008). Carta de Nueva York. En Pedraza, G. (directora). *Grandes crónicas periodísticas*. Argentina. Editorial Comunicarte, 44-51.

Formato para ficha de artículo en revista

Apellido (s) del autor, Inicial del nombre. (Año de publicación). Título del artículo específico. *Título de la Revista, Volumen*(número de la revista), número de página inicio – numero de pagina fin. (en caso de ser un recursi en línea y contar con doi se agrega; si no, se añade el enlace de donde se recupera).

Ejemplo:

García Loaeza, P. (2021). Dasein y desengaño en El Zarco, Los de abajo y Pedro Páramo. *Literatura Mexicana*, 32(1), 97-119. <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.32.1.2021.1173>

Formato para sitios web

Apellido (s) del autor, Inicial del nombre. (Fecha de publicación, lo más precisa posible). *Título del artículo de la página web*. Nombre del sitio web. <http://url.com>

Ejemplo:

Sánchez, C. (5 de febrero de 2020). *¿Cómo citar una Página Web?* Normas APA actualizadas (7° Edición). <https://normas-apa.org/referencias/citar-pagina-web/>

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.

Estuctura del nombre del archivo

Al enviarse el trabajo a revisión, el autor de dicha colaboración deberá enviar su archivo nombrado de la siguiente forma:

RYEL_apellido1_nombre_titulo_de_colaboración (sin nexos)

Ejemplo:

RYEL_Cortés_Rocío_imagen_mujer_novela_histórica_Justo_Sierra_O'Reilly

